

Artiste: **JDPH; Orchestre Symphonique de Göteborg; Péter Eötvös**  
Titre: **Igor Stravinsky: Le sacre du printemps; Mavra**

**P (2005)**

## **:: NOTES MUSICALES**

### **Folkloriste et citoyen du monde**

#### **Le chemin parcouru par Stravinsky, depuis *Le sacre du printemps* jusqu'à *Mavra***

Si un compositeur a plusieurs fois, au cours de sa longue vie, changé aussi brusquement son style que Stravinsky, il n'est pas étonnant qu'il ait dû réinterpréter continuellement le lien qui l'attache à ses propres œuvres. A coup sûr, le grand maître russe appartient à ces compositeurs – et durant le XXème siècle, ils ont été en assez grand nombre – qui ont essayé de réécrire leur propre passé, de manière à mettre leurs compositions antérieures en harmonie avec leurs vues esthétiques et principes changeant. Néanmoins ce comportement « instable » ne diminue en rien la valeur des chef-d'œuvres (si différents dans leur style), ni la grandeur artistique de leur compositeur. La comparaison entre *Le sacre du printemps* et *Mavra* offre une occasion idéale pour comprendre le changement radical qui est intervenu entre les périodes « russe » et « néoclassique » de Stravinsky.

En ce qui concerne le *Sacre*, le compositeur a commis une « falsification historique » dans le sens où, dans ses déclarations ultérieures, il a essayé de minimiser l'importance de l'influence de la musique populaire et la présence concrète de matériau de musique populaire. Il a insisté sur le caractère instinctif de l'œuvre et de sa naissance, puisqu'en effet d'après ses dires il a rêvé l'idée de base du ballet. C'est au printemps 1910, en travaillant à l'achèvement de la partition de *L'Oiseau de Feu*, qu'il a eu cette vision. « *Une festive cérémonie padenne est apparue à mon esprit : de vieux sages, assis en cercle, observant une jeune fille dansant jusqu'à sa mort. Ils l'ont sacrifiée pour apaiser le dieu du printemps.* » Stravinsky déjà âgé a déclaré sans le moindre scrupule à son ami proche, Robert Craft, que « *la seule véritable mélodie populaire de la partition est le solo de basson, aux notes élevées, qui ouvre l'œuvre, [...] et si à part cela, autre chose sonne comme de la musique "indigène", c'est seulement du fait que le compositeur durant l'écriture pénible de l'œuvre a puisé à une quelconque source "populaire" inconsciente.* »

Une photographie des environs de 1910 apporte pourtant une contradiction explicite à cette déclaration. La photographie a été prise sous le porche de la maison familiale de Oustiloug : un moujik aveugle est assis sur les marches, c'est une sorte de mendiant chanteur qui s'accompagne à la vielle à roue, derrière lui on voit Stravinsky qui essaie fiévreusement de noter la mélodie. Cette vue prise sur le vif, qui pourrait être un épisode de la vie de Bartók ou de Kodály, nous fait découvrir l'intérêt passionné du compositeur russe pour l'authentique musique populaire, toute comme nous le montre sa correspondance avec sa mère, à qui il demandait de poster des prises de son phonographiques de chants des peuples du Caucase, de plus « le plus rapidement possible ». Pourtant l'exacte vérité n'est apparue au grand jour que quand la version autographe du *Sacre* est parue en fac-similé. La méthode de travail de Stravinsky est étonnamment économe : il n'utilise qu'une ou deux pages pour le développement du matériau thématique de chacune de ses danses et cette esquisse est immédiatement suivie par le brouillon, continuellement rédigé, du mouvement (ce dernier étant à peine différent de la forme définitive de l'œuvre). Pourtant le carnet d'esquisses ne reflète pas par quels types de transformations sont passées chacune des idées musicales, depuis leur première apparition jusqu'à leur totale cristallisation, car Stravinsky accomplissait

son travail tout en improvisant au piano. La prise en note de sa première inspiration nous apprend néanmoins quel type de pensée musicale a mis en mouvement l'imagination du compositeur. Parmi ses premières inspirations, on retrouve en grand nombre d'authentiques chants populaires. Certains sont issus du recueil lituanien de chants populaires paru à Cracovie dont est également extraite la mélodie d'ouverture au basson, par contre d'autres proviennent de l'ouvrage *Cent chants populaires russes* (1877) de l'ancien maître de Stravinsky, Rimski-Korsakov. L'une des annotations les plus intéressantes concerne une mélodie de tradition populaire qui se rattache à n'importe quelle journée importante du calendrier et à une cérémonie qui, derrière le vernis chrétien, découvre aussi son origine ancienne, padenne. Rimski-Korsakov lui-même était conscient de l'ancienneté du rite d'adoration du soleil et c'est pour cela qu'il a employé cette même mélodie dans son opéra *Nuit de Mai*, inspiré de Gogol.

Stravinsky s'est donc tourné vers des chants à l'authenticité ethnologique, qui en plus thématisent le même rite printanier de fertilité que la fête padenne du sacre du printemps tel qu'il l'imagine. La liberté fantastique avec laquelle il a abordé cette matière musicale populaire brute dépasse les adaptations de chants populaires par Rimski-Korsakov ou par les autres compositeurs du groupe des « Cinq ». Dans de nombreux cas, on ne peut identifier l'origine populaire d'un morceau que grâce au carnet d'esquisses. En effet, Stravinsky analyse, démonte en éléments abstraits puis remonte sa matière première musicale. Il remplace une note ou un intervalle dans les mélodies originelles, il fond ensemble deux chants populaires distincts (comme par exemple, dans la mélodie de « l'incantation » de *la ronde du printemps*) ou encore il découpe un motif à partir d'une mélodie, celui-ci gagnant ainsi une vie propre et se « déchaînant » alors réellement. Il arrive enfin également qu'il découpe un chant populaire en mesures pour qu'ensuite il range celles-ci dans un autre ordre, comme s'il mélangeait les carrés d'une mosaïque. Il touche souvent à la rythmique des chants populaires originels et arrange ceux-ci suivant un nouveau mètre incalculablement asymétrique. Le très haut niveau d'abstraction et de re-création à travers lequel le laboratoire de Stravinsky fait se transsubstantier la matière première de la musique populaire ressemble plutôt à la méthode de composition de Bartók (ou le chant populaire s'absorbe vraiment dans le style individuel du compositeur).

L'inventivité des rythmiques et métriques de la musique du *Sacre*, la force saisissante de l'ostinato sauvage trouvent sans doute aussi leurs origines dans l'enfance du compositeur. En effet, quand on lui a demandé ