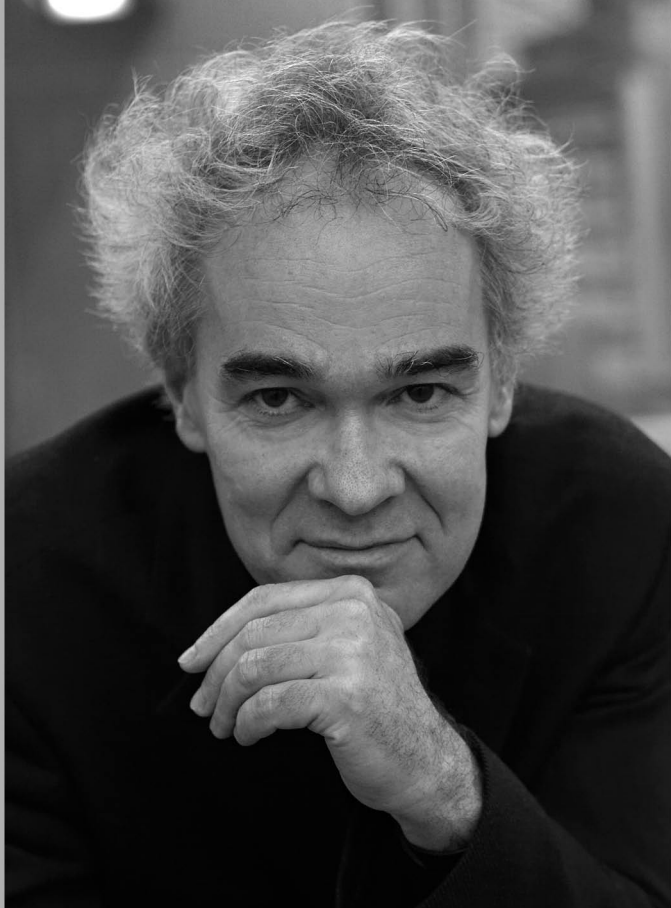


© C. Daguet / Editions Henry Lemoine



MICHAEL JARRELL (*1958)

Cassandre (1994)

a spoken opera for ensemble and actress

1	Apollon te crache dans la bouche...	5:02	9	Remarquez bien...	1:35
2	Hécube, ma mère...	3:24	10	2 ^e interlude instrumental	1:40
3	Le cyprès...	3:39	11	C'était une journée pareille...	2:34
4	Vers le soir...	2:06	12	Je vis mon frère Hector...	3:55
5	Quand je remonte...	3:04	13	Enée vint à la nouvelle lune...	2:09
6	1 ^{er} interlude instrumental	2:26	14	Depuis qu'en ce lieu...	5:18
7	Polyxène, ma sœur	3:00	15	L'effondrement vint vite...	2:49
8	C'était la veille du départ...	6:27	16	Oui, ce fut ainsi...	4:16

TT: 53:26

Astrid Bas *actress*

Susanna Mälkki *conductor*

Ensemble intercontemporain · IRCAM

Astrid BAS *actress*

Ensemble intercontemporain

Emmanuelle OPHÈLE *Flute*
* Pierre MAKARENKO *Oboe*
* Olivier VOIZE *Clarinet*
Alain BILLARD *Bass clarinet*
Paul RIVEAUX *Bassoon*
Jens McMANAMA *Horn*
Jean-Christophe VERVOITTE *Horn*
Antoine CURÉ *Trumpet*
Benny SLUCHIN *Trombone*
Samuel FAVRE *Percussion*
Gilles DUROT *Percussion*
* Fuminori TANADA *Piano*
* Jean-Marie COTTET *Synthesizer*
Hae-Sun KANG *Violin I*
Diégo TOSI *Violin I*
Christophe DESJARDINS *Viola*
Eric-Maria COUTURIER *Violoncello*
Frédéric STOCHL *Double Bass*

* additional musicians

Cassandre de Michael Jarrell

Philippe Albèra

Dans l'ensemble de la production de Michael Jarrell, *Cassandre* représente l'aboutissement et la synthèse d'une première période créatrice particulièrement féconde, et le choix même du texte de Christa Wolf apparaît comme « dicté » par les préoccupations musicales et expressives du compositeur. Le personnage de la prophétesse troyenne, réinterprété par la romancière allemande, est déchiré entre les images du passé et la présence de la catastrophe. Christa Wolf, et Michael Jarrell avec elle, ne nous plonge pas dans le drame qui se noue au moment de la Guerre de Troie : le discours de Cassandre est tout entier remémoration. Lorsque l'œuvre commence, le pire a déjà eu lieu. Le ton de la déploration, comme celui de la révolte, n'est pas articulé à l'utopie d'une transformation ou à la tentative d'une percée ; il est baigné par la lumière du couchant. Dans cet espace infime adossé au néant, et dans l'éclair de la conscience qui précède la mort, le temps se creuse et se referme, il se met en boucle : le passé devient présent à travers l'intensité des sensations. Les différents moments du drame ne sont pas reconstruits en suivant l'enchaînement des causes et des effets, selon un principe réaliste ; ils se suivent sans transition, s'aimantent, résonnent les uns par rapport aux autres à l'intérieur du flux de conscience qui en dévoile l'essence. Le monologue intérieur est une tentative de clarification ; c'est aussi un constat d'échec. Une forme de lucidité et de mélancolie. L'œuvre, selon les mots du compositeur, est une « longue coda ».

À vrai dire, Michael Jarrell avait d'abord songé à un opéra qui aurait présenté simultanément la version des vainqueurs et celle des vaincus : d'un côté,

un chœur aurait chanté le texte d'Homère, d'un autre côté, une soprano aurait représenté la Cassandre de Christa Wolf. Le compositeur ne peut dissocier l'idée d'un tel sujet et d'une telle mise en perspective de l'époque où elle prit forme, celle de la guerre du Golfe puis de la guerre en ex-Yougoslavie, avec son lot d'images et de commentaires manipulés, parfois traversés par le témoignage poignant des victimes. Mais plus Jarrell avançait dans son projet, plus il était fasciné par la parole de Cassandre, héroïne hors-jeu, et plus il doutait qu'elle dût chanter.

On peut songer, d'un point de vue formel, au monodrame expressionniste de Schoenberg, *Erwartung*, qui met aussi en scène une femme seule en quête de vérité, cherchant à comprendre ce qui lui est arrivé.

Chez Christa Wolf et Michael Jarrell, toutefois, la réalité politique n'est pas enfouie à l'intérieur du drame individuel : elle apparaît au premier plan. Les deux œuvres interrogent la parole du poète : que peuvent l'intuition et l'expression poétiques face au réel ? La structure dramaturgique des deux œuvres n'est pas si éloignée qu'on pourrait le penser : c'est une même continuité dans laquelle s'articulent des strates temporelles multiples. La voix individuelle est traversée par différentes voix. Mais là où Schoenberg recourt au chant, en une sorte d'immense *recitativo obbligato*, Jarrell utilise la seule voix parlée. Il a convenu lui-même que pour rendre « la solitude extrême d'une femme en attente de la mort », il était « ridicule de vouloir la faire chanter ». Du coup, les conventions de la forme opéra sont pulvérisées. C'est aussi vrai chez Jarrell que chez Schoen-

berg. Tout ce qu'eût entraîné un opéra – les chœurs, l'orchestre, les différents rôles – est ici abandonné au profit d'une réduction à l'essentiel. À travers la voix parlée, modulée et amplifiée, la force du texte reste intacte : l'intime de la confession et le cri de la révolte sont donnés pour tels, sans sublimation esthétique. La parole est enchaînée dans le flux musical, tout en déclenchant certaines actions, certaines sonorités, le groupe instrumental formant un orchestre miniature dans lequel la percussion joue un rôle essentiel.

Jarrell a insisté sur le fait que la musique « influe sur la *vitesse* de la parole, sur le débit » : « c'est le texte qui s'adapte à la musique, et non l'inverse ». Différence essentielle avec le théâtre parlé. Le rythme de la parole constitue en effet un point central, dans la mesure où il substitue à l'interprétation psychologisante du personnage une interprétation formalisée par la musique : la parole est prise dans la toile du temps musical. Or, dans *Cassandre*, il existe deux formes temporelles opposées, liées par une même immobilité : l'une est étale et lisse, l'autre est agitée et striée. La première s'applique aux évocations du passé, aux images bienheureuses et sereines qui précèdent le drame proprement dit ; la seconde s'applique aux récits de guerre et de violence, aux proférations, aux conflits de Cassandre avec son père. Chacune de ces formes apparaît à l'intérieur d'une gradation, sous une forme plus ou moins lisse, plus ou moins striée. Au centre existe une forme de temps élémentaire : celle des silences, des scissions, des notes longuement tenues. Ces différentes formes de temps constituent l'enveloppe du récit, elles sont la gangue de la voix, et elles en déterminent non seulement le rythme, mais aussi la couleur, l'intensité et le registre. Les relations peuvent être souples : le texte s'insère librement à l'in-

térieur du cadre musical ; elles peuvent être strictes : la voix déclenche des entrées instrumentales. Musique et récit sont toutefois pris à l'intérieur de blocs de durées homogènes et fermés sur eux-mêmes. Car le temps, qu'il soit lisse ou strié, doux ou violent, est presque toujours statique ; c'est le temps du suspens, de l'introspection, de l'attente, du pressentiment, un temps immémorial détaché de l'action ou de l'effet immédiat – le temps de ce qui a déjà eu lieu, et qui revient sous forme cérémonielle. Jarrell évite non seulement tout commentaire musical visant à représenter des affects, mais aussi toute progression dramatique à sens unique : les moments s'étirent, se démultiplient, se réfractent ou se resserrent, sortes de miroitements, de mouvements perpétuels ; ils éclatent ou se brisent, mais n'aboutissent jamais à un climax, ne se transforment pas, ne sont pas générateurs d'*autre chose* ; ils s'épuisent, s'arrêtent et se figent. Les enchaînements sont fondés sur des échos, des résonances, des bifurcations, des oppositions brusques. Le temps est mis en boucle.

Le matériau avec lequel Jarrell travaille est composé de structures harmoniques stables, qui sont données d'emblée ou qui se constituent progressivement en évoluant par cercles concentriques ; elles sont travaillées de l'intérieur, non seulement par des déplacements sensibles d'intervalles, par l'émergence de figures mélodiques restreintes, ou par des changements de couleurs, mais surtout par des structurations rythmiques, par une construction du son et de sa désinence (souvent à l'intérieur de structures symétriques). Chaque bloc harmonique est ainsi dessiné, sculpté du dedans, et affecté d'une vitesse de déroulement – d'un tempo – spécifique. Ces blocs se font et se défont, ils s'emballent ou s'étirent, mais ils conservent

leur autonomie, leur caractère monadique. Ils gouvernent aussi bien des musiques lentes, fondées sur des valeurs longues, que des musiques agitées et virtuoses : bien des structures volubiles apparaissent ainsi comme une ornementation des notes structurelles de l'accord, présent en filigrane. De nombreux passages sont bâtis autour d'une note-pivot qui unifie de larges plages de temps et renforce le caractère non évolutif du discours musical. Dans *Cassandra*, certaines notes ont même une signification pour l'ensemble de la pièce : la note *ré*, dont le caractère tragique traverse toute l'histoire de la musique (du chant grégorien au *Don Giovanni* de Mozart, de Beethoven à Zimmermann), joue ainsi un rôle central ; on l'entend souvent à l'unisson, comme la figure même du *fatum*, comme un signal, ou maintenue de façon obsessionnelle en arrière-plan (les notes *mib* et *lab* jouent également un rôle structurel important). À mi-chemin des notes-pivots et des blocs d'accords se situent les notes répétées, souvent en alternance entre deux instruments ; ces antiphonies qui font vibrer l'espace en tournant sur elles-mêmes sont une signature de Jarrell, au même titre que les textures ou les différentes couches de temps qui se déroulent simultanément (une autre forme de mouvement immobile) – elles se retrouvent dans la plupart de ses œuvres. Ainsi, le récit haletant du banquet avant le départ de Ménélas est-il pris dans les tenailles d'une texture où se superposent différents tempi, différentes vitesses : c'est une sorte de machine infernale.

Cassandra dessine une trajectoire d'avant en arrière. La reprise de la phrase initiale à la fin de la pièce – « Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira » – annule en quelque sorte le temps. Révoltée,

Cassandra subit la logique des événements. Le temps à venir lui échappe, qu'il s'agisse de celui de la Cité ou de celui de sa relation à Enée. Nulle fuite possible, nulle action non plus. Les dernières paroles qu'elle adresse à Enée sont significatives : « Je reste. Que la douleur nous fasse souvenir l'un de l'autre. C'est à elle que nous nous reconnaitrons plus tard, si plus tard il y a... ». L'immobilité douloureuse, où le souvenir prime sur toute projection dans le futur, conduit à une forme musicale qui tient plus du rituel que d'une construction dramatique au sens conventionnel du terme. Les différents moments n'entrent pas en conflit les uns avec les autres : ils alternent, comme pris dans la rigueur d'une formalisation qui tient *Cassandra* prisonnière. Il y a là une forme de distanciation par laquelle les figures du drame sont désignées sans que la subjectivité ne trace un quelconque chemin. *Cassandra* dit « Non », mais la catastrophe a lieu. La musique enregistre, réfracte et exprime cette impuissance historique. Les éléments qui la constituent ne bouleversent pas les cadres structurels, ils ne transcendent pas l'inexorable déploiement du temps, mais s'y soumettent. Les textures fondées sur des figures répétitives en décalage, chacune dans un mètre différent, ou les élans donnés par les appoggiatures, ou encore les gestes tranchants, les notes proférées comme une menace, celles rapides qui sont répétées en antiphonie, tout bute sur l'impossible transfiguration. Le travail de détail, plein de raffinement, ne transforme pas les textures, mais leur permet de durer. La condamnation de l'héroïsme lancée par *Cassandra* à l'adresse d'Enée sonne le glas d'un sujet maître du temps, capable de construire son destin.

Les éléments strictement compositionnels ne sont pas détachés du sens général. Par son écriture, Jarrell s'inscrit à l'intérieur d'une tendance propre à la musi-

que actuelle : le développement, l'idée même d'une dynamique formelle qui tendrait à faire apparaître la figure de l'altérité, y est devenue problématique. Les processus se déploient à l'intérieur d'un cadre donné, sans le bouleverser, le renverser, ou le dissoudre. Aussi le lien entre les différents moments de l'œuvre n'est-il pas un lien volontaire, un coup de force, une conséquence inéluctable, mais une dérivation, une suggestion. L'étanchéité des blocs de temps autonomes, qui ne sont plus déduits les uns des autres, garde dans sa dureté quelque chose de la forme ouverte qui, au début des années soixante, libéra la musique des relations causales. On en trouve de multiples exemples dans la musique de Jarrell. Dans *Cassandra*, certaines figurations sont disloquées, utilisées sous forme de fragments.

La musique de Michael Jarrell se tient ainsi sur la frontière qui sépare la profondeur du passé de l'abîme du futur. Elle est au point limite où les extrêmes l'oppressent. Cette musique inquiète et vibronnante oscille entre dit et non-dit, entre veille et sommeil ; y chantent des voix solitaires, et celle de ces fantômes que l'on trouvait déjà dans son opéra de chambre *Dérives*, où Don Juan apparaissait comme un reve-

nant. Jarrell avait tenté, dans ses premiers essais, de transposer la forme du théâtre nô japonais, et l'on retrouve dans *Cassandra* quelque chose de cette idée : l'introspection, l'exploration d'un épisode passé, l'articulation entre les différents registres de la voix parlée et les instruments, la notion d'un temps poétique pris entre dissolution et resserrement, faisant de chaque moment une présence intense et tout à la fois une absence. *Cassandra* se penche sur le moment-clé de son vécu comme les revenants du nô sur le leur ; à travers elle, c'est nous qui tentons de déchiffrer la réalité présente. Dans cet espace en suspens, la mémoire convoque des figures musicales connues : on retrouve des éléments appartenant à d'autres œuvres de Jarrell, selon une tendance propre au compositeur qui consiste à développer son matériau dans des pièces différentes, ainsi que des références plus ou moins explicites à des compositeurs actuels – un emprunt à Berio côtoie ainsi le double hommage à Bartók et Kurtág (quasi-citation pour celui-là, citation littérale pour celui-ci). Le discours rétrospectif et introspectif de *Cassandra* trouve un écho dans une pratique où les fils du passé sont mystérieusement tissés avec ceux du présent.

Le livret de *Cassandra*

Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

Avec ce récit, je descends dans la mort.

C'est ici que je finis, défaillante, et rien, rien de ce que j'aurais pu faire ou ne pas faire, pu vouloir ou penser, ne m'aurait conduite vers un autre destin.

Au-dessus de Mycènes, le même ciel qu'au-dessus de Troie, mais vide. Quelque chose en moi répond à cet azur vide au-dessus du pays ennemi. Tout ce qui m'est arrivé jusqu'ici a trouvé son répondant en moi-même.

Une fois, « autrefois », oui, c'est le mot magique.

La fin de Troie était prévisible, nous étions perdus. Enée et ses hommes avaient décroché. Myrine le méprisait. Et je tentais de lui dire que non seulement je comprenais Enée, mais que je le reconnaissais. Comme s'il se fût agi de moi. « Traître », disait Myrine, elle ne m'écoutait pas, ne me comprenait peut-être même pas, car depuis qu'on m'a enfermée, j'ai pris l'habitude de parler à voix basse. Ce n'est pas la voix qui avait souffert, comme ils le pensaient tous. C'est le ton. Le ton de la prédiction a disparu.

Nul ici ne parle ma langue, excepté ceux qui vont mourir avec moi. Elle rit, disent les femmes, ignorant que je parle leur langue. Elles reculent d'horreur devant moi, partout la même chose. Myrine, qui me voyait sourire quand je parlais d'Enée, cria : incorrigible, voilà ce que tu es !

Je posais ma main sur sa nuque jusqu'au moment où elle se tut. C'était la dernière fois que nous étions ainsi ensemble, et nous le savions.

Enée et moi, nous ne nous sommes plus touchés.

L'impuissance des vainqueurs, qui tournent muets autour de l'attelage, se chuchotant mon nom. Vieillards, femmes, enfants. De l'horreur de la victoire. De ses suites, que je vois déjà dans leurs yeux aveugles. Frappés de cécité, oui. Tout ce qu'ils doivent savoir se déroulera sous leurs yeux, et ils ne verront rien. C'est ainsi.

En attendant, rien que les vociférations et les ordres lancés, les gémissements et le « oui » de ceux qui obéissent.

Maintenant je peux mettre à l'épreuve ce à quoi je me suis entraînée toute ma vie : vaincre mes sentiments par le moyen de la pensée. L'amour autrefois, à présent la peur. Elle m'a assaillie au moment où la voiture, que les chevaux fourbus avaient péniblement tirée jusqu'au sommet de la pente, s'immobilisa entre les sinistres murailles. Devant cette ultime porte. Lorsque le ciel se déchira et que le soleil tomba sur les lionnes de pierre, dont le regard va - et ira toujours - au-delà de moi et au-delà de tout. La peur, je connais, mais ceci est autre chose.

Les gens d'ici - naïfs si je les compare aux Troyens, ils n'ont pas vécu la guerre - affichent leurs sentiments, viennent toucher la voiture, les objets étrangers. Moi, ils ne me touchent pas. Le conducteur leur a dit mon nom. Alors j'ai vu ce à quoi je suis habituée : leur frisson d'horreur. Les femmes s'approchent à nouveau. Elles se disputent pour savoir si je suis belle.

Belle ? Moi, l'épouvantable. Moi qui ai voulu la ruine de Troie. La rumeur qui franchit les mers me précédera aussi dans le temps. Panthoos, le prêtre, le Grec, aura eu raison.

Mais tu mens, lança-t-il. Mais tu mens, ma chère, tu mens, quand tu nous prédis à tous la ruine. C'est notre ruine qui te permet, en l'annonçant, de durer. Ton nom restera. Et ça tu le sais également.

Hécube, ma mère, a su très tôt qui j'étais, et ne s'est pas occupée de moi outre mesure. Cette enfant n'a pas besoin de moi, a-t-elle dit. Je l'ai admirée autant que haïe pour avoir prononcé ces paroles. Priam, mon père, avait besoin de moi, lui.

La guerre façonne ses êtres. Et ce n'est pas ainsi, tels qu'ils ont été produits et détruits par la guerre, que je veux les garder en mémoire. Non. Je ne veux pas oublier mon père, effondré et abandonné. Et je ne veux pas oublier le roi que j'aimais plus que tout lorsque j'étais enfant. Celui qui prenait des libertés avec la réalité. Celui qui pouvait vivre dans des mondes imaginaires ; qui ne mesurait pas exactement les conditions pouvant assurer la pérennité de son État, ni celles qui le mettaient en péril. Cela n'en faisait pas un roi idéal, mais c'était l'époux de la reine idéale, Hécube, cela lui conférait des droits particuliers. Je le vois encore, soir après soir, se rendre chez ma mère. Elle, assise en son mégaron sur son siège de bois, et à côté duquel le roi, avec un aimable sourire, approchait un tabouret. C'est la plus ancienne image que j'en garde, car moi, l'enfant préféré du père, et plus qu'aucun autre de mes nombreux frères et sœurs intéressée par la politique, j'avais la permission de demeurer près de mes parents et d'entendre ce qu'ils disaient, souvent blottie sur les genoux de Priam, ma main posée au creux de son épaule, qui était très vulnérable et où mes yeux virent s'enfoncer la lance du Grec.

Pour tout ce qui est au monde, plus rien que la langue du passé. Le présent s'est réduit aux mots désignant cette sinistre citadelle. Le futur a pour moi cette seule phrase : je serai mise à mort avant la fin du jour.

Le vieux refrain : ce n'est pas le forfait qui fait blêmir les hommes, ou même les rend furieux, c'est le fait de l'annoncer, je suis bien placée pour le savoir. Et nous préférons châtier celui qui appelle l'acte par son nom plutôt que celui qui le commet. En cela, comme en tout, nous sommes tous les mêmes. Mais tous n'en sont pas conscients, c'est la seule différence. C'est quelque chose que j'eus du mal à apprendre, habituée que j'étais à être l'exception, je voulais éviter qu'on me traînât de force avec tous les autres sous un toit commun.

Et pourtant... N'avais-je donc pas, juste après avoir saigné pour la première fois, pris place avec les autres filles dans le périmètre d'Athéna - dû prendre place !

Le cyprès sous lequel j'étais assise, je pourrais encore le désigner, au cas où les Grecs n'y auraient pas mis le feu ; la forme des nuages, je pourrais encore la décrire. Je pense à l'odeur d'olives et de tamaris. Fermer les yeux, cela ne m'est plus possible. Mais cela le fut. Je les entrouvrais, juste une petite fente, et enregistrais les jambes des hommes. Des dizaines de jambes d'hommes en sandales, combien différentes. En un jour j'eus assez de jambes d'hommes pour ma vie entière. Je sentais leur regard dans mon visage, sur ma poitrine. Je ne me suis pas retournée une seule fois vers les autres filles, ni elles vers moi. Nous n'avions rien à faire les unes avec les autres, les hommes avaient à nous choisir et à nous déflorer. Longtemps avant de trouver le sommeil, j'entendis encore ce claquement de doigts et ce seul mot, dit sur combien de tons différents : viens.

Autour de moi le vide se fit peu à peu. On était venu chercher les autres filles, filles d'officiers, de scribes du palais, d'artisans, de conducteurs d'attelage et de bergers. Ce vide je le connaissais depuis ma prime enfance. J'éprouvais deux sortes de honte : celle d'être choisie et celle de rester assise. Oui, je deviendrai prêtresse, à n'importe quel prix.

A midi, lorsque vint Enée, je réalisai que je l'avais remarqué depuis longtemps parmi tous les autres. Il vint droit vers moi. Pardonne-moi, me dit-il, je n'ai pu venir plus tôt. Comme si nous nous étions donné rendez-vous. Nous allâmes en un coin éloigné du périmètre du temple et franchîmes, sans le remarquer, la limite au-delà de laquelle la langue s'arrête. Nous savions ce que l'on attendait de nous, mais nous vîmes que nous n'étions pas en mesure de répondre à cette attente. Et que chacun cherchait en lui-même la responsabilité de notre défaillance. Ma nourrice, ma mère ainsi que la prêtresse m'avaient inculqué les devoirs de l'hyménée, mais elles ne s'attendaient pas à cela : l'amour, s'il fait soudain irruption, l'amour peut gêner les devoirs de l'hyménée, de telle sorte que je ne sus comment faire et fondis en larmes devant son manque d'assurance, qui pourtant ne pouvait qu'être dû à ma maladresse. Jeunes, comme nous étions jeunes. Comme il m'embrassait, me caressait, me touchait, j'aurais fait ce qu'il voulait, mais il ne semblait rien vouloir, il me demandait de lui pardonner quelque chose, mais je ne comprenais pas quoi.

Vers le soir je m'endormis, je me souviens encore, je rêvai d'un bateau qui emportait Enée loin de nos rivages sur des eaux bleues et lisses, et d'un énorme incendie qui, au moment où le bateau s'éloignait vers l'horizon,

se répandit entre ceux qui portaient et nous, qui restions. La mer était en feu.

Je me réveillai en criant. Enée, alarmé, ne pouvant me calmer, me porta jusque chez ma mère. Elle me mit au lit comme une enfant.

La reine, me dit mon père dans l'une de nos heures de confiance, Hécube ne domine que ceux qu'on peut dominer. Ceux qu'on ne peut dominer, elle les aime. D'un seul coup je vis mon père sous un autre jour. Pourtant Hécube l'aimait ? Sans aucun doute. Il était donc de ceux qu'on ne peut dominer ? Ah ! il y eut un temps où mes parents furent jeunes, eux aussi. Lorsque la guerre progressa, mettant à nu les entrailles de chacun, l'image à nouveau changea. Priam devint de plus en plus inaccessible, il se raidit, tout en se laissant aisément dominer, mais plus par Hécube. Elle, déchirée par la douleur, devint, d'année de malheur en année de malheur, toujours plus compatissante, toujours plus vivante.

Quand je remonte aujourd'hui le fil de ma vie : je passe la guerre, un bloc noir : lentement je parviens jusqu'aux années qui ont précédé la guerre : ce temps où j'étais prêtresse, un bloc blanc plus loin encore : la fillette - là je m'arrête à ce mot, la fillette, et combien plus encore à sa forme. A cette belle image. J'ai toujours plus tenu aux images qu'aux mots, c'est peut-être étrange et en contradiction avec ma vocation. Tout s'achèvera sur une image, pas sur un mot. Les mots meurent avant les images. Peur de la mort. Comment ce sera. La faiblesse devient-elle toute-puissante ? Le corps va-t-il dicter sa loi à ma pensée ? Je veux demeurer consciente, jusqu'au dernier moment. Je veux rester témoin, n'y eût-il plus aucun être humain pour solliciter mon témoignage.

Panthoos remit le sceptre et le bandeau à celle qu'Hécube lui avait désignée comme prêtresse.

Alors, tu ne crois pas que j'ai rêvé d'Apollon ?
Mais si. Si, si, petite Cassandre.

L'embêtant dans l'histoire, c'est que lui, Panthoos, ne croyait pas aux rêves.

Apollon te crache dans la bouche, dit-il, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

Le don de prophétie. C'était cela. Une terreur. J'en avais tant rêvé ; me croire - ne pas me croire -, on verrait. Il était tout de même impossible que les gens à la longue n'accordent pas foi aux dires d'une personne qui prouve qu'elle a raison.

Moi, Cassandre, et aucune autre des douze filles de Priam et d'Hécube, étais destinée par le dieu lui-même à devenir divinatrice.

Polyxène, ma sœur. Que j'aie bâti ma carrière sur ta mise à l'écart ! Tu n'étais pas pire que moi, pas moins apte : c'est cela que j'ai voulu te dire avant qu'ils ne t'entraînent pour être sacrifiée comme moi maintenant, Polyxène : eussions-nous échangé nos vies que nos morts eussent été les mêmes. Est-ce une consolation ?

Je me suis tue. Ils t'ont traînée jusqu'au tombeau de ce débauché d'Achille. Toi avec tes yeux gris, toi avec ta tête mince, toi dont chaque homme dès qu'il te voyait ne pouvait s'empêcher de tomber amoureux, que dis-je tomber, succomber oui, et pas seulement chaque homme, bien des femmes aussi.

Polyxène... Ce sont de pâles souvenirs que j'ai de cette époque : je n'avais pas de sentiments. Priam préparait la guerre. Je restais sur ma réserve. Je jouais la prêtresse ; je pensais qu'être adulte c'était jouer à se perdre soi-même. Je m'interdisais la déception.

Je ne voyais rien. Tellement requise par le don de prophétie, j'étais aveugle. Ma vie était déterminée par le cycle annuel du dieu et par les exigences du palais. Je ne connaissais rien d'autre. Vivais d'un événement à l'autre, l'histoire de la maison royale semblait s'y résumer. Événements qui créent en vous le besoin d'événements toujours nouveaux, et, pour finir, la guerre.

Je crois que ce fut la première chose que je perçai à jour. Je fus longtemps incapable de comprendre que les autres ne pouvaient pas voir ce que moi je voyais. Qu'ils ne percevaient pas la forme nue et futile des événements.

Dans ma tête lasse les images se succèdent à une vitesse folle, les mots ne peuvent les rattraper. Étonnante ressemblance des traces que les souvenirs les plus différents trouvent dans ma mémoire. Toujours, comme des signaux, s'allument ces silhouettes. Priam, Enée, Pâris. Oui. Pâris.

C'était la veille du départ de Ménélas. J'étais assise au banquet royal, à ma droite Hector, et à ma gauche, obstinément silencieuse, Polyxène. Face à moi, mon très jeune et charmant frère Troïlos avec la sage Briséis. Présidant la table, Priam, Hécube, Ménélas, notre hôte, que personne ne devait plus appeler « hôte ». Quoi ? Qui donc l'a interdit ? Eumélos, disait-on. Eumélos ? Qui c'est, Eumélos ? Ah oui. Ce membre du conseil qui commandait désormais la garde du palais. Depuis quand un officier décidait-il de l'usage des mots ? Depuis que ceux qui se nommaient « le parti du roi » ne voyaient plus dans le Spartiate Ménélas un hôte, mais un espion ou un provocateur. Un futur ennemi. Depuis qu'ils l'avaient entouré d'un réseau de sécurité. Un mot nouveau. D'un seul coup, tous ceux dont moi qui tenaient à l'expression « hôte » faisaient l'objet de soupçons. Maintenant au banquet, on pouvait repérer les groupements, c'était nouveau. Troie s'était transformée en mon insu. Ma mère Hécube n'était pas du côté de cet Eumélos. Je voyais son visage se pétrifier chaque fois qu'il s'approchait d'elle. Priam semblait vouloir faire plaisir à tout le monde. Mais Pâris, mon bien-aimé frère

Pâris était déjà dans la mouvance d'Eumélos. Le beau jeune homme svelte tout dévoué à l'homme massif à la tête de cheval.

Aucun de nous, aucune prophétesse, aucun augure n'eut ce soir-là l'ombre d'un pressentiment. Les uns se faisaient de plus en plus silencieux et les autres, les partisans d'Eumélos, élevaient de plus en plus la voix. Pâris, qui avait déjà trop bu, s'adressa en haussant le ton à son voisin, le Grec Ménélas, faisant allusion à l'épouse de ce dernier, Hélène. Ménélas, un homme posé, plus très jeune, et qui ne cherchait pas querelle, répondait poliment au fils de son hôte, jusqu'au moment où les questions se firent si insolentes qu'Hécube, se laissant emporter par une colère inhabituelle, intima à son fils l'ordre de se taire. Un silence de mort s'installa dans la salle. Seul, Pâris bondit en criant : comment ça, me taire ? Ça recommence ? Ça n'en finira donc jamais ? Ah ! non. Ces temps sont révolus. C'est moi, Pâris, qui irai reprendre aux ennemis la sœur du roi. Mais si on me la refuse, il en est une autre plus belle. Plus jeune. Plus noble. On me l'a promise. Tenez-vous-le pour dit.

Jamais auparavant un silence pareil n'avait régné sur le palais de Troie. Chacun sentait qu'une frontière venait d'être violée. Jamais un membre de notre famille n'avait eu le droit de parler ainsi. Mais moi. Moi seule, j'ai vu. Ce fut en cet instant que se déclencha le mécanisme conduisant à notre perte. Immobilité du temps. Je crus être devenue définitivement étrangère aux autres et à moi-même. Jusqu'à ce qu'enfin l'épouvantable tourment, sous la forme d'une voix, sortant de moi, me déchirant pour se frayer un chemin, se libéra de moi. Une petite voix sifflante, au bout de son registre, qui chassa le sang de mes veines. A mesure qu'elle s'enfle, elle se fait plus hideuse, déclenchant un tremblement, un entrechoquement de tous mes membres. Mais la voix s'en moque. Malheur, criaait-elle. Malheur. Ne laissez pas partir le vaisseau !

C'est alors qu'un voile s'abattit sur ma pensée. L'abîme s'ouvrit. Ténèbres. Je m'y engouffrai. Paraît-il que j'éruçais d'une manière effrayante, que l'écume jaillissait de ma bouche. Sur un signe de ma mère les gardes m'ont saisie aux aisselles et m'ont traînée hors de la salle. On m'a enfermée dans ma chambre. On m'a dit que les médecins du temple se sont précipités vers moi. Aux convives abasourdis, on a dit que j'avais besoin de repos. Que je reprendrais certainement mes esprits, qu'il ne fallait pas grossir l'incident. Comme portée par le vent, la rumeur courut parmi mes frères et sœurs que j'étais folle.

Depuis combien de temps n'ai-je pas songé aux jours anciens ? C'est vrai : la mort proche mobilise encore une fois la vie entière. Dix années de guerre. Elles furent assez longues pour qu'on n'oublie pas tout à fait cette question : comment la guerre a-t-elle commencé ? Au milieu de la guerre, on se demande uniquement comment elle prendra fin. Et on repousse la vie à plus tard.

Quand la guerre commence, on peut le savoir. Mais quand donc commence l'avant-guerre ? Si jamais il existait des règles en la matière, il faudrait les transmettre aux autres. Graver dans l'argile, dans la pierre. Que pourrait-on y lire ? Ne vous laissez pas tromper par les vôtres.

Pâris, lorsqu'il finit par revenir au bout de plusieurs mois, curieusement sur un vaisseau égyptien, fit descendre à terre une personne entièrement dissimulée sous un voile. La foule se tut, retenant son souffle. Dans chaque homme apparut l'image de la plus belle des femmes, si rayonnante qu'elle l'aurait ébloui s'il avait pu la voir. D'abord timidement puis avec enthousiasme, ils se mirent à scander: Hé-lène. Hé-lène. Hélène ne se montra pas. Elle n'apparut pas non plus au festin. La longue traversée l'avait épuisée. Pâris, devenu un autre homme, remit des cadeaux raffinés de la part du souverain égyptien, raconta des choses prodigieuses, parlant sans retenue. Je ne pouvais m'empêcher de le regarder. Je n'arrivais pas à saisir ses yeux. D'où provenait ce trait oblique dans son beau visage ? Quelle causticité avait accusé ses traits naguère si tendres ? Chaque fibre en moi se refusait à admettre qu'il n'y avait pas de belle Hélène à Troie. Lorsque les autres résidents du palais laissèrent entendre qu'ils avaient compris et que tous les regards s'abaissaient chaque fois que, seule encore à le faire, je prononçais à nouveau le nom d'Hélène, allant jusqu'à proposer de soigner moi-même celle qui était encore si fatiguée, et lorsque cette offre fut repoussée - même à ce moment-là je ne voulais pas encore penser l'impensable.

Par la suite, nous avons tous oublié d'ailleurs le motif de la guerre. Après la crise de la troisième année, les guerriers cessèrent eux aussi de réclamer qu'on leur montrât Hélène. Ils ne se soucièrent plus d'elle et défendirent leur peau. Mais pour pouvoir acclamer la guerre, il leur fallait ce nom, c'est lui qui les transportait au-delà d'eux-mêmes. Remarquez bien, nous disait Anchise, le père d'Enée, remarquez bien qu'ils ont pris une femme. Un bonhomme aurait pu tout aussi bien incarner la gloire et la richesse. Mais la beauté ? Un peuple qui se bat pour la beauté ! - Pâris lui-même, à contrecœur semble-t-il, s'était rendu sur la place du marché pour y jeter en pâture au peuple le nom de la belle Hélène. Les gens ne remarquèrent pas son absence de conviction. Moi je l'ai remarquée.

Pourquoi parles-tu si froidement de ton ardente femme, lui ai-je demandé.

Mon ardente femme? répondit-il sur un ton sarcastique. Réveille-toi, ma sœur. Enfin quoi : elle n'existe pas.

Alors mes bras partirent vers le ciel. Je ne sais pas : l'ai-je crié ou l'ai-je seulement chuchoté ? Nous sommes perdus. Malheur, nous sommes perdus.

Je connaissais déjà la suite, cette prise énergique sous mes aisselles, ces mains d'hommes qui m'empoignaient, le cliquetis du métal contre le métal, l'odeur de sueur et de cuir.

C'était une journée pareille à celle-ci, une tempête d'automne, venant par rafales de la mer, charriant des nuages à travers le ciel d'un bleu profond, sous mes pieds les pierres, disposées exactement comme celles de Mycènes.

Pourquoi criaais-je seulement : Nous sommes perdus ! Pourquoi pas : Troyens, Hélène n'existe pas ! Mon père,

le roi Priam, renvoya les gardiens. D'un ton las, il me dit alors que si je continuais ainsi, il ne lui resterait plus d'autre solution que de m'enfermer. - Bon, c'est entendu. On aurait dû parler plus tôt avec toi de cette histoire embrouillée d'Hélène. Bon, d'accord, elle ne se trouve pas ici. Le roi d'Egypte l'a enlevée à Paris. Mais n'importe qui est au courant au palais, pourquoi pas toi ?

Père, lui dis-je, une guerre entreprise pour un fantôme ne peut être que perdue.

Pourquoi ? Le plus sérieusement du monde, le roi me demanda pourquoi. Il faut seulement veiller à ce que demeure au sein de l'armée la foi en ce fantôme. Comment ça, d'ailleurs, la guerre. Tout de suite les grands mots. Nous allons, je pense, être attaqués, et nous allons, je pense, nous défendre. Les Grecs vont se fracasser le crâne et se retireront bien vite. Ils ne vont tout de même pas répandre tout leur sang pour une femme.

En supposant qu'ils croient Hélène chez nous : ils vont se battre pour elle jusqu'à la mort. Ne dis pas de sottises, dit Priam. C'est notre or qu'ils veulent. Et le libre accès aux Dardanelles. Eh bien, négocie ! proposai-je. Il ne manquera plus que ça. Négocier nos biens ! Et puisque c'est nous qui gagnerons.

Père, le suppliai-je, retire-leur au moins le prétexte. Hélène. Qu'elle soit ici ou en Egypte, elle ne mérite pas qu'un seul Troyen meure pour elle.

Tu ne dois pas avoir toute ta raison, mon enfant, dit le roi. C'est l'honneur de notre maison qui est en jeu. Celui qui maintenant n'est pas avec nous travaille contre nous.

Alors je lui promis de garder le secret.

On me relâcha. Au printemps, comme on s'y attendait, la guerre commença. Quand la flotte grecque se dressa contre l'horizon, un spectacle atroce. Je restai debout immobile et je vis.

Je vis mon frère Hector mettre hors de combat les premiers Grecs. Et puis, bien sûr, commença quelque chose de tout à fait différent. Un groupe compact de Grecs avançant au coude à coude fonça vers le rivage, poussant des hurlements encore jamais entendus. Ceux qui se trouvaient sur les ailes furent vite abattus par les Troyens déjà à bout de force, ceux qui se trouvaient près du milieu abattirent un nombre beaucoup trop élevé des nôtres. Le noyau, c'était le but recherché, prit pied sur la terre ferme, et le noyau du noyau : le héros grec Achille. Il fallait qu'il passât, lui, dussent tous les autres tomber. Il fut assez malin pour ne pas foncer sur Hector. Il se chargea du jeune garçon Troïlos, que des hommes bien dressés rabattaient vers lui, comme le gibier vers le chasseur. Troïlos s'arrêta, fit face à l'adversaire, combattit. Et selon les règles, comme il l'avait appris. Troïlos ! Je tremblais. Je prévoyais chacun de ses pas, chaque esquive. Mais Achille, Achille la bête ne releva pas le

défi du garçon. Il leva très haut son épée et l'abattit d'un seul coup sur mon frère. Toutes les règles tombèrent à jamais dans la poussière. Mon frère Troïlos tomba. Achille la bête était sur lui. Si je voyais bien, il étranglait celui qui était à terre. Il se passait quelque chose qui dépassait mon entendement, notre entendement. Qui avait des yeux pour voir, put le voir le premier jour: cette guerre nous allions la perdre.

Le pire allait venir. Troïlos s'était relevé encore une fois, s'était dégagé de l'emprise d'Achille, courait tout d'abord sans but, pour s'enfuir, puis - je lui fis signe, je criai - il trouva la direction, courut vers moi, vers le temple. Sauvé. Nous allions perdre la guerre, mais ce frère qui en cette heure-là me parut être celui que je préférerais, il était sauvé. Je courus à sa rencontre, le saisis par le bras, entraînai vers l'intérieur du temple le garçon qui râlait, qui s'effondrait, devant l'image du dieu, où il était en sécurité. Il tentait de reprendre son souffle, il fallait détacher son casque, enlever sa cuirasse. Mes mains couraient. Qui est en vie n'est pas perdu. Je vais te soigner, frère, je vais t'aimer, je vais enfin apprendre à te connaître.

Alors vint Achille la bête. Que voulait donc cet homme ? Que venait-il faire dans le temple, tout armé ? L'instant le plus atroce : je le savais déjà. Alors il se mit à rire. Comment cet ennemi s'approchait-il de mon frère ? Comme un assassin ? Comme un séducteur ? Cela existait-il donc : le désir meurtrier et le désir amoureux dans le même homme ? L'approche dansante du poursuivant, que je voyais maintenant de dos. Qui prenait Troïlos, cet enfant, par les épaules, qui le caressait - le tâtait. En riant, tout cela en riant. Le saisissant par le cou. Empoignant la gorge. La main, grossière et poilue, aux doigts courts, sur la gorge de mon frère. Et le plaisir sur le visage d'Achille. Le plaisir nu, épouvantable. Si cela existe, tout est possible. Silence de mort. Voilà que l'ennemi, le monstre lève son épée face à la statue d'Apollon et sépare du tronc la tête de mon frère. Voilà que le sang humain jaillit sur l'autel. Troïlos immolé. Le boucher, poussant d'abominables hurlements de joie, s'enfuit.

Enée vint à la nouvelle lune. Je ne vis le visage d'Enée qu'un court instant, lorsqu'il souffla la lampe à huile près de la porte. Nous ne dûmes guère plus que nos noms, jamais je n'avais entendu de plus beau poème d'amour. Enée, Cassandre, Cassandre, Enée. Lorsque ma pudeur rencontra sa timidité, nos corps s'affolèrent.

Il ne fallait pas que l'âme de Troie fût à Troie. Très tôt le lendemain il partit avec une troupe d'hommes armés. Enée, je crois, préférerait partir plutôt que rester, ce que je comprenais, sans vraiment le comprendre. De toute façon, il était difficile de l'imaginer assis à la même table qu'Eumélos. Il disparut de mes yeux de longs mois.

Un jour où je me trouvais de service, Hécube et Polyxène vinrent au temple. Pourquoi fallut-il qu'Achille la bête vît ma sœur ? Son entrée me coupa le souffle. Depuis qu'en ce lieu il avait tué mon frère Troïlos, il s'était tenu à distance d'Apollon, bien que des négociations eussent abouti à déclarer le temple territoire neutre, ouvert également aux Grecs pour l'adoration de leur dieu. Il vint donc, Achille la bête, et vit ma sœur Polyxène. Comme elle ressemblait à notre frère Troïlos ! Comme Achille la dévora de son regard ignoble !

Notre temple devint soudain un lieu très recherché. Des négociateurs s'y retrouvaient pour préparer une entrevue encore plus importante : le Troyen Hector rencontrait le héros grec Achille. J'entendis ce que je savais : le héros grec voulait la princesse troyenne Polyxène. Hector fit semblant, c'est ce qui avait été mis au point, d'accéder au désir d'Achille : eh bien soit, il lui remettrait sa sœur si, de son côté, il nous donnait le plan du camp grec. Je crus avoir mal entendu. Jamais auparavant Troie n'avait incité un adversaire à trahir les siens. Jamais vendu pour ce prix l'une de ses filles à l'ennemi. Il était question que Polyxène attirât Achille dans notre temple sous le prétexte de l'épouser.

Mais – N'aie crainte, uniquement faire semblant. En réalité, notre frère Pâris déboucherait de derrière l'image du dieu où il se serait auparavant caché et atteindrait Achille à l'endroit vulnérable : au talon. Et pourquoi justement là ? – C'est lui qui a révélé à ta sœur Polyxène son point vulnérable.

Et Polyxène ?

Elle joue le jeu, bien sûr, elle en est fière.

Mais pourquoi n'est-elle pas ici ?

Ici on règle les détails. Qui ne la concernent pas.

Vous vous servez d'elle.

Mais tu n'es donc pas capable de comprendre ! Ce n'est pas elle qui est en jeu. Pour nous, l'enjeu c'est Achille.

Alors mon père, qui s'était tu jusqu'alors, prit la parole :

Tais-toi, Cassandre.

Je dis : Père –

Ne me dis plus « père ». J'ai eu trop de patience avec toi. Soit, pensais-je, elle est très sensible. Ne voit pas le monde tel qu'il est, méprise ceux qui combattent pour Troie. Est-ce que tu connais notre situation, au fait ? Et si tu n'es pas d'accord avec notre plan pour tuer Achille notre pire ennemi, c'est servir les intérêts de l'ennemi. Mais vous n'avez pas le droit !

Il ne s'agit pas ici de droit, tu vas être raisonnable.

Je dis : non.

Tu n'approuves pas le plan ?

Non.

Mais tu te tairas.

Non, dis-je.

Le roi dit : arrêtez-la.

Non. C'était le seul mot qui me restait.

Pourtant, tout s'était déroulé comme prévu. Oui : Achille, le héros grec, était mort. Oui, si l'on m'avait écoutée,

la bête serait encore en vie. Ils avaient eu raison jusqu'au bout. Ceux qui réussissent ont raison. Mais n'avais-je pas su dès le début que j'étais dans mon tort ? Je m'étais donc fait enfermer parce que j'étais trop fière pour leur céder. Cent fois je me suis retrouvée devant Priam, cent fois j'ai essayé, sur son ordre, de l'approuver, de répondre oui. Cent fois, j'ai redit non.

Tu n'approuves pas.

Non.

Mais tu te tairas.

Non. Non.

Ils avaient raison, et mon rôle c'était de dire non.

Des mots. Toutes ces tentatives faites pour communiquer ce que j'éprouvais. Que je disais la « vérité » ; que vous ne vouliez pas m'entendre – ça, c'est l'ennemi qui en a fait courir le bruit. Ils n'y comprenaient rien. Pour les Grecs, il n'y a que la vérité ou le mensonge, le juste ou le faux, la vie ou la mort. Ce qui est écrasé entre leurs notions tranchantes, c'est l'autre élément, le troisième terme, vivant et souriant. Si seulement ils avaient pu garder pour eux-mêmes ces notions rigides de bien et de mal.

L'effondrement vint vite. La fin de cette guerre fut digne de son commencement, une déshonorante imposture. Et mes Troyens de croire ce qu'ils voyaient, non ce qu'ils savaient. Penser que les Grecs allaient se retirer ! Et laisser devant nos murs ce monstre, que tous les prêtres d'Athéna s'empressèrent d'appeler « cheval » ! La chose était un cheval.

Pourquoi si grand ?

Qui sait. Qu'on fasse entrer le cheval.

Cela allait trop loin, je n'en croyais pas mes oreilles. Je criais, je suppliais.

Les Troyens se moquèrent de mes cris. Le frisson de peur qui s'attachait à mon nom avait perdu sa force. C'est ainsi que le cheval entra dans notre ville.

C'est là que j'ai compris ce que le dieu avait décrété : tu diras la vérité, mais personne ne te croira. Alors j'ai maudit Apollon.

Ce qui s'est passé dans la nuit, les Grecs le raconteront à leur manière. Myrine fut la première. Puis ce fut le massacre. Le sang recouvrait nos rues, et le hurlement de plainte que Troie poussa s'est incrusté dans mes

oreilles ; depuis lors, jour et nuit, je n'ai cessé de l'entendre. Plus tard, lorsqu'ils me demandèrent s'il était vrai que le Petit Ajax m'avait violée au pied de la statue d'Athéna, j'ai gardé le silence. Ce n'était pas auprès de la déesse. C'était dans le tombeau des héros, où nous tentions de cacher Polyxène, qui criait et chantait. Hécube et moi nous la bâillonnâmes avec de l'étaupe. Les Grecs la recherchaient, au nom du plus grand héros, Achille la bête. Polyxène avait tout d'un coup repris ses esprits. Tue-moi, sœur, me supplia-t-elle doucement. Lorsqu'ils l'emmenèrent en la traînant par terre, le Petit Ajax était sur moi. Et Hécube, retenue par eux, lançait des malédictions que je n'avais encore jamais entendues. Une chienne, s'écria le Petit Ajax lorsqu'il en eut fini avec moi.

Oui. Ce fut ainsi.

Lorsque nous étions sur le rempart, pour la dernière fois, une dispute s'éleva entre Enée et Moi. Enée, qui ne voulut jamais me forcer à faire quoi que ce soit, qui m'accepta toujours telle que j'étais, insistait pour que je parte avec lui. Absurde, disait-il, de se précipiter dans le désastre.

Tu me comprends mal, ai-je fini par lui dire. Ce n'est pas pour les Troyens que je dois rester, eux n'ont pas besoin de moi. Mais pour nous. Pour toi et pour moi.

C'était évident : les nouveaux maîtres allaient dicter leur loi à tous les survivants. La terre n'était pas assez grande pour qu'on pût leur échapper. Toi, Enée, tu n'avais pas le choix : tu devais arracher à la mort quelques centaines d'hommes. Tu étais leur chef. Bientôt, très bientôt, tu seras obligé d'être un héros.

Oui ! Et alors ?

Je vis à ton regard que tu m'avais comprise. Je ne puis aimer un héros. Je n'assisterai pas à ta métamorphose en statue. Contre une époque qui a besoin de héros, nous ne pouvons rien faire, tu le savais aussi bien que moi. Je reste. Que la douleur nous fasse souvenir l'un de l'autre. C'est à elle que nous nous reconnaitrions plus tard, si plus tard il y a...

Apollon te crache dans la bouche, cela signifie que tu as le don de prédire l'avenir. Mais personne ne te croira.

1
Cor 1 *pp*

2
Cor 2 *mf*

Trp. *p*

Trb. *(mf)*

1
Perc. (Tom méd. grave)

2
Perc. (Tom) *pp* bag. de timb. douce
méd. et gr.

Gr. Cass. grave
maillote *p*

Pno.

Cass. Comme s'il se fût agi de moi.

1
Vn. *f*

2
Vn. *f*

Alto *f*

Vcl. *p*

Cb. *p*

5 Tons
- très aigu
- méd.
- médium grave

indépendant du chef, synchrone avec la condensation lorsqu'il dit "Traître"

♩ = 88

↑
"Traître" disait Myrine, elle ne m'écoutait pas, ne me comprenais peut-être même pas.

c.l.b. arco c.l.b.
pont. ord. pont. (sim.)

col legato tratto / pont.

1/2 col legno batt., touche

c.l.b. post. arco ord. (sim.)
c.l.b. post.

c.l.b. post. ord. c.l.b. post. ord. (sim.)

Cassandre T. 16-18 (Fragment), avec l'aimable autorisation des/ mit freundlicher Genehmigung von/ by courtesy of Editions Henry Lemoine, Paris

Cassandre von Michael Jarrell

Philippe Albèra

Innerhalb des Œuvres von Michael Jarrell stellt *Cassandre* den Höhepunkt und die Synthese einer ersten und besonders fruchtbaren Schaffensperiode dar, wobei ihm die Wahl des Textes von Christa Wolf sowohl von musikalischen als auch expressiven Gesichtspunkten « diktiert » wurde. Die Figur der trojanischen Priesterin, von der deutschen Schriftstellerin neu interpretiert, ist hin- und hergerissen zwischen Bildern der Vergangenheit und denen der hereindrohenden Katastrophe. Christa Wolf, und Jarrell selbst, versetzt uns nicht mitten in die Tragödie des Trojanischen Krieges: Kassandras Rede besteht nur aus dem Erinnern des Geschehens. Zu Beginn des Stückes ist das Schlimmste bereits geschehen. Der Ton der Klage, auch der Revolte, stützt sich also nicht auf die Utopie einer Veränderung oder den Versuch eines Durchbruchs; vielmehr umgibt ihn eine Art Dämmerlicht. In einem winzigen Raum, der an das Nichts grenzt, auch in der blitzartigen Gewissheit die dem Tod vorausgeht, vertieft sich die Zeit, schließt sich und kehrt in Schleifen wieder: In der Intensität der Empfindungen gerät die Vergangenheit zur Gegenwart. Die verschiedenen Momente des Dramas werden nicht in kausaler Verkettung geboten, einem realistischen Prinzip gehorchend, sondern sie folgen aufeinander ohne Übergang, ziehen sich an und klingen ineinander, in einem Bewusstseinsstrom, der das Grundsätzliche aufdeckt. Der innere Monolog ist der Versuch einer Klärung, aber zugleich das Eingeständnis eines Versagens, eine Verbindung von klarer Erkenntnis und Melancholie. Das ganze Werk, so der Komponist, sei eine „lange Koda“.

Michael Jarrell hatte eigentlich zuerst an eine Oper gedacht, die gleichzeitig den Gesichtspunkt der Sieger und der Besiegten dargestellt hätte: Einerseits der Text von Homer, andererseits ein Sopran in der Rolle von Wolfs Cassandra. Der Komponist kann nicht umhin, diese Grundidee mit der Epoche in Verbindung zu setzen, als das Stück entstand, also der des Golfkrieges und des Krieges in Jugoslawien, mit der gleichzeitigen Flut von Bildern und manipulierten Kommentaren, durch die ab und zu das Zeugnis eines Opfers drang. Je weiter Jarrell jedoch in seiner Arbeit vorankam, umso mehr faszinierten ihn Kassandras Worte, als einer Heldin im Abseits, und mehr und mehr zweifelte er daran, dass sie singen sollte.

Man kann vom formalen Gesichtspunkt her an *Erwartung*, das expressionistische Monodrama Schoenbergs, denken, das ebenfalls eine einzelne Frau darstellt, die sich auf die Suche nach der Wahrheit begibt und versucht zu verstehen, was ihr zugestoßen ist. Bei Wolf und Jarrell hingegen versteckt sich die politische Realität nicht in einer individuellen Tragödie, sondern steht ihm Vordergrund. Beide Werke befragen das Wort des Dichters: Was können Intuition und Ausdruck angesichts der Realität ausrichten? Die dramaturgische Struktur der beiden Stücke ähnelt sich mehr als man denken sollte, es ist dieselbe Kontinuität, innerhalb derer sich verschiedene Zeitschichten artikulieren. Die individuelle Stimme wird von verschiedenen Stimmen durchzogen. Wo Schoenberg aber den Gesang verwendet, mit einer Art ausgedehntem *recitativo obbligato*, greift Jarrell zum gesprochenen Wort, und er gesteht, dass es ihm angesichts der „extremen

Einsamkeit einer Frau, die den Tod erwartet, lächerlich erschien, sie singen zu lassen“. Dadurch werden aber auch die Konventionen der Oper gesprengt - was zugleich für Schoenberg und Jarrell gilt. Alles was eine Oper impliziert – Chöre, Orchester, verschiedene Rollen – wird fallen gelassen und auf das Eigentliche reduziert. Mit dem gesprochenen Wort, das musikalisiert und ausgearbeitet wird, bleibt die Kraft des Textes erhalten: Die Intimität des Geständnisses und der Schrei der Revolte werden als solche dargeboten, ohne ästhetische Sublimierung. Das Wort wird in den musikalischen Fluss eingesenkt und löst zudem Aktionen und Klänge aus, wobei das Ensemble eine Art Miniatur-Orchester darstellt, in dem das Schlagzeug eine prominente Rolle spielt.

Jarrell hat darauf hingewiesen, dass die Musik das Tempo der Worte beeinflusst: „Der Text richtet sich nach der Musik, nicht umgekehrt“. Dieser Unterschied zum Sprechtheater ist grundlegend. Der Rhythmus der Worte ist hier in der Tat ein entscheidender Punkt, da er einer psychologisierenden Interpretation die musikalische Formalisierung entgegen setzt; die Worte sind eingesponnen in das Gewebe der musikalischen Zeit. Nun gibt es in *Cassandra* zwei gegensätzliche Zeitformen, die aber eine gleiche Einförmigkeit verbindet. Die eine ist glatt und flach, die andere aufgewühlt und diskontinuierlich. Die Erste wird auf Erinnerungen der Vergangenheit angewendet, auf die glücklichen und abgeklärten Augenblicke, die dem Drama vorhergingen, die Zweite auf Krieg, Anklagen, auf die Konflikte Kassandras mit ihrem Vater. In der Mitte steht eine Art Elementar-Zeit, die der Stille, der Zäsuren, der lang ausgehaltenen Klänge. Diese verschiedenen Zeitformen umhüllen die Erzählung, sie sind wie das Futteral der Stimme und bestimmen nicht nur den Rhythmus,

sondern auch Klangfarben, Intensität und Register. Die Relationen sind nicht immer starr, da der Text sich frei in diesen musikalischen Rahmen einfügt; sie können aber auch präzise verschiedene Einsätze der Instrumente bestimmen. Musik und Erzählung stehen aber innerhalb von homogenen und geschlossenen Blöcken von Dauer: Die Zeit, ob glatt oder zerhackt, sanft oder gewaltsam, ist fast immer statisch, als Zeit der Spannung, der Selbst-Erforschung, des Erwartens, der Vorahnungen, eine vordenkliche Zeit, die vom konkreten Geschehen der Aktionen und Effekte abgelöst ist – die Zeit dessen, was schon war und als Zeremonie wiederkehrt. Jarrell vermeidet nicht nur jeglichen musikalischen Kommentar, der Affekte darstellte, sondern auch eine einseitige, zielgerichtete dramatische Entwicklung – die Augenblicke werden gedehnt, sie vervielfältigen oder sie ziehen sich zusammen, wie eine Reihe von Spiegelungen oder Ostinatos; sie explodieren und zerbrechen, führen aber nie zu einem Höhepunkt, sie verändern sich nicht und produzieren nichts Anderes; sie erschlaffen, brechen ab, erstarren. Die Verbindungen beruhen auf Echos, Resonanzen, Gabelungen, plötzlichen Kontrasten. Die Zeit erscheint als Schleife.

Das Ausgangsmaterial von Jarrell besteht aus stabilen harmonischen Strukturen, die entweder sofort aufgestellt werden oder allmählich hervortreten und sich konzentrisch ausbreiten: Jarrell arbeitet mit ihnen, indem er gewisse Intervalle hörbar modifiziert, knappe melodische Figuren entstehen lässt, neue Klangfarben auf sie anwendet oder rhythmische Strukturierungen, vor allem die Veränderung von Auf- und Abtakt (innerhalb von oft symmetrischen Strukturen). Jeder der harmonischen Blöcke wird so von innen heraus bearbeitet und mit einem spezifischen Tempo

versehen. Die Blöcke bauen sich auf und zergehen wieder, sie werden erschüttert oder ausgedehnt, bleiben aber autonom und behalten ihren monadischen Charakter bei. Sie bestimmen langsame Passagen mit langen Notenwerten oder auch eine bewegte, virtuose Musik; manche der beweglichen Figuren erscheinen wie Verzerrungen der eigentlichen Struktur-Töne, die filigran anwesend bleiben. Zahlreiche Momente beruhen auf einem „Grundton“, der eine gewisse Zeit lang vorherrscht und zugleich den statischen Charakter unterstützt. In *Cassandra* haben manche Tonhöhen sogar eine Bedeutung für das ganze Stück: das *D*, dessen tragische Konnotation sich durch die gesamte Musikgeschichte hindurch zieht (von der Gregorianik über Mozarts *Don Giovanni* oder Beethoven bis hin zu B. A. Zimmermann), spielt eine wichtige Rolle: es taucht öfters als Unisono auf, als Schicksalsfigur, als Signal, oder als obsessiv ausgehaltener Ton im Hintergrund (*Es* und *As* spielen ebenfalls eine wichtige Rolle). Die Mitte zwischen den Grundtönen und den harmonischen Blöcken halten Tonrepetitionen, oft auf zwei Instrumente verteilt; solche Antiphonien lassen den Raum vibrieren und sind eine Art Kennzeichen von Jarrells Musik, ebenso wie Texturen, in denen sich verschiedene Zeitschichten überlagern (wiederum eine Form von statischer Bewegung) – man findet sie in zahlreichen Werken wieder. So ist zum Beispiel die Erzählung des Gastmahls des Menelaos in eine Überlagerung von mehreren Texturen und Tempos eingebunden, wie in eine Art Höllenmaschine.

Cassandra beschreibt eine Bewegung von vorn nach hinten. Die Wiederaufnahme der allerersten Replik – „Apoll spuckt dir in den Mund, das heißt, Du hast die Gabe zum Sehen. Aber niemand wird dir glauben“ – hebt die Zeit gewissermaßen wieder auf. Obwohl

sie aufgebeht, ist Cassandra auch Opfer der Ereignisse. Die Zukunft entgleitet ihr, die der Stadt sowie die ihrer Beziehung zu Aeneas. Keine Flucht ist möglich, auch kein Handeln. Die letzten Worte, die sie an Aeneas richtet sind bezeichnend: „Ich bleibe. Möge der Schmerz bewirken, dass wir uns aneinander erinnern. An ihm werden wir uns später wieder erkennen, wenn es ein Später gibt...“. Die schmerzliche Unbeweglichkeit, wo die Erinnerung jedes Denken an eine mögliche Zukunft verhindert, führt zu einer Form, die mehr an ein Ritual mahnt als an eine dramatische Struktur im gewöhnlichen Sinne. Die verschiedenen Momente stehen nicht im Konflikt: Sie wechseln einander ab, in einer starren Form, deren Gefangene auch Cassandra ist. Darin liegt eine Distanzierung, die es ermöglicht, eine Figur zu charakterisieren ohne, dass die Subjektivität irgendeinen Weg vorzeichnete. Cassandra sagt nein, aber die Katastrophe kommt doch. Die Musik fängt diese Hilflosigkeit vor der Geschichte ein, sie drückt und strahlt sie aus. Ihre Grundelemente bedrohen die Strukturen nicht, sie transzendieren nie das unaufhaltsame Vorschreiten der Zeit, sondern unterwerfen sich ihr. Texturen, die auf der Repetition leicht verschobener Figuren beruhen, jede in einem anderen Metrum, aber auch der Schwung der Vorhalte, sowie schneidende Gesten, Klänge, die wie Drohungen hervorgestoßen werden, schnelle Antiphonien, all dies prallt an der Unmöglichkeit einer Verklärung ab. Die raffinierte Arbeit am Detail verändert die Texturen nie, sondern ermöglicht ihnen, sich zu erhalten. Cassandras Verwerfung jeglichen Heroismus, den sie Aeneas entgegenschleudert, läutet das Ende eines Subjekts ein, das einst fähig war, sein Schicksal selbst zu gestalten.

Die rein kompositorischen Elemente können also

von der Gesamtbedeutung nicht geschieden werden. Jarrells Komponieren fügt sich somit in einer Grundtendenz der zeitgenössischen Musik ein: Die Entwicklung, die Idee einer Dynamik der Form, die die Figur des „Anderen“ hervorrufen könnte, ist problematisch geworden. Die Prozesse entwickeln sich innerhalb eines abgesteckten Rahmens, ohne diesen zu brechen, zu überschwemmen oder aufzulösen. So ist die Verbindung zwischen den einzelnen Augenblicken keine gewollte, kein Handstreich, keine unvermeidliche Stringenz, sondern ein Abtriften, eine Suggestion. Die fest abgedichteten Blöcke autonomer Dauern, die nicht von einander abgeleitet werden, haben noch etwas von der „offenen Form“ vom Beginn der 60er Jahre, welche die Strukturen von ihrer kausalen Verkettung befreite und die in Jarrells Œuvre mehrere Spuren hinterlassen hat; in *Cassandra* werden mehrfach Figurationen aufgelöst und als Fragmente verarbeitet.

Die Musik von Michael Jarrell steht so auf der Grenze zwischen der Tiefe der Vergangenheit und dem Abgrund der Zukunft, an jenem Punkt, wo die Extreme sie bedrücken. Diese beunruhigte und vibrierende Musik schwankt zwischen Gesagtem und Ungesagtem, zwi-

schen Schlaf und Wachen; einsame Stimmen tauchen in ihr auf, gespenstisch wie die, die in der Kammeroper *Dérives* zu hören sind, wo Don Giovanni als Phantom wiederkehrt. In seinen ersten Versuchen hatte Jarrell mit den Formen des Nô-Theaters experimentiert, eine Idee, die auch in *Cassandra* verschiedenartig auftaucht: Etwa die Introspektion, das Erforschen einer vergangenen Begebenheit, die Artikulation zwischen unterschiedlichen stimmlichen und instrumentalen Registern, die Vorstellung einer poetischen Zeit, zwischen Auflöserung und Stauchung, und die gleichzeitig eine Abwesenheit und eine starke Präsenz hervorruft. In diesem schwebenden Raum beschwört die Erinnerung bekannte musikalische Figuren: etwa Elemente aus anderen Werken von Jarrell, der überhaupt dazu tendiert, Material aus vorhergehenden Werken weiter zu entwickeln, sowie mehr oder weniger erkennbare Anspielungen auf zeitgenössische Komponisten – eine Anleihe an Berio, sowie eine doppelte Hommage an Bartók und Kurtág (ein Quasi-Zitat im ersten Fall, ein direktes im zweiten). Kassandras Versenkung und Rückblick spiegelt sich so in einer Musik, die Fäden des Neuen und des Alten geheimnisvoll verwebt.

Das Libretto von *Cassandre*

Wenn Apollon dir in den Mund spuckt, sagt er, bedeutet das: du hast die Gabe, die Zukunft vorauszusagen. Doch niemand wird dir glauben.

Mit der Erzählung geh ich in den Tod.

Hier ende ich, ohnmächtig, und nichts, was ich hätte tun oder lassen, wollen oder denken können, hätte mich an ein andres Ziel geführt.

Der gleiche Himmel über Mykenae wie über Troia, nur leer. Etwas in mir entspricht der Himmelsleere über dem feindlichen Land. Noch alles, was mir widerfahren ist, hat in mir seine Entsprechung gefunden.

Einmal, „früher“, ja, das ist das Zauberwort.

Troias Ende war abzusehen, wir waren verloren. Aineas mit seinen Leuten hatte sich abgesetzt. Myrine verachtete ihn. Und ich versuchte ihr zu sagen, dass ich Aineas, nein, nicht nur verstand, erkannte, als sei ich er. „Verräterisch“ sagte Myrine, die mir nicht zuhörte, mich vielleicht gar nicht verstand, denn seit ich gefangen war, sprech ich leise. Die Stimme ist es nicht, wie alle meinen, die hat nicht gelitten. Es ist der Ton. Der Ton der Verkündigung ist dahin.

Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt. Sie lacht, hör ich die Weiber sagen, die nicht wissen, dass ich ihre Sprache sprech. Schauernd ziehn sie sich vor mir zurück, überall das gleiche. Myrine, die mich lächeln sah, als ich von Aineas sprach, schrie: Unbelehrbar sei ich.

Ich legte meine Hand in ihren Nacken, bis sie schwieg. So standen wir zum letzten Mal beisammen, wir wussten es.

Aineas und ich, wir haben uns nicht mehr berührt.

Die Ohnmacht der Sieger, die stumm, einander meinen Namen weitersagen, das Gefährt umstreichen. Greise, Frauen, Kinder. Über die Grässlichkeit des Sieges. Über seine Folgen, die ich schon jetzt in ihren blinden Augen seh. Mit Blindheit geschlagen, ja. Alles wird sich vor ihren Augen abspielen, und sie werden nichts sehen. So ist es eben.

Und bis dahin nur das Gebrüll und der Befehl und das Gewinsel und das Jawohl der Gehorchenden.

Jetzt kann ich brauchen, was ich lebenslang geübt: meine Gefühle durch Denken besiegen. Die Liebe früher, jetzt die Angst. Die sprang mich an, als der Wagen, den die müden Pferde langsam den Berg heraufgeschleppt hatten, zwischen den düsteren Mauern zum Halten kam. Vor diesem letzten Tor. Als der Himmel aufriss und die Sonne auf die steinernen Löwen fiel, die über mich und alles hinwegsehn und immer hinwegsehen werden. Angst kenn ich ja, doch dies ist etwas andres.

Die Leute hier - naiv, wenn ich sie mit meinen Troern vergleiche, sie haben den Krieg nicht erlebt, - zeigen ihre Gefühle, betasten den Wagen, die fremden Gegenstände - mich nicht. Der Wagenlenker hat ihnen meinen Namen gesagt. Da sah ich, was ich gewöhnt bin: ihren Schauer. Jetzt nähern sich die Frauen wieder. Sie schätzen mich ab. Sie streiten sich, ob ich schön sei.

Schön? Ich, die Schreckliche. Ich, die wollte, dass Troia untergeht. Das Gerücht, das Meere überwindet, wird mir auch in der Zeit vorauseilen. Panthoos, der Priester, der Grieche wird recht behalten.

Aber du lügst ja, sagte er. Aber du lügst ja, meine Liebe, du lügst, wenn du uns allen den Untergang prophezeist. Aus unserem Untergang holst du dir, indem du ihn verkündest, deine Dauer. Dein Name wird bleiben. Und das weisst du auch.

Hekabe, die Mutter, hat mich früh erkannt und sich nicht weiter um mich gekümmert. Dies Kind braucht mich nicht, hat sie gesagt. Dafür hab ich sie bewundert und gehasst. Priamos, der Vater, brauchte mich.

Der Krieg formt seine Leute. So, vom Krieg gemacht und zerschlagen, will ich sie nicht im Gedächtnis behalten. Nein, vergessen will ich den zerrütteten, verwahrlosten Vater nicht. Doch auch den König nicht, den ich als Kind über alle Menschen liebte. Der es nicht ganz genau nahm mit der Wirklichkeit. Der in Phantasiewelten leben konnte; nicht ganz scharf die Bedingungen ins Auge fasste, die seinen Staat zusammenhielten, auch die nicht, die ihn bedrohten. Das machte ihn nicht zum idealen König, doch er war der Mann der idealen Königin, der Hekabe, das gab ihm Sonderrechte. Abend für Abend, ich seh ihn noch, ist er zur Mutter gegangen, die in ihrem Megaron sass, auf ihrem hölzernen Lehnstuhl, und an den der König sich, liebenswürdig lächelnd, einen Hocker heranzog. Dies ist mein frühestes Bild, denn ich, Liebling des Vaters und an Politik interessiert wie keines meiner Geschwister, durfte bei ihnen sitzen und hören, was sie redeten, oft auf Priamos Schoss, die Hand in seiner Schulterbeuge, die sehr verletzlich war und wo, ich sah es selbst, der Speer des Griechen ihn durchbohrte.

Für alles auf der Welt nur noch die Vergangenheitssprache. Die Gegenwartssprache ist auf Wörter für diese dустre Festung eingeschrumpft. Die Zukunftssprache hat für mich nur diesen einen Satz: Ich werde heute noch erschlagen werden.

Das alte Lied: Nicht die Untat, ihre Ankündigung macht die Menschen blass, auch wütend, ich kenn es von mir selbst. Und dass wir lieber den bestrafen, der die Tat benennt, als den, der sie begeht: Da sind wir, wie in allem übrigen, alle gleich. Der Unterschied liegt darin, ob mans weiss. Ich hab es schwer gelernt, weil ich, gewohnt, die Ausnahme zu sein, mich unter kein gemeinsames Dach mit allen zerren lassen wollte.

Aber hatte ich denn nicht, wie alle, kaum dass ich zum erstenmal geblutet, mit den anderen Mädchen im Tempelbezirk der Athene gegessen - sitzen müssen!

Die Zypresse, unter der ich sass, könnte ich noch bezeichnen, falls die Griechen sie nicht angezündet haben, die Form der Wolken könnte ich beschreiben. Ich denke an den Geruch von Oliven und Tamarisken. Die Augen schliessen, ich kann es nicht mehr, konnte es aber. Öffnete sie einen Spaltbreit und sah die Beine der Männer. Dutzende von Männerbeinen in Sandalen, so verschieden. An einem Tag kriegte ich fürs Leben genug von Männerbeinen. Ich spürte ihre Blicke im Gesicht, auf der Brust. Nicht einmal sah ich mich nach den anderen Mädchen um, die nicht nach mir. Wir hatten nichts miteinander zu tun, die Männer hatten uns auszusuchen und zu entjungfern. Ich hörte lange, eh ich einschlief, das Fingerschnipsen und, in wieviel verschiedenen Betonungen, das eine Wort: Komm.

Um mich wurde es leer, nach und nach waren die anderen Mädchen abgeholt worden, die Töchter der Offiziere, Palastschreiber, Handwerker, Wagenlenker und Pächter. Die Leere kannte ich von klein auf. Ich erfuhr zwei Arten von Scham: die, gewählt zu werden, und die, sitzenzubleiben. Ja, ich würde Priesterin werden, um jeden Preis.

Mittags, als Aineas kam, fiel mir auf, dass ich ihn seit langem schon in jener Menge sah. Er kam straks auf mich zu, verzeih, sagte er, eher konnte ich nicht kommen. Als wären wir verabredet gewesen. Wir gingen in eine weit entfernte Ecke des Tempelbezirks und überschritten dabei, ohne es zu merken, die Grenze, hinter der die Sprache aufhört. Wir wussten, was von uns erwartet wurde - durch Hekabe, die Mutter. Da wir uns beide nicht imstande sahen, den Erwartungen zu entsprechen. Da jeder die Schuld für unser Versagen bei sich suchte. Die Amme, die Mutter, die Priesterin, sie alle hatten mir die Pflichten des Beilagers eingeschärft, aber sie rechneten nicht damit, dass die Liebe, wenn sie plötzlich dazwischentritt, den Pflichten des Beilagers im Wege sein kann, so dass ich mir nicht zu helfen wusste und in Tränen ausbrach über seine Unsicherheit, die doch nur durch meine Ungeschicklichkeit verschuldet sein konnte. Jung, jung sind wir gewesen. Wie er mich küsste, mich streichelte und berührte, ich hätte getan, was er wollte, nur schien er nichts zu wollen, ich sollte ihm etwas verzeihen, aber ich verstand nicht, was.

Gegen abend schlief ich ein, ich weiss noch, ich träumte von einem Schiff, das den Aineas über glattes blaues Wasser von unserer Küste wegführte, und von einem ungeheuren Feuer, das sich, als das Schiff sich gegen den Horizont hin entfernte, zwischen die Wegfahrenden und uns, die Daheimgebliebenen, legte. Das Meer brannte.

Schreiend erwachte ich. Aineas, aufgestört, konnte mich nicht beruhigen und trug mich zur Mutter, die mich schlafen legte wie ein Kind.

Die Königin, sagte der Vater mir in einer unserer vertrauten Stunden, Hekabe herrscht nur über solche, die beherrschbar sind. Sie liebt die Unbeherrschbaren. Mit einem Schlag sah ich den Vater in anderem Licht. Hekabe liebte ihn doch? Zweifellos. Also war er unbeherrschbar? - Ach, einst waren auch die Eltern jung. Als der Krieg fortschritt, jedermanns Eingeweide blosslegte, änderte sich wiederum das Bild. Priamos wurde immer unzugänglicher, starrer, doch beherrschbar, nur nicht mehr durch Hekabe. Sie wurde von einem Unglücksjahr zum anderen immer mitfühlender, lebendiger.

Wenn ich mich heute an dem Faden meines Lebens zurücktaste, den Krieg überspringe, ein schwarzer Block; langsam, sehnsuchtsvoll in die Vorkriegsjahre zurückgelange; die Zeit als Priesterin, ein weisser Block; weiter zurück: das Mädchen - dann bleib ich an dem Wort schon hängen, das Mädchen, das Mädchen, und um wieviel mehr noch hänge ich erst an seiner Gestalt. An dem schönen Bild. Ich habe immer mehr an Bildern gehalten als an Worten, es ist wohl merkwürdig und ein Widerspruch zu meiner Berufung. Das letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter. Todesangst. Wie wird es sein. Wird die Schwäche übermächtig. Wird der Körper die Herrschaft über mein Denken übernehmen. Ich will die Bewusstheit nicht verlieren, bis zuletzt. Ich will Zeugin bleiben, auch wenn es keinen einzigen Menschen mehr geben wird, der mir mein Zeugnis abverlangt.

Pantheoos überreichte derjenigen Stab und Stirnband, die Hekabe ihm bezeichnete als Priesterin.

So glaubst - du nicht, dass ich von Apollon geträumt habe?
Aber doch. Doch doch, kleine Cassandra.

Das Dumme war, er glaubte nicht an Träume.

Wenn Apollon dir in den Mund spuckt, sagte er, bedeutet das: du hast die Gabe, die Zukunft voraussagen zu können. Doch niemand wird dir glauben.

Die Sehergabe. Das war sie (ein heisser Schreck). Ich hatte sie mir erträumt. Mir glauben - mir nicht glauben - man würde sehn. Unmöglich war es doch, dass Menschen auf die Dauer einer, die ihr Recht beweist, nicht Glauben schenken sollten.

Ich, Cassandra, keine andre der zwölf Töchter des Priamos und der Hekabe, war vom Gott selbst zur Seherin bestimmt.

Polyxena, Schwester ... Dass ich meine Laufbahn auf deiner Zurücksetzung aufbaute; dass du nicht schlechter warst als ich, nicht weniger geeignet: Ich hab es dir sagen wollen, eh sie dich wegschleppten, als Schlachtopfer, wie mich jetzt. Polyxena: Hätten wir unsre Leben getauscht: Unsre Tode wären die gleichen gewesen. Ist das ein Trost?

Ich schwieg. Sie schleppten dich weg, zum Grabe des wüsten Achill. Du mit deinen grauen Augen. Du mit deinem schmalen Kopf. Du, in die jeder Mann, der dich sah, sich verlieben musste, und nicht nur jeder Mann - auch manche Frau.

Polyxena ... Meine Erinnerung an jene Zeit ist blass, ich hatte keine Gefühle. Priamos bereitete den Krieg vor. Ich spielte die Priesterin. Ich dachte, Erwachsensein bestehe aus diesem Spiel: sich selbst verlieren. Enttäuschung liess ich nicht zu.

Ich sah nichts. Mit der Sehergabe überfordert, war ich blind. Durch den Jahreslauf des Göttes und die Forderungen des Palastes wurde mein Leben bestimmt. Ich kannte es nicht anders. Lebte von Ereignis zu Ereignis, die, angeblich, die Geschichte des Königshauses ausmachten. Ereignisse, die süchtig machten, auf immer neue Ereignisse. Zuletzt auf Krieg.

Ich glaube, das war das erste, was ich durchschaute. Das hab ich lange nicht begriffen: dass nicht alle sehen konnten, was ich sah. Dass sie die nackte bedeutungslose Gestalt der Ereignisse nicht wahrnahmen.

Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem müden Kopf, die Worte können sie nicht einholen. Merkwürdige Ähnlichkeit der Spuren, welche verschiedenste Erinnerungen in meinem Gedächtnis vorfinden. Immer leuchteten diese Gestalten auf, wie Signale. Priamos, Aineas, Paris. Ja. Paris...

Es war am Vorabend der Abreise des Menelaos, wie ich beim Mahl sass, rechts neben mir Hektor, links beharrlich schweigend Polyxena. Gegenüber der ganz junge liebezende Bruder Troilos mit der klugen Briseis. Am Kopf der Tafel Priamos, Hekabe, Menelaos, der Gast, den niemand mehr ‚Gastfreund‘ nennen sollte. Was? Wer verbot denn das! Eumelos, hiess es. Eumelos? Wer ist Eumelos. Ach ja. Jener Mann im Rat, dem jetzt die Palastwache unterstand. Seit wann entschied ein Offizier über den Gebrauch von Wörtern? Seitdem die, die sich die ‚Königspartei‘ nannten, in dem Spartaner Menelaos nicht den Gastfreund, sondern den Kundschafter oder Provokateur sahen. Den künftigen Feind. Seitdem sie ihn mit einem Sicherheitsnetz umgeben hatten. Ein neues Wort. Auf einmal sahn sich die an ‚Gastfreund‘ festhielten, auch ich, beargwöhnt.

Jetzt beim Gastmahl konnte man die Gruppierungen mit den Augen unterscheiden, das war neu. Hinter meinem Rücken hatte sich Troia verändert. Hekabe, die Mutter, war nicht auf der Seite des Eumelos. Ich sah, wie ihr Gesicht versteinte, wenn er sich ihr näherte. Priamos schiens allen recht machen zu wollen. Paris aber, mein geliebter Bruder Paris, gehörte schon dem Eumelos. Der schlanke, schöne Jüngling, hingegeben an

den massigen Mann mit dem Pferdegesicht.

Keiner von uns, keine Seherin, kein Orakelsprecher, hat an jenem Abend auch nur den Hauch einer Ahnung verspürt. Die einen wurden immer stiller und die andern, die dem Eumelos anhängen, lauter. Paris, der schon zu viel getrunken hatte, sprach den Griechen Menelaos, der sein Nachbar war, laut auf seine schöne Frau an, Helena. Menelaos, ein nüchterner, nicht mehr junger Mann, der Streit nicht suchte, gab dem Sohn des Gastgebers höflich Bescheid, bis seine Fragen so frech wurden, dass Hekabe, ungewöhnlich zornig, dem ungezogenen Sohn den Mund verbot. Todesstill wurde der Saal. Nur Paris sprang auf, schrie: Wie! Schweigen soll er? Schon wieder? Immer noch? O nein. Die Zeiten sind vorbei. Ich, Paris, bin es, der des Königs Schwester von den Feinden wiederholt. Wenn sie mir aber verweigert wird, findet sich eine andre, schöner als sie. Jünger. Eilder. Es ist mir versprochen worden, dass ihrs wisst.

Nie vorher herrschte im Palast von Troia solche Stille. Ein jeder spürte, ein Mass wurde hier verletzt. So hatte nie ein Mitglied unserer Familie sprechen dürfen. Ich aber. Ich allein sah, was in dieser Stunde seinen Ausgang nahm, war unser Untergang. Stillstand der Zeit, endgültige Fremdheit mir gegenüber und jedermann. Bis endlich die entsetzliche Qual, als Stimme, sich aus mir, durch mich hindurch ihren Weg gebahnt hatte und sich losgemacht. Ein pfeifendes, ein auf dem letzten Loch pfeifendes Stimmchen, das mir das Blut aus den Adern treibt. Das, wie es anschwillt, grässlicher wird, alle meine Gliedmassen ins Schleudern bringt. Aber die Stimme schert das nicht. Wehe, schrie sie. Wehe. Lasst das Schiff nicht fort.

Dann fiel der Vorhang vor mein Denken. Der Schlund öffnete sich. Dunkelheit. Ich stürzte ab. Schaum sei mir vor den Mund getreten. Auf einen Wink der Mutter hätten die Wachen mich unter den Achseln gepackt und aus dem Saal geschleift. In meinem Zimmer sei ich eingeschlossen worden. Die Tempelärzte hätten sich zu mir gedrängt. Der verstörten Festgesellschaft habe man gesagt, ich brauche Ruhe, müsse zu mir kommen, der Vorfall sei unbedeutend. Unter den Geschwistern habe sich in Windeseile das Gerücht verbreitet, ich sei wahnsinnig.

Wie lange hab ich an die alten Zeiten nicht gedacht! Es stimmt; der nahe Tod mobilisiert noch einmal das ganze Leben. Zehn Jahre Krieg. Sie waren lang genug, die Frage, wie der Krieg entstand, vollkommen zu vergessen. Mitten im Krieg denkt man nur, wie er enden wird. Und schiebt das Leben auf.

Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg? Falls es da Regeln gäbe, müsste man sie weitersagen. In Ton, in Stein eingraben. Was stünde da? Lasst euch nicht von den Eigenen täuschen.

Paris, als er nach Monaten zurückkam, merkwürdigerweise auf einem ägyptischen Schiff, brachte eine tief verschleierte Person von Bord. Das Volk verstummte atemlos. In jedem einzelnen erschien das Bild der schönsten Frau, so strahlend, dass sie ihn, wenn er sie sehen könnte, blenden würde. Schüchtern, dann begeistert, kamen

Sprechchöre auf: He-le-na. He-le-na. Helena zeigte sich nicht. Sie kam auch nicht zur Festtafel. Sie war von der langen Seereise erschöpft. Paris, ein anderer geworden, überbrachte vom König von Ägypten raffinierte Gastgeschenke, erzählte Wunderdinge, redete und redete. Ich musste ihn immer ansehen, seine Augen kriegte ich nicht zu fassen. Woher kam der schiefe Zug in sein schönes Gesicht? Welche Schärfe hatte seine einst weichen Züge geätzt. Jede Faser in mir verschloss sich der Einsicht, dass keine schöne Helena in Troia war. Als die anderen Palastbewohner zu erkennen gaben, dass sie begriffen hatten. Als der Legendenschwarm um die unsichtbare schöne Frau des Paris verlegen in sich zusammenfiel. Als alle die Blicke senkten, wenn ich, nur ich noch, immer wieder wie unter Zwang Helenas Namen nannte, mich sogar erbot, die immer noch ermüdete zu pflegen, und zurückgewiesen wurde - selbst da wollt ich das Undenkbare noch nicht denken.

Wir haben ja dann alle den Anlass für den Krieg vergessen. Nach der Krise im dritten Jahr hörten auch die Kriegersleute auf, den Anblick der schönen Helena zu fordern. Sie liessen von Helena ab und wehrten sich ihrer Haut. Um aber dem Krieg zuzubeln zu können, hatten sie diesen Namen gebraucht. Er erhob sie über sie hinaus. Beachtet, sagte Anchises uns, des Aineas Vater. Beachtet, dass sie eine Frau genommen haben. Ruhm und Reichtum hätte auch ein Mannsbild hergegeben. Aber Schönheit? Ein Volk, das um Schönheit kämpft! - Paris selbst war, widerwillig, schien es, auf den Marktplatz gekommen und hatte den Namen der schönen Helena dem Volke hingeworfen. Die Leute merkten nicht, dass er nicht bei der Sache war. Ich, merkte es.

Warum sprichst du so kalt von deiner warmen Frau? hab ich ihn gefragt.

Meine warme Frau? war seine höhnische Antwort. Komm zu dir, Schwester. Mensch: es gibt sie nicht.

Da riss es mir die Arme hoch. Ich weiss nicht, schrie ichs laut, hab ich es nur geflüstert: wir sind verloren. Weh, wir sind verloren.

Was kommen musste, kam: der feste Achselgriff, die Männerhände, die mich packten, das Klirren von Metall, der Geruch von Schweiß und Leder.

Es war ein Tag wie dieser, Herbststurm, schubweise von der See her, der Wolken über den tiefblauen Himmel trieb, unter den Füßen die Steine, genauso verlegt wie hier in Mykenae.

Warum schrie ich: Wir sind verloren! Warum nicht: Troer - es gibt keine Helena! Der Vater, König Priamos, schickte die Wächter weg. Wenn ich so weitermache, sagte er dann, müde, bleibe ihm nichts, als mich einzusperren. Also schön. Über die vertrackte Helena -Geschichte hätte man früher mit mir reden sollen. Gut, gut, sie war nicht hier. Der König von Ägypten hatte sie dem Paris abgenommen. Bloss das wisse ja ein jeder im Palast, warum nicht ich?

Vater, sagte ich, ein Krieg, um ein Phantom geführt, kann nur verloren gehen.

Warum? Allen Ernstes fragte der König mich: warum. Man muss nur trachten, sagte er, dass dem Heer der Glaube an das Phantom erhalten bleibt. Wieso überhaupt Krieg. Gleich immer diese grossen Worte. Wir, denk ich, werden angegriffen werden, und wir, denk ich, setzen uns zur Wehr. Die Griechen rennen sich den Schädel ein. Sie werden sich doch nicht um eine Frau verbluten.

Gesetzt, sie glaubten, Helena sei bei uns, sie werden um sie kämpfen - bis zum Tod.

Red keinen Unsinn, sagte Priamos. Die wollen unser Gold. Und freien Zugang zu den Dardanellen.

- So verhandle drum! schlug ich ihm vor.

Das hätte noch gefehlt. Verhandeln um unser Recht. Und da wir ohnehin gewinnen...

Vater, bat ich ihn, nimm ihnen wenigstens den Vorwand, Helena. Sie ist, hier oder in Ägypten, nicht einen einzigen erschlagenen Troianer wert.

Du musst nicht bei Verstand sein Kind, sagte er. Es geht doch um die Ehre unseres Hauses. Wer jetzt nicht zu uns hält, ist gegen uns.

Da versprach ich ihm, zu schweigen.

Man liess mich frei. Im Frühjahr, wie erwartet, begann dann der Krieg.

Als die griechische Flotte gegen den Horizont aufstieg, ein grässlicher Anblick. Ich stand und sah.

Sah, wie Bruder Hektor die ersten Griechen schlug. Dann freilich ging etwas anders los. Ein Pulk von Griechen, dicht bei dicht sich haltend, stürmte, unter nie vernommenem Geheul an Land. Die äussersten wurden von den schon erschöpften Troern bald erschlagen. Die aus der Mitte erschlugen eine viel zu hohe Zahl der unsern. Der Kern, so sollte es sein, erreichte das Ufer, und der Kern des Kerns: der Griechenheld Achill. Der sollte durchkommen, selbst wenn alle fielen. Schlaun ging er nicht auf Hektor los, er holte sich den Knaben Troilos, der ihm von gut dressierten Leuten zugetrieben wurde wie das Wild dem Jäger. Troilos stand, stellte sich dem Gegner, kämpfte. Und zwar regelrecht, so wie er es gelernt hatte. Troilos, ich bette. Jeden seiner Schritte, seiner Figuren wusste ich voraus. Aber Achill liess sich auf des Knaben Angebot nicht ein. Er erhob sein Schwert hoch über den Kopf und liess es auf den Bruder niedersausen. Für immer fielen alle Regeln in den Staub. Troilos, der Bruder fiel. Achill das Vieh war über ihm. Wenn ichs recht sah, würgte er den Liegenden. Etwas ging vor, was über meine, über unsere Begriffe war. Wer sehen konnte, sah am ersten Tag: Diesen Krieg verlieren wir.

Das schlimmste kommt noch. Troilos war noch einmal hochgekommen, hatte sich den Händen des Achill entwunden, lief - zuerst ziellos davon, dann - ich winkte, schrie - fand er die Richtung, lief auf mich, lief auf den Tempel zu. Gerettet. Den Krieg verlieren wir, aber dieser Bruder, der mir in dieser Stunde als der liebste

schien, der war gerettet. Ich lief ihm entgegen, zog den Röchelnden, Zusammenbrechenden herein, ins Innere des Tempels, vor das Bild des Gottes, wo er sicher war. Er rang um Luft, ich musste den Panzer lösen. Meine Hände flogen. Wer lebt, ist nicht verloren. Dich werd ich pflegen Bruder, lieben, endlich kennenlernen.

Dann kam Achill das Vieh. Was wollte dieser Mensch? Was suchte er bewaffnet hier im Tempel? Grässlichster Augenblick: Ich wusste es schon. Dann lachte er. Wie näherte sich dieser Feind dem Bruder? Als Mörder? Als Verführer? Ja, gab es das denn: Mörderlust und Liebeslust in einem Mann? Das tänzelnde Herannahen des Verfolgers, den ich jetzt von hinten sah. Der Troilos, den Knaben, bei den Schultern nahm, ihn streichelte, ihn befangerte. Lachend, alles lachend. Ihm an den Hals griff. An die Kehle ging. Die plumpe, kurzfingerige haarige Hand an des Bruders Kehle. Und in Achills Gesicht die Lust. Die nackte grässliche Lust. Wenn es das gibt, ist alles möglich. Es war toten-still. Nun hob der Feind, das Monstrum, im Anblick der Apollon-Statue sein Schwert und trennte meines Bruders Kopf vom Rumpf. Nun schoss das Menschenblut auf den Altar, wie sonst Blut aus unseren Opfertieren. Der Schlächter, schauerlich und lustvoll heulend, floh.

Bei Neumond kam Aineas. Nur einen Augenblick lang sah ich sein Gesicht, als er das Licht ausblies, das neben der Tür in einem Ölbad schwamm. Wir sagten uns kaum mehr als unsre Namen, ein schöneres Liebesgedicht hatte ich nie gehört. Aineas Cassandra. Cassandra Aineas. Als meine Keuschheit seiner Scheu begegnete, wurden unsere Körper toll.

Doch Troias Seele sollte nicht in Troia sein. Sehr früh am nächsten Morgen ging er mit einer Schar Bewaffneter aufs Schiff. Ich glaube - und verstand ihn, doch verstand ihn nicht - dass Aineas lieber ging als bließ. Schwer war es allerdings, sich ihn und Eumelos an einem Tisch zu denken. Für Monate entschwand er mir.

Eines Tages, als ich gerade Dienst hatte, kamen Hekabe und Polyxena in den Tempel. Und warum nur musste Achill das Vieh die Schwester sehnen! Der Atem stockte mir, als er eintrat. Seitdem er hier den Bruder Troilos getötet hatte, war er Apollon fern geblieben, obwohl ausgehandelt war, dass dieser Tempel ein neutraler Ort sein sollte, auch den Griechen zur Verehrung ihres Gottes offen. So kam er denn, Achill das Vieh, und sah die Schwester Polyxena. Wie sie unserem Bruder Troilos ähnelte. Wie sie Achill mit seinem Blick verschlang.

Auf einmal wurde unser Tempel ein begehrter Ort. Unterhändler begegneten sich hier, um das Treffen vorzubereiten, auf das es ankam. Der Troer Hektor traf den Griechenheld Achill. Ich hörte, was ich wusste: Der Griechenheld wollte die troianische Prinzessin Polyxena. Hektor ging zum Schein, so war es ausgemacht, auf Achills Begehren ein: die Schwester werde er ihm geben - wenn er seinerseits den Plan des Griechenlagers an uns weitergebe. Ich glaubte mich verhört zu haben. Niemals vorher hat Troia einen Gegner zum Verrat an seinen Leuten aufgefordert. Nie eine seiner Töchter an den Feind um diesen Preis verkauft. Es ging darum, dass Polyxena den Achill in unseren Tempel locken sollte unter dem Vorwand, sich ihm zu vermählen. Aber - keine Sorge. Nur zum Schein. In Wirklichkeit würde unser Bruder Paris hinter dem Götterbild, wo er verborgen war,

hervorbrechen, und er würde Achill da treffen, wo er verletzlich war: An der Ferse. Wieso gerade dort? - Er hatte seinen wunden Punkt der Schwester Polyxena anvertraut.

Und Polyxena?

Spielt mit. Natürlich. Die ist stolz darauf.

Warum ist sie nicht hier?

- Hier geht es um den Plan. Der sie nichts angeht.

Ihr benutzt sie also.

- Aber bist du nicht imstande zu begreifen! Um sie geht es nicht. Es geht uns um Achill.

Da sprach der Vater, der bis jetzt geschwiegen hatte: Schweig, Cassandra.

Ich sagte: Vater -

- Komm mir nicht mehr mit „Vater“. Viel zu lange liess ich dich gewähren. Gut, dachte ich, sie ist empfindlich.

Sieht die Welt nicht, wie sie ist, und verachtet, die für Troia kämpfen. Ja kennst du unsere Lage überhaupt?

Und wenn du diesem unserem Plan, Achill, den schlimmsten Feind, zu töten, jetzt nicht zustimmst, ist das Feindbegünstigung.

Aber ihr seid nicht im Recht!

- Recht steht hier nicht zur Frage. Du bist vernünftig?

Ich sagte: nein.

- Du stimmst nicht zu?

Nein.

- Aber du wirst schweigen?

Nein, sagte ich.

Der König sagte: Nehmt sie fest.

Nein, das war das einzige Wort, das mir noch blieb.

Aber alles war nach Plan verlaufen. - Ja: Der Griechenheld Achill war tot. Ja, wäre es nach mir gegangen, das Vieh wär noch am Leben. Sie hatten recht behalten. Wer Erfolg hat, behält recht. Aber hatte ich nicht von Anfang an gewusst, dass ich nicht im Recht war? So. Also hatte ich mich einsperren lassen, weil ich zu stolz war, ihnen nachzugeben? Hundertmal habe ich vor Priam gestanden, hundertmal versucht, auf sein Gebot, ihm zuzustimmen, mit ja zu antworten. Hundertmal habe ich wieder nein gesagt.

Du stimmst nicht zu?

Nein.

Aber du wirst schweigen.

- Nein. Nein.

Sie hatten recht und mein Teil war, nein zu sagen.

Worte. Alles, was ich von jener Erfahrung mitzuteilen suche, war und ist Umschreibung. Dass ich die „Wahrheit“ sprach, ihr mich nicht hören wolltet – das hat der Feind verbreitet. Sie verstanden es nicht besser. Für die Griechen gibt es nur entweder Wahrheit oder Lüge, richtig oder falsch, Leben oder Tod. (Sie denken anders, was nicht sichtbar, riechbar, hörbar, testbar ist, ist nicht vorhanden). Was sie zwischen ihren scharfen Unterscheidungen zerquetschen, das Andere, das Dritte, das lächelnde Lebendige. Hätten sie doch die eisernen Begriffe Gut und Böse für sich behalten.

Der Zusammenbruch kam schnell. Das Ende dieses Krieges war seines Anfangs wert, schmachlicher Betrug. Und meine Troer glaubten, was sie sahn, nicht, was sie wussten. Dass die Griechen abziehen würden! Und dieses Monstrum vor der Mauer stehen liessen, dass alle Priester der Athene „Pferd“ zu nennen wagten. Also war das Ding ein Pferd.

Warum so gross?

Wer weiss. Nun holt das Pferd herein.

Ich traute meinen Ohren nicht. Ich schrie, ich bat.

Die Troer lachten über mein Geschrei. Der Schauer, der an meinem Namen hing, war schon verblasst. So kam das Pferd in unsere Stadt.

Jetzt verstand ich, was der Gott verfügte: Du sprichst die Wahrheit, aber niemand wird dir glauben. Da habe ich den Gott Apoll verflucht.

Was in der Nacht geschah, die Griechen werden es auf ihre Art erzählen. Myrine war die erste. Dann die Schlacht. Blut floss durch unsre Strassen, und der Jammerton, den Troia ausstiess, hat sich in meine Ohren eingegraben, ich habe ihn seitdem bei Tag und Nacht gehört. Als sie mich später fragten: ob es denn wahr sei, dass klein Aias mich an der Athene-Statue vergewaltigt hätte, habe ich geschwiegen. Es war nicht bei der Göttin. Es war im Heldengrab, in dem wir Polyxena zu verstecken suchten, die laut schrie und sang. Hekabe und ich verstopften ihr den Mund mit Werg. Die Griechen suchten sie im Namen ihres grössten Helden, des Vieh's Achill. Polyxena war auf einmal ganz bei Sinnen. Töte mich, Schwester, bat sie leise. Als sie sie wegschleiften, klein Aias über mir. Und Hekabe, die sie festhielten, stiess Flüche aus, die ich noch nie gehört. Eine Hündin, schrie klein Aias, als er mit mir fertig war.

Ja, so war es.

Als ich mit Aineas auf der Mauer stand, zum letzten Mal, kam es zwischen uns zum Streit. Aineas, der mich nie bedrängte, der nichts an mir biegen oder ändern wollte, bestand darauf, dass ich mit ihm ging. Unsinnig sei es, sich in den Untergang hineinzuworfen.

Du missverstehst mich, sagte ich zögernd. Nicht Troias wegen muss ich bleiben, Troia braucht mich nicht. Sondern um unseretwillen. Um deinet- und um meinetwillen.

Es war ja klar: Allen, die überlebten, würden die neuen Herren ihr Gesetz diktieren. Die Erde war nicht gross genug, ihnen zu entgehen. Du, Aineas, hattest keine Wahl. Ein paar hundert Leute musstest du dem Tod entreissen. Du warst ihr Anführer. Bald, sehr bald wirst du ein Held sein.

Ja, und?

An deinen Augen sah ich, du hattest mich begriffen. Einen Helden kann ich nicht lieben. Deine Verwandlung in ein Standbild will ich nicht erleben. Gegen eine Zeit, die Helden braucht, richten wir nichts aus, das wusstest du so gut wie ich. Ich bleibe zurück. Der Schmerz soll uns an uns erinnern. An ihm werden wir uns später, wenn wir uns wiedertreffen, erkennen... falls es ein Später gibt ...

Wenn Apollon dir in den Mund spuckt, sagte er, bedeutet das: du hast die Gabe, die Zukunft vorauszusagen. Doch niemand wird dir glauben.

Sprechoper von Michael Jarrell nach der Erzählung von Christa Wolf © 1994, Editions Henry Lemoine, Paris

309 310 311 312

Fl.

Hrb.

Cl. sib.

Cl. B. sib.

Bsn.

1. (5 Toms + 2 Maracas aigus)

Perc.

2. (4 Bongos + 2 Maracas méd.)

Cel.

Pno.

1. sampler

Clav.

2. d.t.d.

Cass. Ménélas un hôte mais un espion ou un provocateur. Un futur ennem. Depuis qu'ils l'avaient entouré d'un réseau de sécurité. Un mot nouveau. D'un seul

△ -2-3"

△ -2-3"

△ -2-3"

△ -2-3"

* ceci n'est qu'une représentation graphique. En fait, répéter en attendant le signe du chef (ou le mot "nouveau"), interrompre le temps musical, faire une pause de 2 h 3 puis tout le monde reprend exactement à la suite (ou sur le temps suivant.)

Cassandre by Michael Jarrell

Philippe Albèra

Within Michael Jarrell's oeuvre, *Cassandre* represents the culmination and synthesis of an initial and extremely fruitful creative period, even if the selection of the work's text was "dictated" to him by Christa Wolf in both musical and expressive aspects. The figure of the Trojan priestess, reinterpreted by the German author, is torn back and forth between images of the past and of impending catastrophe. Neither Wolf nor Jarrell himself means to plunge us into the midst of the Trojan War: Cassandra speaks merely of her memory of the events. At the piece's beginning, the worst has already occurred. The tone of lamentation—and of revolt—is based not so much on a utopia of change or an attempt at a breakthrough, but much rather engulfed by a sort of twilight. In a tiny space bordering on nothingness, as well as in the lightning-like certainty that precedes death, time deepens, closes and returns in loops: in the intensity of emotions, the past becomes present. The various moments of the drama are not offered up in a causal chain, adhering to some realistic principle, but rather follow one another without transition, attracting and sounding into one another, in a stream of consciousness that reveals the essential. The inner monologue represents both an attempt at clarification and the admission of failure, a marriage of clear realisation and melancholy. The whole work, according to the composer, is one "long coda."

Actually, Michael Jarrell had started out by envisioning an opera which would have simultaneously portrayed the victor and the vanquished: with Homer's text on the one hand and a soprano in the role of Wolf's Cassandra on the other. The composer was

unable to avoid drawing an association between this basic idea and the period during which the piece was created—in other words, that of the Gulf War and the war in Yugoslavia, with the simultaneous flood of images and manipulated commentaries penetrated now and again by the testimony of a victim. The further Jarrell progressed in his work, however, the more deeply he was fascinated by Cassandra's words—the words of a banished heroine, and more and more he began to question the idea of having her sing.

From a formal standpoint, one might think of Schönberg's expressionist monodrama *Erwartung*, which also portrays a single woman who sets out in search of truth and attempts to understand what has befallen her. In the case of Wolf and Jarrell, on the other hand, political reality is not buried in an individual tragedy but rather stands at the forefront. Both works question the words of the poet: what effect can intuition and expression have, in light of reality? The dramaturgical structure of the two pieces is more similar than one might think; the continuity within which various time-layers are articulated is the same. The individual voice is infused with various other voices. But while Schönberg uses singing, crafted as a sort of extended *recitativo obbligato*, Jarrell calls upon the spoken word, stating that in view of the "extreme loneliness of a woman who is waiting for death, it would seem ridiculous to have her sing." This also, however, entails breaking with operatic convention, and this applies to both Schönberg and Jarrell. Everything that implies an opera—choirs, orchestra, different roles—is given up and reduced to its essence. Through the spoken word, set to and elaborated upon by music, the power of the text is ultimately preserved: The intimacy of admission and the scream of revolt are

delivered as such, free from aesthetic sublimation. The word is sunk into the musical flow while also touching off actions and sounds, with the ensemble representing a sort of mini-orchestra in which the percussion plays a prominent role.

Jarrell has pointed out that the music influences the tempo of the words: "The text follows the music and not the other way around." This distinction from spoken theatre is of a fundamental nature. The rhythm of the words here is indeed a decisive point, since it confronts a psychologising interpretation with musical formalisation; the words are woven into the fabric of musical time. *Cassandra* actually contains two contradictory forms of time. These are, however, joined by an identical degree of uniformity: the one is smooth and flat, the other stirred-up and discontinuous. The first is applied to memories of the past, to the happy and serene moments preceding the drama, the second to war, accusations and Cassandra's conflicts with her father. In between these two stands a sort of elemental time, one of silence, breaks and extended sounds. These various forms of time encapsulate the narrative, encasing the voice and determining not only rhythm but also tonal colours, intensity and register. The relations between them are not always rigid, since the text inserts itself freely into this musical framework; but they can also precisely determine various instrumental entrances. Music and story, however, lie within homogenous and distinct blocks of duration: Time, whether smooth or choppy, gentle or violent, is almost always static, a time of suspense, self-exploration, expectation, foreboding, a time-before-thought which is separate from the concrete occurrence of actions and effects—the time of that which already was and later on returns as a ceremony. Jarrell avoids not only

any musical commentary capable of portraying affects, but also any one-sided, single-minded dramatic development. The moments are extended, multiplying or condensing like a series of reflections or ostinatos; they explode and shatter, but they never lead to a climax, and they refrain from changing or producing anything else; they go slack, break off, freeze up. The connections are based on echoes, resonances, splits and sudden contrasts. It is as if time has been looped.

Jarrell's raw material consists of stable harmonic structures which are either set up immediately or gradually emerge and spread out in a concentric fashion: Jarrell works with them by audibly modifying certain intervals, giving rise to brief melodic figures, applying to them new tonal colours or rhythmic structures, these last created particularly by altering pick-ups and downbeats (within overall structures that are often symmetrical). In this way, each of the harmonic blocks is worked on from the inside out and provided with a specific tempo. These blocks build up and recede, are shaken up or extended, but remain autonomous and retain their monadic character. They determine slow passages with long note-values as well as agitated, virtuosic music; some of the moving figures appear to be ornaments of the actual structural notes, which remain as a filigree presence. Numerous moments are based on a "fundamental note" which prevails for a certain time and simultaneously supports this static character. In *Cassandra*, some notes even bear within them significance for the entire piece: The *D*, whose tragic connotation runs throughout all of music history (from Gregorian chant to Mozart's Don Giovanni and from the music of Beethoven to that of B. A. Zimmermann), plays an important role: it often appears in unison, as a figure symbolising fate, as a

signal, or as a note held out obsessively in the background (*Eb* and *Ab* likewise play an important role). The centre between the fundamental notes and the harmonic blocks is held by note repetitions which are often distributed among two instruments; such antiphons set the acoustic space vibrating and are a sort of trademark of Jarrell's music, as are textures in which various time-layers overlap (in turn a form of static movement)—one encounters them in numerous works. The story of the banquet of Menelaus, for example, is worked into an overlapping of several textures and tempi, a sort of infernal machine.

Cassandre traces a front-to-back movement. The resumption of the very first reply—["Apollo spits in your mouth, and that means you have the gift of prophecy. But nobody will believe you"]—abrogates time in a certain sense. Even though she rebels, Cassandra also ends up falling victim to events. The future slips away from her, that of the city as well as that of her relationship with Aeneas. It is impossible for her to escape or to act. The last words that she directs to Aeneas are quite telling: ["I remain. May the pain cause us to remember each other. Later on we shall recognize one another other by it, if indeed there is a later..."]. This painful immobility, in which memory precludes every thought of a possible future, leads to a form more reminiscent of a ritual than of a dramatic structure in the usual sense. The various elements do not conflict: they much rather alternate with each other in a static form, a form which captives include Cassandra. Herein lies a sort of distancing that makes it possible to describe a character without subjectivity predetermining any particular route. Cassandra says no, but catastrophe comes nonetheless. The music captures this helplessness in the face of history, expressing

and radiating it. Its basic elements do not threaten the structures, and they never transcend—but rather submit to—the unstoppable progress of time. Textures based on the repetition of slightly displaced figures, each in a different meter, as well as the swing of grace notes, incisive gestures, sounds gasped out like threats, rapid antiphons; all of these are deflected by the impossibility of transfiguration. Refinement in the details never changes the textures, but rather makes possible their self-preservation. The condemnation of all heroism hurled by Cassandra at Aeneas signals the demise of a subject who was once capable of shaping its own fate.

The purely compositional elements cannot be divorced from the work's overall meaning. Jarrell's composing, therefore, conforms to a fundamental tendency of contemporary music: development, the idea of a dynamic of form that could conjure up the figure of the "other", has become problematic. The processes develop within a defined framework which is neither broken nor flooded or dissolved. Thus, the connection between the individual moments is not intentional, not an arbitrary stab, not an unavoidable stringency, but rather an act of making of leeway and suggesting. The tightly insulated blocks of autonomous durations, which are not derived from one another, still have something of the "open form" popular in the early 1960s; this approach to form freed up structures from their causal linkage and has left numerous traces in Jarrell's oeuvre; in *Cassandre*, figurations are often pulled apart and worked on as fragments.

Thus, Michael Jarrell's music sits perched on the border between the depth of the past and the abyss of the future, at just that location in which it is borne down upon by extremes. This unsettled and vibrant

music swings back and forth between the said and the unsaid, between sleeping and waking; lonely voices emerge within, voices as ghostly as those to be heard in the chamber opera *Dérives*, in which Don Giovanni returns as a phantom. In his initial attempts at music theatre, Jarrell had experimented with the forms of Noh theatre, and that genre does indeed seem to have influenced Cassandra, as well, in various ways. Through her introspection, for example, through the probing of a past situation, the articulation between different voices and instrumental registers, or the imagining of a poetic temporality between

resolution and compression which simultaneously evokes absence and a strong presence. In this floating space, memory conjures up familiar musical figures: elements from other works by Jarrell, who has an overall tendency to further develop material from previous works, as well as more or less recognizable references to contemporary composers—a borrowing from Berio here, a double homage to Bartók and Kurtág there (a quasi-quotation in the first case, a direct one in the second). Cassandra's oblivion and retrospection is thus reflected in a music that mysteriously weaves together strands of the new and the old.

The libretto of *Cassandra*

'If Apollo spits into your mouth, that means you have the gift to predict the future. But no one will believe you.'

Keeping step with the story, I make my way into death.

Here I end my days, helpless, and nothing I could have done or not done, willed or thought, could have led me to a different goal.

The same sky over Mycenae as over Troy, only empty. Something in me matches the emptiness of the sky above the enemy land. So far, everything that has befallen me has struck an answering chord.

Once 'in the past' – yes, that's the magic word..

Troy's end was in sight, we were lost. Aeneas had pulled out with his people. Myrine despised him. And I tried to tell her – no, not just that I understood Aeneas; That I knew him. As if I were he. 'Traiterous,' said Myrine, not listening to me, perhaps not even understanding what I said, for since I was imprisoned I speak softly. It is not my voice that suffered, as they all thought. It is the tone. The tone of annunciation has gone.

Of those here who speak my language, there is none who will Not die with me. 'She's laughing,' I hear the women say; they do not know that I speak their language. They draw from me shuddering; everywhere I get the same reaction. Myrine, seeing me smile as I talked of Aeneas, shrieked: unteachable, that's what I was.

I laid my hand on the nape of her neck until she was still.

We knew it was the last time we would stand together this way.

Aeneas and I did not touch each other anymore.

The helplessness of the victors who silently prowl around the vehicle, passing each other my name. Old men, women, children. The atrocity of the victory. All its aftermath, which I can already see in their blind eyes. Strooken blind indeed. Everything will unfold right before their eyes, and they will see nothing. That is just how it is.

Nothing will be heard but bellows and commands and and whimpers and the 'yes sirs' of those who obey. Now I can put to use a skill I have practised all my life: to conquer my feelings by thought. In the past it was

love; now fear. It assailed me when the chariot dragged slowly up the mountain by weary horses, came to a stop between the sombre walls. Outside this final gate. When the sky opened and sunlight fell on the stone lions, which looked away past me and everything, and always will look away. Of course I know what fear is, but this is something different.

The people here – naive if I compare them with the Trojans, for they have not experienced war – are exhibiting their feelings, fingering the chariot, the foreign objects. Not me. The chariot driver told them my name. I saw the same thing I am used to seeing: their dread. The women approach again. They appraise me unabashed. They bicker about whether I am beautiful.

Beautiful? I, the terrible one. I who wanted Troy to fall. Rumour, which overruns the seas, will precede me into time. Panthous the priest, the Greek will turn out to be right.

‘But you are lying,’ he said. ‘You are lying when you prophesy our destruction. Prophesying our destruction, you immortalize yourself. Your name will go on and you know it.’

Hecuba, my mother, knew very early who I was and ceased to concern herself with me. ‘This child does not need me,’ she said. I admired and hated her for it. Priam, my father, needed me.

War gives its people their shape. I do not want to remember them that way, as they were made and snattered by war. No, I will not forget my confused, wayward father. But Neither will I forget the king I loved more than anyone else when I was a child. Who was not too particular about reality. Who could live in fantasy worlds. Who did not have clearly in view the contingencies that maintained his nation, or those that threatened him. This made him less than the ideal king, but he was the husband of the ideal queen; that gave him special privileges. Night after night he used to go into my mother, who sat in her megaron, in her wooden armchair, where the king, smiling amiably, drew up a stool. This is my earliest picture, for I, Father’s favourite and interested in politics like none of my numerous siblings, was allowed to sit with them and listen to what they were saying; often seated in Priam’s lap, my hand in the crook of his shoulder, which was very vulnerable and where I myself saw the Greek spear run him through.

Nothing left to describe the world but the language of the past. The language of the present has shrivelled to the words that describe this dismal fortress. The language of the future has only one sentence left for me: Today I will be killed.

The same old story: Not the crime but its heralding turns men pale and furious. I know that from my own example. Know that we would rather punish the one who names the deed than the one who commits it. In this respect, as in everything else, we are all alike. The difference lies in whether we know it. It was hard for me

to learn that, because I was accustomed to being the exception and did not want to be lumped under the same roof with everyone else.

Had I not sat one year before with the other girls in the temple grounds of Athena just after I bled for the first time – hadn't I been forced to sit there?

Even now I could point out the cypress tree under which I sat, provided that the Greeks have not set fire to it. I could describe the shape of the clouds. I will simply think of the scent of olives and tamarisks. Close my eyes, I can't go on, but I could. I opened them a crack and let in the legs of men. Dozens of men's legs clad in sandals, how different they all were. In a single day I had enough of men's legs to last me a lifetime. I felt their looks on my face, on my breast. Not once did I look around at the other girls, they did not look at me. We had nothing to do with each other; it was up to the men to select and deflower us. For a long time before I went to sleep I heard the snapping of fingers and the single phrase uttered with so many different intonations: 'Come on.'

All around me the emptiness grew. One by one the other girls had been taken away: the daughters of the officers, the palace scribes, the potters, the craftsmen, the charioteers, and the tenant farmers. I had known emptiness since my earliest childhood. I experienced two kinds of shame: that of being elect and that of being left on the shelf. Yes, I would become a priestess at any cost.

At noon when Aeneas came, it struck me that for a long time now I had picked out his figure from every crowd. He came straight over to me. 'Forgive me,' he said, 'I could not come before.' As if we had had an appointment. We went into a remote corner of the temple precinct and, without noticing it, crossed over the boundary beyond which one may not speak. We both knew what was expected of us - instructed by my mother, Hecuba. Neither of us felt capable of living up to these expectations. Where each of us felt to blame for our failure. My nurse and my mother and the priestess had impressed on me the duties of consummation, but they had not reckoned on the fact that the sudden intervention of love can obstruct these duties; I burst into tears at his uncertainty, even though his uncertainty could only be due to my awkwardness. We were young, young. As he kissed, stroked and touched me, I would have done whatever he wanted; but he seemed to want nothing. He asked me to forgive him for something, but I did not understand what.

Toward evening I fell asleep. I still remember dreaming about a ship that carried Aeneas away from our coast across calm blue water, and about a huge fire which interposed itself between the voyagers and us, who stayed behind, as the ship moved away toward the horizon. The sea was burning.

I woke up screaming. Aeneas, stirred awake, could not quiet me and carried me to my mother who put me to bed like a child.

‘The queen,’ my father said to me in one of our intimate hours, ‘Hecuba dominates only those who can be dominated. She loves the indomitable ones.’ All at once I saw my father in a different light. Surely Hecuba must love him? No doubt of it. did that mean he was indomitable? Ah. Once upon a time our parents were young too. As the war went on, bating everyone’s entrails, the picture changed. Priam became increasingly unapproachable and obstinate, yet controllable all the same; only it was no longer Hecuba who could control him. She, forced open by pain, grew more compassionate and more alive with each year of woe.

If I grope my way back along the thread of my life, which is rolled up inside me – I skip over the war, a black block; slowly longingly backtrack to the pre-war years; the time as a priestess, a white block; farther back: the girl – here I am caught by the very word ‘girl’, and caught all the more by her form. By the beautiful image. I have always been caught by images more than by words. Probably that is strange and incompatible with my vocation. The last thing in my life will be a picture, not a word. Words die before pictures. Fear of death. What will it be like? Will I be overcome by weakness? Will my body take control of my thinking? I will not lose consciousness until the end. I will continue a witness even if there is no longer one single human being left to demand my testimony.

Panthis the Greek handed over the staff and the fillet to the candidate designated as priestess by Hecuba.

So you don’t believe that I had dreamed of Apollo?

‘Of course, of course, little Cassandra.

The awkward thing was, he did not believe in dreams.

‘If Apollo spits into your mouth,’ he told me solemnly, ‘that means you have the gift to predict the future. But no one will believe you.’

The gift of prophecy. So that was it. (A hot terror). I had dreamed of it. Believe me, not believe me – one would see. After all, in the long run it was impossible for people not to believe a person who proves she is right.

I, Cassandra, and none other of the twelve daughters of Priam and Hecuba, had been appointed prophetess by The god himself.

Polyxena, sister...I built my career at your expense; you were no worse than I. No less suited to the post. I wanted to tell you that before they dragged you away to be a sacrificial victim, as they are doing to you now. Polyxena, even if we had exchanged lives, our deaths would have been the same. Is that a consolation?

I said nothing. They dragged you away, to the grave of depraved Achilles. You with your grey eyes. You with

your narrow head. You with whom no man who saw you could help but fall in love. And not only every Man, many women too.

Polyxena...I have a pale memory of that time; I felt nothing. Priam was preparing for war. I played the priestess. I thought to be grown up consists in This game: to lose oneself. I did not permit disappointment.

I saw nothing. Overtaxed by the gift of sight, I was blind. The course of the god's year and the demands of the palace determined my life. I did not know it could be different. I lived between events which ostensibly comprised the history of the royal house. Events that aroused the craving for more and more new events, and finally for war.

I believe that was the first thing I really saw. It took me a long time to understand that. Not everyone could see what I saw. Not everyone perceived the naked, meaningless shape of events.

The sequence of images moves with frantic speed through my tired head; words cannot keep up with them. Strange, the similarity of the tracks in my memory, no matter how varied the recollections that lead to them. These figures which light up over and over like signal fires. Priam, Aeneas, Paris. Yes. Paris...

I was sitting at the royal banquet on the eve of Menelaus's departure. On my right was Hector; on my left, stubbornly silent, Polyxena. Across from me sat my charming young brother Troilus with clever Brisis. At the head of the table, Priam, Hecuba, and Menelaus our guest: henceforth no one was supposed to call him our 'guest.' What? Who had forbidden that? 'Eumelos,' who is Eumelos? Oh yes, that man in the council who was now the head of the palace guard. Since when did an officer decide the use of words? Ever since those who styled themselves the 'king's party' began to regard the Spartan Menelaus not as our guest-friend but as a spy or a provocateur. A future enemy. Ever since they had surrounded him with a 'security net'. A new Word. All of a sudden those of us who persisted in saying 'guest' – including me found themselves under suspicion. At the banquet you could tell the different groups apart just by looking: that was something new. Troy had changed while I was not looking. Hecuba, my mother, was not on Eumelos's side. I saw how her face grew stony whenever he approached her. Priam seemed to want to please everyone. But Paris, my beloved brother Paris, already belonged to Eumelos. The slender handsome youth, devoted to the bulky man with the horse face.

Not one of us – no seeress, no oracle – even dimly Suspected what was in store that evening. One group had grown stiller and stiller while the other – those attached to Eumelos – had waxed louder. Paris, who had drunk too much, addressed Menelaus the Greek, who sat next to him, in a loud voice on the subject of his beautiful wife, Helen. Menelaus – no longer young and looking for a fight – answered his host's son politely until his questions grew so bold that Hecuba, unwontedly angry, ordered her, ill-mannered son to keep silent. The hall

grew still as death. Only Paris leaped to his feet, shouted: What? He was to keep silent? Again? Still? 'Oh no. Those days are past. It is I, Paris, who will fetch the king's sister back from the enemy. But if they refuse to give her to me, I'll find another woman, more beautiful than she. Younger. Nobler. That's what I have been promised, if you all want to know!'

Never before had such silence reigned in the palace of Troy. Each person present felt that a mark was being overstepped here. No member of our family had ever dared to speak in such a way. But I, I alone saw that the outcome of this hour was our destruction. Time stood still, the ultimate estrangement from myself and everyone. Until finally the dreadful torment took the form of a voice; forced its way out of me, through me, dismembering me as it went; and set itself free. A whistling little voice, whistling at the end of its rope, that makes my blood run cold. Which as it swells, grows louder and more hideous, sets all my limbs to wriggling and rattling and hurling about. But the voice does not care. 'Woe,' it shrieked. 'Woe, woe. Do not let the ship depart!'

Then the curtain fell before my thoughts. The abyss opened. Darkness. I fell headlong. They say that I foamed at the mouth. At a signal from my mother the guards gripped me under the shoulders and dragged me out of the hall. I was locked in my room. The temple physicians crowded around me. At the banquet the stricken company were told that I needed rest. I was bound to recover, the incident was trifling. Lightning swift the rumour spread among my brothers and sisters that I was mad.

How long has it been since I thought about the old days! It is True, the approach of death does make your whole life pass before you. Ten years of war. That was long enough to forget completely the question of how the war started. In the middle of a war you think of nothing but how it will end. And put off living.

You can tell when a war starts, but when does the prewar start? If there are rules about that we should pass them on. Hand them down inscribed in clay, in stone. What would they say? Among other things they would say: Do not let your own people deceive you.

Paris...When Paris finally arrived later (strange to say on an Egyptian ship), he took a heavily veiled woman I off board. The people were silent, holding their breath. The image of the most beautiful woman lit up inside each of them, so radiant that she would blind him if he could see her. Speaking choruses sprang up, first shy, then enthusiastic. 'He-len. He-len', they said. Helen did not show herself. Nor did she attend the banquet. She was exhausted by the long sea voyage. Paris, a changed man, delivered exquisite gifts given him by his host, the king of Egypt; told miraculous stories. He talked and talked. I could not take my eyes off him. I could not catch his eyes. Where had his handsome face gotten that crooked line; what sharpness had etched his once soft features. Every fibre in me shut itself off, refused to recognise that there was no beautiful Helen in Troy. At a time when everyone else in the palace made it clear that they had understood and lowered their eyes whenever I spoke Helen's name – I was the only one who still did so and even volunteered to care for her when it was

claimed she was still tired and even then I did not want to think the unthinkable.

Then we all forgot the reason for the war. After the crisis In the third year, even the soldiers stopped demanding to see the beautiful Helen. They let Helen go and defended their own skins. But they had needed her name in order to cheer for the war. It raised them beyond themselves. 'Notice that,' Aeneas's father Anchises said to us 'Notice that they chose a woman. A man could have provided the image of glory and riches just as well. But of beauty? A people who are fighting for beauty!' Paris himself, reluctantly it seemed, had gone to the marketplace and thrown the name of the beautiful Helen to the people. They did not notice that his heart was not in it. I noticed.

'Why do you speak so coldly about your ardent wife?' I asked him.
'My ardent wife?' was his scornful reply. 'Wake up, sister. Ye gods: She doesn't exist.'

Then my arms jerked up before I even had a chance to realize. I do not know, did I shriek it aloud or did I only whisper it? 'We are lost. Woe, we are lost.'

I already knew what was going to happen next: the firm grip on my shoulder, the men's hands grabbing me, the clink of metal on metal, the smell of sweat and leather. -

It was a day like today, an autumn tempest gusting from the sea, driving clouds across the deep blue sky, stones underfoot, laid out just as they were here in Mycenae.

Why did I shriek: 'We are lost!?' Why not: 'Trojans there is no Helen!' Father, King Priam, sent the guards away. If I went on this way he would have no other choice but to lock me up, he said wearily. All right, so they ought to have talked with me earlier about that confounded business with Helen. All right, so she was not here. The king of Egypt had taken her away from Paris. Only everyone in the palace knew that, why didn't I?

'Father,' I said urgently 'no one can win a war waged for a phantom.'

'Why not?' The king asked me that in all seriousness. 'Why not?' All you have to do is make sure the army does not lose faith in the phantom,' he said. 'And why should there even be a war?' You always use these big words. What I think is, we'll be attacked, and what I think is, we'll defend ourselves. The Greeks will ram their heads into a stone wall and withdraw at once. After all, they won't let themselves bleed to death over a woman.

'Assuming they believed Helen is with us. They will fight to death for her.'
'Don't talk rubbish,' said Priam. 'They want our gold. And free access to the Dardanelles.'
- So negotiate terms!' I suggested.

That's all we need. To negotiate over our rights. And since we will win...

'Father,' I begged him. At least deprive them of the pretext of Helen. Here or in Egypt, she's not worth the life of a single Trojan.

'You must be out of your mind child, he said. The honour of our house is at stake. Anyone who does not side with us now, is working against us.

Then I promised him to keep silent.

I was set free. Then in Spring, the war began as expected.

When the Greek fleet rose against the horizon, a dreadful sight. I stood and saw.

Saw how my brother Hector smote the first Greeks. Then Indeed something quite different began. A formation of Greeks in close array, stormed on to land with an horrifying howl. Those on the outlying edges were quickly killed by the already exhausted Trojans. Those toward the centre slew altogether too many of our men. The core reached shore as they were meant to, and with them the core's core: The Greek hero Achilles. He was intended to get through even if all the others fell. Cunningly he did not attack Hector. He went for the boy Troilus, who was driven toward him by Well-trained men the way game is driven toward the hunter. Troilus stood his ground, faced his opponent, fought. He fought by the rules, as he had been taught. Troilus, I was trembling. I knew ahead of time each step he would take. But Achilles did not respond to the boy's offer. Achilles Raised his sword high above his head, gripping hands, and let it whistle down on my brother. All rules fell forever into the dust. My brother Troilus fell. Achilles the beast was on top of him. If I saw what I think I saw, he strangled my brother as he lay. Something Happened that went beyond my conception, beyond our conception. Those who could see saw it the first day: We would lose this war.

The worst was still to come. Troilus had gotten up again, had Wrenched himself free from Achilles' hands, began to run. Aimlessly at first; then – I signalled, shouted – he found the Direction, ran towards me, ran to the temple. Saved. We would Lose the war but this brother, who at that moment seemed the Dearest of them all, was saved. I ran to him, drew him into The interior of the temple – his throat was rattling, he was Collapsing – in front of the god's statue, where he was safe. He gasped for air. I had to loosen his cuirass. My hands flew. He Who lives is not lost. I will take care of you brother, I love you, Get to know you at last.

Then Achilles the beast came. What did this man want? What was He after, wearing weapons here in the temple? Hideous moment: Already I knew. Then he laughed. In what role was this enemy approaching my brother? As a murderer? As a seducer? Could such a thing be – the voluptuousness of the murderer and the lover in one? The capering approach of the pursuer, whom I now saw from behind. Who took Troilus by the shoulders,

stroked him, handled him. Laughing, laughing all over. Gripped his neck. Moved to his throat. His plump, stubby-fingered, hairy hand on my brother's throat. And the gratification in Achilles' face. The naked hideous male gratification. If that Exists, everything is possible. It was deathly still. Now The enemy, the monster, raised his sword in full view of Apollo's statue and severed my brother's head from his torso. Human blood spurted onto the altar. Troilus the sacrificial victim. The butcher fled with a horrid and gratified howl.

At new moon Aeneas came. I saw his face for only a moment as he blew out the lamp beside the door. We said little more to each other than our names; I had Never heard a more beautiful love poem. Aeneas Cassandra. Cassandra Aeneas. When my chastity encountered his Shyness, our bodies went wild.

But Troy's soul was destined not to stay in Troy. Very early The next morning he boarded ship with a troop of armed men. I believe – and I understood him, yet failed to understand – That Aeneas preferred to leave rather than to stay. Admittedly, It was hard to think of him and Eumelos sitting at the same Table. For months on end he vanished from my sight.

One day Hecuba and Polyxena came into the temple just at the time I was serving there. Why did Achilles the beast have to see my sister! My breath stopped cold when he walked in. He had kept away from Apollo ever since he had killed my Brother Troilus here, even though negotiations had determined That this temple was to be a neutral place, open to the Geeks Too, for the purposes of worshipping their god. So in he came, Achilles the beast and saw my sister Polyxena; How much she resembled our brother Troilus. How Achilles devoured her with his hideous glances.

All of a sudden our temple became a much-sought-after spot. Lower level negotiators met there, to arrange the crucial Rendezvous: The Trojan Hector met the Greek hero Achilles. I heard what I already knew: The Greek hero Achilles wanted the Trojan princess Polyxena. Hector seemed to go along with Achilles' wishes, as it was agreed he should. Fine, he would Hand over his sister if Achilles in turn would reveal to us the Layout of the Greek camp. I thought I had heard him wrong. Never before had Troy demanded of an adversary that he Betray his own people. Never had it sold one of its daughters To the enemy at such a price. Polyxena was supposed to lure Achilles into our temple under the pretext of wanting to marry him. 'But - nothing to worry about.' In reality our brother Paris would sally forth from behind the image of the god, where he would be hidden, and he would strike Achilles in his vulnerable spot: the heel. Why there Specifically? He had confided his vulnerable spot to our sister Polyxena.

And Polyxena?
She's playing along. She's proud of it.

'But why isn't she here?'

-We're only settling the details here. Which don't concern her.

-You are using her.

-But aren't you capable of getting the point? It's not she we're concerned with. We're concerned with Achilles. My father had been silent until then. Now he spoke: Be silent Cassandra!

I said: "Father –"

-Don't try that on me anymore, "Father". I indulged you for far too long. All right, I said, she's sensitive. All right, she does not see the world as it is, despises those who fight for Troy. Do you actually know our situation? If you don't endorse this plan of ours for killing Achilles, the worst of our enemies, that's lending aid to the enemy.

But that's not right!

-What does that mean, 'right'? You're going to be sensible, aren't you?

I said: No.

-You don't agree to the plan?

No,

-But you will keep silent?

No, I said.

The king said: Seize her!

No. That was the only word left for me to say.

Everything had gone according to plan. – Yes, the Greek hero Achilles was dead.

Yes, if things had gone according to my wishes, the beast would still be alive. They had proved right. When you are successful, it proves you are right. But hadn't I known from the outset that I was not in the right? So I had gotten myself locked up because I was too proud to give in to them? A hundred times I stood before Priam, a hundred times I tried to agree with him, to answer yes at his command. A hundred times I said no again.

You don't agree?

-No.

But you will keep silent.

-No. No.

They were right, and it was my part to say no.

Words. Everything I tried to convey about that experience was, and is, paraphrase. It was the enemy who spread the tale that I spoke "the truth" and that you all would not listen to me. That was just how they understood it. For the Greeks there is no alternative but either truth or lies, right or wrong, life or death. It is the other alternative, that they crush between their clear-cut distinctions, the third, smiling and vital. If only they had kept for themselves those iron concepts of good and evil.

The collapse came swiftly. The end of the war was worthy of Its beginning, an infamous deception. And my Trojan people Believed what they saw, not what they knew. Believed that the Greeks would withdraw! And that they had left standing outside The wall this monster, which all the priests of Athena rashly dared To call a “horse.” So the thing was a “horse”.

Why so enormous?

Who knows. ‘Fetch the horse inside!’

I could not believe my ears! I shrieked, pleaded.

The Tojans laughed at my screeches. The shudder that was Once attached to my name had already faded. That’s how the Horse came within or walls.

Now I understood what the god had ordained: “You will speak The truth, but no one will believe you.” Then I cursed the god Apollo.

The Greeks will tell their own version of what happened That night. Myrine was the first. Then came the massacre. Blood Flowed through our streets, and the wail Troy uttered dug Into my ears; since then I have heard it night and day. Later they asked me if it was true that Ajax the Lesser had raped me by the statue of Athena. I said nothing. It was not beside the goddess. It was in the grave of the Heroes, where we were trying to hide Polyxena while she Screamed and sang. Hecuba and I stopped up her mouth with Tow. The Greeks were searching for her in the name of their Greatest hero, Achilles the beast. All of a sudden Polyxena Was completely in her right mind. “Kill me, Sister,” she Begged softly. When they dragged her away, Ajax the Lesser Was on top of me. And Hecuba, as they held her fast, uttered Curses whose like I had never heard before. “A bitch,” Ajax The Lesser yelled when he was through with me.

Yes. That is how it was.

When I stood on the wall with Aeneas for the last time, We quarrelled. Aeneas, who never badgered me, did not Want to twist or change anything about me, insisted that I go with him. It was senseless to throw oneself into Inevitable destruction.

‘You misunderstand me,’ I said hesitantly. ‘It’s not for Troy’s sake that I must stay, Troy does not need me. But for our sake. For your sake and mine.’

It was obvious: The new masters would dictate their law to all the survivors. The earth was not large enough to escape them. You, Aeneas, had no choice: You had to snatch a couple of hundred people from death. You were

their leader. 'Soon, very soon, you will have to become a hero.'

Yes! And so?

I saw by your eyes that you understood me. I cannot love a Hero. I do not want to see you being transformed into a Statue.

You knew as well as I that we have no chance against A time that needs heroes. I am staying behind. The pain will remind us of each other. When We meet later, we will recognise each other by it...if there is a later...

"If Apollo spits in your mouth, that means you have the gift to predict the future. But no one will believe you."

Spoken opera after Christa Wolf's narrative © 1994, Editions Henry Lemoine, Paris

Michael Jarrell

Né à Genève en 1958, Michael Jarrell étudie la composition dans la classe d'Eric Gaudibert au Conservatoire de Genève et lors de divers stages aux Etats-Unis (Tanglewood, 1979). Il complète sa formation à la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg im Breisgau, auprès de Klaus Huber. Depuis 1982, son œuvre a reçu de nombreux prix : prix Acanthes (1983), Beethovenpreis de la Ville de Bonn (1986), prix Marescotti (1986), Gaudeamus et Henriette Renié (1988) et le Siemens-Förderungspreis (1990). Entre 1986 et 1988, il séjourne à la Cité des Arts à Paris et participe au stage d'informatique musicale de l'Ircam.

Il est ensuite pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 1988/1989, puis membre de l'Istituto Svizzero di Roma en 1989/1990. D'octobre 1991 à juin 1993, il est compositeur résident à l'Orchestre de Lyon. Depuis 1993, il est professeur de composition à l'Université für Musik de Vienne. En 1996, il est accueilli comme « compositeur en résidence » au festival de Lucerne, puis est célébré lors du festival Musica Nova Helsinki, qui lui est dédié en mars 2000. En 2001, le festival de Salzbourg lui passe commande d'un concerto pour piano et orchestre intitulé *Abschied*. La même année, il est nommé chevalier des Arts et des Lettres. En 2004, il est nommé professeur de composition au conservatoire supérieur de Genève. Son opéra *Galilei*, d'après *La Vie de Galilée* de Brecht, commande du Grand Théâtre de Genève, a été créé en janvier 2006. Le style concertant continue de lui fournir une matière d'inspiration : ...*un temps de silence*... est créé à Genève en mars 2007 par Emmanuel Pahud et l'Orchestre de la Suisse Romande sous la direction de Heinz Holliger. *Nachlese III*, double concerto pour clarinette,

violoncelle et orchestre a été créé à Cologne (commande de la WDR, automne 2009). L'Orchestre de la Suisse Romande crée en 2009 *Le Ciel, tout à l'heure si limpide, soudain se trouble horriblement* (Marek Janowski, direction).

L'opéra de chambre *Cassandra*, créé en 1994 au Châtelet à Paris poursuit une carrière internationale dans des traductions en allemand, anglais, espagnol, finlandais, russe et italien.

1958 in Genf geboren, studierte Michael Jarrell Komposition am Genfer Konservatorium bei Eric Gaudibert sowie in mehreren Meisterklassen in den USA (Tanglewood, 1979). Er vervollständigte seine Ausbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg (Breisgau), bei Klaus Huber. Seit 1982 erhielten seine Werke zahlreiche Auszeichnungen: Prix Acanthes (1983), Beethovenpreis der Stadt Bonn (1986), Marescotti (1986), Gaudeamus und Henriette Renié (1988) und den Siemens-Förderungspreis (1990). Zwischen 1986 und 1988 war Jarrell Stipendiat an der Cité des Arts in Paris und Teilnehmer des Informatik-Kurses am Ircam.

Er war Stipendiat der Villa Medici (Rom, 1988/89), sodann Mitglied des Istituto Svizzero di Roma (1989/90). Von Oktober 1991 bis 1993, war er „composer in residence“ des Orchestre de Lyon. Seit 1993 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik in Wien. 1996 war er *composer in residence* des Festivals von Luzern. 2000 ehrte ihn das Festival Musica Nova Helsinki und 2001 erhielt er von den Salzburger Festspielen den Auftrag für ein Klavierkonzert mit dem Titel *Abschied*. Im selben Jahr wurde er Chevalier des Arts et des Lettres. 2004 wird er zum Kompositionsprofessor am Conservatoire supérieur von Genf

ernannt. Seine Oper *Galilei*, nach Brecht, ein Auftrag des Grand Théâtre de Genève, wurde im Januar 2006 uraufgeführt. Der konzertante Stil bedeutet für Jarrell eine bleibende Inspirationsquelle: ...*un temps de silence*... wurde im März 2007 in Genf von Emmanuel Pahud und dem Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Heinz Holliger uraufgeführt. *Nachlese III*, ein Doppelkonzert für Klarinette, Violoncello und Orchester (Auftrag des WDR) wurde im Herbst 2009 in Köln uraufgeführt und das Orchestre de la Suisse Romande spielte 2009 die Erstaufführung von *Le Ciel, tout à l'heure si limpide, soudain se trouble horriblement* unter der Leitung von Marek Janowski. Die Kammeroper *Cassandre*, 1994 am Pariser Châtelet uraufgeführt, wird international gespielt, in Übersetzungen ins Deutsche, Englische, Spanische, Finnische Russische und Italienische.

Born in Geneva in 1958, Michael Jarrell studied composition at the Geneva Conservatory with Eric Gaudibert and at various workshops in the United States (Tanglewood, 1979). He completed his training with Klaus Huber at the Freiburg „Staatliche Hochschule für Musik“ im Breisgau. Starting in 1982, his works have received numerous prizes: prix Acanthes (1983), Beethovenpreis from the city of Bonn (1986), Marescotti prize (1986), Gaudeamus (1988), Henriette Renié (1988) and Siemens-Förderungspreis (1990). Between 1986 and 1988, he was in residence at the «Cité des Arts» in Paris and took part in the computer music course at IRCAM.

He resided at the "Villa Médicis" in Rome during 1988/89, and then joined the "Istituto Svizzero di Roma" in 1989/90. From October 1991 to June 1993, he was "composer in residence" with the Lyon Orchestra.

Beginning in 1993, he became professor of composition at the „Universität für Musik und darstellende Kunst in Vienna“. In 1996, he was "composer in residence" at the Lucerne festival, and then was heralded by the Musica Nova Helsinki Festival, which dedicated the festival to him in 2000. In 2001, the Salzburg Festival commissioned a concerto for piano and orchestra entitled *Abschied*. The same year, he was named « Chevalier des Arts et des Lettres ». In 2004, he was named professor of composition at the Geneva Conservatory. His opera *Galilei*, after the *Life of Galileo* by Brecht, commissioned by the Grand Théâtre in Geneva, was premiered in January 2006. Concertante style continues to inspire him: ...*un temps de silence*... was premiered in Geneva in March 2007 by Emmanuel Pahud with the Orchestra of the Suisse Romande conducted by Heinz Holliger. *Nachlese III*, a double concerto pour clarinet, cello and orchestra was premiered in Cologne (commissioned by the WDR, Fall 2008). Orchestre of the Suisse Romande gives in the premiere of 2009 *Le Ciel, tout à l'heure si limpide, soudain se trouble horriblement* (Marek Janowski, conductor). The chamber opera *Cassandre*, premiered in 1994 at the Châtelet theatre in Paris, pursues an international career with translations in German, English, Spanish, Finnish, Russian and Italian.

Astrid Bas

Astrid Bas a suivi la formation de l'École du théâtre national de Strasbourg puis, à partir de 1993, celle du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans les classes de Dominique Valadié et de Madeleine Marion. Elle fait la rencontre de Georges Lavaudant, à la fin de sa formation, lors d'un stage qui débouchera sur une première création intitulée *Six fois deux*. Au théâtre, elle a joué dans les mises en scène de Martine Draï dans *Lézardes* ; Bruno Bayen *Qu'une tranche de pain* de Rainer Werner Fassbinder ; Louis-Do de Lencquesaing *Anatole* d'Arthur Schnitzler ; Georges Lavaudant *La Cour des comédiens* – Festival d'Avignon 1997, *Ulysse-matériau*, *Hamlet clone*, *Commencements sans fin*, *La Mort de Danton* de Georg Büchner, *Le Satyricon* de Bruno Maderna, *Hamlet (un songe)* d'après William Shakespeare, *Les Cenci* d'Antonin Artaud, *Cassandra* d'après Christa Wolf, *La Rose et la hache* d'après William Shakespeare et Carmelo Bene (2004 puis 2007), *La Mort d'Hercule* de Sophocle ; Jean-Michel Potiron *Aglavaine et Selysette* de Maurice Maeterlinck ; Anatoli Vassiliev *Le Joueur* de Dostoïevski ; Hélène Vincent *La Nuit des Rois* de William Shakespeare ; Christophe Perton *La Chair empoisonnée* de Franz-Xaver Kroetz ; Frédéric Fisbach *Tokyo Notes* de Horiza Hirata ; Jean-Marie Patte *Crave, Écrire / Roma* d'après Marguerite Duras. Astrid Bas a également joué dans des mises en scène d'Alain Ollivier, Eugène Durif,



Yves Beaunesne, Moïse Touré... Au cinéma, elle a tourné avec Shiri Tsur, Arnaud Viard, Benoît Jacquot. Comme metteur en scène, elle a créé *L'Amant* de Marguerite Duras en septembre 2008 au Théâtre national de la Colline, *Matériau Platonov* et *Les Trois sœurs* d'Anton Tchekhov aux Ateliers Berthier, *Phèdre en Inde* – journal de Jean-Christophe Bailly (à Pondichéry en Inde), *La Musica* de Marguerite Duras avec Daniel Pettrow (tournée aux États-Unis), jouant elle-même dans ces deux dernières productions. Elle a dirigé en 1999 la lecture de *Livres Perdus* de Roger Dextre au Petit Odéon.

Astrid Bas wurde in der Theaterschule des Théâtre National de Strasbourg und ab 1993 am Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique in Paris bei Dominique Valadié und Madeleine Marion ausgebildet. Ihre Begegnung mit Georges Lavaudant am Ende einer Meisterklasse führte zu der Arbeit in einer ersten Produktion mit dem Titel *Six fois deux*. Am Theater hat sie mit folgenden Regisseuren gearbeitet: Martine Draï in *Lézardes*; Bruno Bayen in *Qu'une tranche de pain* von Rainer Werner Fassbinder; Louis-Do de Lencquesaing in *Anatol* von Arthur Schnitzler; Georges Lavaudant in *La Cour des comédiens* (Festival d'Avignon 1997), in *Ulysse-matériau*, *Hamlet clone*, *Commencements sans fin* und *Dantons Tod* von Georg Büchner, *Le Satyricon* von Bruno Maderna, *Hamlet (un songe)* nach Shakespeare, *Les Cenci* von Antonin Artaud, *Cassandra* von Michael Jarrell, *La Rose et la*

hache nach Shakespeare und Carmelo Bene (2004 und 2007) und in *La Mort d'Hercule* von Sophokles. In Inszenierungen von Jean-Michel Potiron trat sie in *Aglavaine et Selysette* von Maurice Maeterlinck auf, und arbeitete mit Anatoli Vassiliev in *Der Spieler* nach Dostoevski, mit Hélène Vincent in *La Nuit des Rois* nach William Shakespeare, mit Christophe Perton in *La Chair empoisonnée* von Franz-Xaver Kroetz, Frédéric Fisbach in *Tokyo Notes* von Horiza Hirata, Jean-Marie Patte in *Crave, Écrire / Roma* nach Marguerite Duras. Astrid Bas hat ebenfalls in Inszenierungen von Alain Ollivier, Eugène Durif, Yves Beaunesne und Moïse Touré gespielt. Im Bereich des Filmes hat sie mit den Regisseuren Shiri Tsur, Arnaud Viard und Benoît Jacquot gearbeitet.

Eigene Inszenierungen führten im September 2008 zu der Aufführung von *L'Amant* von Marguerite Duras im Théâtre national de la Colline (Paris), sowie *Matériau Platonov* und *Drei Schwestern* von Anton Tchekhov in den Ateliers Berthier (Paris), *Phèdre en Inde* – Tagebuch von Jean-Christophe Bailly (in Pondichéry, Indien), *La Musica* von Marguerite Duras mit Daniel Pettrow (Tournée in den USA). In den beiden letzten Produktionen ist sie zugleich selbst aufgetreten. Sie hat 1999 die Lektüre von *Livres Perdus* von Roger Dextre im Petit Odéon (Paris) geleitet.

Astrid Bas received her training at the Theatre School of the Théâtre National de Strasbourg and (from 1993) at the Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique in Paris with Dominique Valadié and Madeleine Marion. Meeting Georges Lavaudant at the conclusion of a master class led to her participation in an initial production entitled *Six fois deux*. In the theatre, she has worked together with the following stage

directors: with Martine Drai in *Lézardes*, with Bruno Bayen in *Qu'une tranche de pain* by Rainer Werner Fassbinder, with Louis-Do de Lencquesaing in *Anatol* by Arthur Schnitzler; and with Georges Lavaudant in *La Cour des comédiens* (Festival d'Avignon, 1997), *Ulysse-matériaux*, *Hamlet clone*, *Commencements sans fin* and *Dantons Tod* by Georg Büchner, *Le Satyricon* by Bruno Maderna, *Hamlet (un songe)* after Shakespeare, *Les Cenci* by Antonin Artaud, *Cassandre* by Michael Jarrell, *La Rose et la hache* after Shakespeare and Carmelo Bene (2004 and 2007) and *La Mort d'Hercule* by Sophocles. In productions by Jean-Michel Potiron, she has appeared in *Aglavaine et Selysette* by Maurice Maeterlinck. She has also worked with Anatoli Vassiliev in *Le Joueur* after Dostoyevsky, with Hélène Vincent in *La Nuit des Rois* after William Shakespeare, with Christophe Perton in *La Chair empoisonnée* by Franz-Xaver Kroetz, with Frédéric Fisbach in *Tokyo Notes* by Horiza Hirata, and with Jean-Marie Patte in *Crave, Écrire / Roma* after Marguerite Duras. Furthermore, Bas has acted in productions directed by Alain Ollivier, Eugène Durif, Yves Beaunesne and Moïse Touré. In the cinematic field, she has worked together with directors Shiri Tsur, Arnaud Viard and Benoît Jacquot.

Her own stage production activities led to the performance of *L'Amant* by Marguerite Duras at the Théâtre national de la Colline (Paris) in September 2008, as well as *Platonov* and *Les Trois Sœurs* by Anton Chekhov at the Ateliers Berthier (Paris), *Phèdre en Inde* (the diary of Jean-Christophe Bailly in Puducherry, India) and *La Musica* by Marguerite Duras with Daniel Pettrow (which toured through the USA). In these two last productions, she also acted herself. She led the reading of *Livres Perdus* by Roger Dextre at the Petit Odéon (Paris) in 1999.

Ircam

Institut de recherche et coordination acoustique/musique

Fondé en 1970 par Pierre Boulez, l'Ircam est un institut associé au Centre Pompidou, que dirige Frank Madlener depuis janvier 2006. Il est aujourd'hui l'un des plus grands centres de recherche publique dans le monde dédié à la recherche et à la création musicale. Plus de 150 collaborateurs contribuent à l'activité de l'institut (compositeurs, chercheurs, ingénieurs, interprètes, techniciens, etc.).

Attaché à la transmission des travaux issus de ses laboratoires de recherche, autant qu'à la diffusion des œuvres créées dans ses studios, l'Ircam propose un large volant d'actions pédagogiques et de rencontres s'adressant aux professionnels de la musique, aux universitaires, aux scolaires tout comme au grand public.

Das Ircam wurde 1970 von Pierre Boulez als eigenständige Abteilung des Centre Pompidou in Paris gegründet und steht seit Januar 2006 unter der Leitung von Frank Madlener. Heute ist es eines der weltweit größten Institute für unabhängige Forschung und Produktion im Bereich zeitgenössischen Muskschaffens. Mehr als 150 Mitarbeiter nehmen an den wissenschaftlichen, kreativen und pädagogischen Aktivitäten des Ircam teil (Komponisten, Forscher, Ingenieure, Musiker, Techniker, etc.).

Die Vermittlung der aus den Recherchegruppen hervorgehenden Ergebnisse und die Verbreitung der in seinen Studios geschaffenen Werke sind für das Institut von entscheidender Bedeutung. Das Ircam offeriert daher ein umfassendes pädagogisches Programm mit Kursen, Workshops und Seminaren, das sowohl Angebote für professionelle Komponisten und Musiker, für Akademiker, als auch für Schüler und die breite Öffentlichkeit beinhaltet.

Founded in 1970 by Pierre Boulez, IRCAM is an institution linked with the Centre Pompidou and has been directed by Frank Madlener since January 2006. Today, it is one of the world's largest public research centers dedicated both to research and musical expression. More than 150 staff members contribute to the institute's activities (composers, researchers, engineers, performers, technicians, etc.). Equally dedicated to the communication of the research carried out in its laboratories and to the diffusion of the works created in its studios, IRCAM offers a broad array of educational activities and encounters that address music professionals, scholars, school groups, and the general public.

www.ircam.fr



Ensemble intercontemporain

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX^e siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, aux côtés des compositeurs, à l'exploration des tech-

niques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis

1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux. Financé par le ministère de la Culture et de la communication, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création en 2009, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation d'entreprise Hermès.

Das Ensemble intercontemporain wurde 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung von Michel Guy, der damals Staatssekretär für Kultur war, gegründet. Es ist ein Orchester, bestehend aus 31 Solisten, die eine Leidenschaft gemeinsam haben – die Begeisterung für die Musik des 20. Jahrhunderts bis hin zur jüngsten Gegenwart. Die Musiker, die ein ständiges Orchester bilden, sorgen für die Verbreitung, Vermittlung und Uraufführung von Werken wie sie in den Statuten des Orchesters vorgesehen wurden. Unter der musikalischen Leitung Susanna Mälkkis arbeiten die Musiker zusammen mit den Komponisten an der Erforschung von Instrumentaltechniken sowie an Projekten, die verschiedene Kunststrichtungen wie Musik, Tanz, Theater, Film, Video und bildende Künste zusammenfließen lassen. Jedes Jahr gibt das Ensemble intercontemporain neue Werke in Auftrag und führt diese auf - Werke, die sein eigenes Repertoire bereichern und neue Höhepunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen. Musiktheater für junges Publikum, Maßnahmen zur Ausbildung junger Orchestermusiker, Dirigenten und Komponisten sowie zahlreiche Projekte zur Sensibilisierung des Publikums zeugen von einem großen und international anerkannten Engagement im Dienste der Weitergabe von Musik und der Ausbildung auf diesem Gebiet. Das Ensemble intercontemporain, das seit 1995 seinen ständigen

Sitz in der Cité de la musique in Paris hat, macht Aufnahmen und Auftritte sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Ländern in der ganzen Welt, wohin es von großen internationalen Festivals eingeladen wird. 2009 wird das Ensemble intercontemporain für neue Werke von der Hermès Foundation gefördert.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy, who was Minister of Culture at the time. The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20th-21st century music. They are employed on permanent contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble : performance, creation and education for young musicians and the general public. Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts. New pieces are commissioned and performed on a regular basis. These works enrich the Ensemble's repertory and add to the corpus of 20th century master-works. The Ensemble is renown for its strong emphasis on music education : concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc. Based at the Cité de la musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide. The Ensemble is financed by the Ministry of Culture and Communication and receives additional support from the Paris City Council. In 2009, the Hermès Foundation supports the Ensemble intercontemporain in its new creations.

www.ensembleinter.com



Susanna Mälkki

Susanna Mälkki a rapidement obtenu une reconnaissance internationale pour son talent de direction d'orchestre, manifestant autant d'aisance dans le répertoire symphonique et lyrique que dans celui des formations de chambre ou des ensembles de musique contemporaine.

Née à Helsinki, elle mène une brillante carrière de violoncelliste avant d'étudier la direction d'orchestre avec Jorma Panula et Leif Segerstam à l'Académie Sibelius. De 1995 à 1998, elle est premier violoncelle de l'Orchestre symphonique de Göteborg, qu'elle est

aujourd'hui régulièrement invitée à diriger.

Profondément engagée au service de la musique contemporaine, elle a collaboré avec de nombreux ensembles, avant de faire ses débuts avec l'Ensemble intercontemporain en 2004 au Festival de Lucerne. Elle est nommée directrice musicale l'année suivante. En mars 2007 elle dirige le concert anniversaire des trente ans de l'Ensemble aux côtés de Pierre Boulez et de Peter Eötvös.

Directrice artistique de l'Orchestre symphonique de Stavanger de 2002 à 2005, Susanna Mälkki s'investit également dans l'interprétation du répertoire symphonique classique et moderne. Elle collabore avec de nombreuses formations internationales : orchestres philharmoniques de Berlin, Munich, Radio France, Royal Concertgebouw Orchestra, Wiener Symphoniker, City of Birmingham Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra, NDR Hamburg et Orchestre de la Radio finlandaise.

Susanna Mälkki est aussi très active dans le domaine de l'opéra. Au cours des saisons précédentes elle a notamment dirigé *Powder Her Face* de Thomas Ades, *Neither* de Morton Feldman, *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho dont elle crée, à Vienne, *La Passion de Simone*, en 2006. Son goût et ses qualités pour la direction d'opéra ne se limitent pas à la période contemporaine. Elle dirige ainsi *Le chevalier à la rose* de Richard Strauss à l'Opéra national de Finlande, en décembre 2005. Au printemps 2010 elle dirigera la création d'un ballet de Bruno Mantovani à l'Opéra de Paris.

Les saisons actuelles et futures sont riches de nouveaux projets de concerts, d'enregistrements ou d'académies avec de nombreuses formations et institutions musicales : orchestres symphoniques de Detroit, Atlanta, Saint Louis, Montréal, BBC Symphony Orchestra

pour les Proms à Londres, Bayerischer Rundfunk, NHK (Tokyo), orchestres de la Radio suédoise et de Radio France, Carnegie Academy New York au Carnegie Hall, San Francisco Symphony et Los Angeles Philharmonic.

Susanna Mälkki hat sich sehr rasch einen internationalen Ruf als Dirigentin erworben, wobei sie ebenso souverän das symphonische Repertoire, die Oper und die verschiedenen Besetzungen der Neuen Musik beherrscht.

In Helsinki geboren, begann sie eine brillante Karriere als Cellistin und studierte sodann Direktion bei Jorma Panula und Leif Segerstam an der Akademie Sibelius. Von 1995-1998 war sie Solo-Cellistin des Symphonieorchesters Göteborg, das sie heute weiterhin regelmäßig dirigiert.

Nachdem sie sich zunehmend im Bereich der Neuen Musik engagiert hatte, arbeitete sie mit zahlreichen Festivals zusammen, und hatte ihr Debüt mit dem Ensemble intercontemporain 2004 beim Luzerner Festival. Im folgenden Jahr übernahm sie die künstlerische Leitung des Ensembles. Im März 2007 dirigierte sie das Festkonzert zu dessen dreißigjährigem Bestehen zusammen mit Pierre Boulez und Peter Eötvös.

Als künstlerische Leiterin des Symphonieorchesters Stavanger von 2002-2005, pflegt Mälkki weiterhin das Repertoire der klassischen und modernen Symphonik. Sie hat mit zahlreichen internationalen Orchestern und Ensembles zusammen gearbeitet, etwa den Philharmonischen Orchestern von Berlin, München, Radio France, dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Orchester der NDR Hamburg und des Finnischen Rundfunks.

Susanna Mälkki ist auch im Bereich der Oper sehr aktiv. Sie hat kürzlich die Opern *Powder Her Face* von Thomas Ades, *Neither* von Morton Feldman und *L'Amour de loin* von Kaja Saariaho dirigiert, deren *Passion de Simone* sie 2006 in Wien uraufführte. Ihre Passion für die Oper ist jedoch nicht auf das zeitgenössische Repertoire beschränkt: Sie dirigierte im Dezember 2005 den *Rosenkavalier* von Strauss in der National Oper Finnland. Anfang 2010 wird sie ein Ballett von Bruno Mantovani an der Pariser Oper uraufführen.

Die kommenden Spielzeiten sind reich an neuen Projekten, Einspielungen und Meisterklassen, mit Institutionen wie den Symphonieorchestern von Detroit, Atlanta, Saint Louis, Montreal, dem BBC Symphony Orchestra (für die Proms in London), dem Bayerischen Rundfunk, dem NHK (Tokyo), den Rundfunk-Orchestern von Schweden und Radio France, der Carnegie Academy New York (Carnegie Hall), dem San Francisco Symphony und dem Los Angeles Philharmonic.

Susanna Mälkki very quickly obtained recognition on the international conducting circuit. Her versatility and broad repertoire have taken her to symphony orchestras, chamber orchestras, contemporary music ensembles and opera. She is currently Music Director of the Ensemble intercontemporain and she was Artistic Director of the Stavanger Symphony Orchestra until the end of 2005.

Born in Helsinki, Susanna Mälkki had a successful career as a cellist before studying conducting under Jorma Panula and Leif Segerstam at the Sibelius Academy. From 1995 to 1998, she was principal cello at the Gothenberg Symphony Orchestra in Sweden - an orchestra she now guest conducts regularly.

In 1999, she conducted the Finnish premiere of Thomas Ades' *Powder Her Face* at the Musica Nova Festival in Helsinki and was subsequently invited by the composer to conduct further performances during a series at the 1999 Almeida Festival in London, and on tour in the UK.

Other opera commitments have recently included *Neither* by Morton Feldman, from a text by Samuel Beckett in Copenhagen, *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss at the Finnish National Opera and Kaija Saariaho's *L'Amour de Loin* and *La Passion de Simone* with Klangforum Wien.

Very committed to contemporary music, she has worked regularly with contemporary music ensembles such as the Birmingham Contemporary Music Group, ASKO Ensemble and Avanti!. In August 2004 she conducted the Ensemble intercontemporain for the first

time in an all-Birtwistle programme at the Lucerne Festival. The concert was the catalyst for her appointment as Music Director. In March 2007, she conducted with Pierre Boulez and Peter Eötvös the thirtieth anniversary's concert of the Ensemble.

In recent seasons, she has also conducted many orchestras including Berlin Philharmonic Orchestra, Concertgebouw Orchestra, Wiener Symphoniker, the Rotterdam Philharmonic, City of Birmingham Symphony, WDR Köln, Munich Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio France, Oslo Philharmonic, Halle Orchestra, Finnish Radio Symphony, BBC Symphony (London), Bamberger Symphoniker, NDR Hamburg, Belgium National Orchestra, Berlin Symphony and Danish National Symphony, Saint Louis and Cincinnati Symphony (USA), Dresden Philharmonic and SWR Stuttgart.

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

www.kairos-music.com

English translation: Christopher Roth

Traduction française/ allemande: Martin Kaltenecker

Michael Jarrell Biographies (french & english) © by Editions Henry Lemoine, Paris - www.henry-lemoine.com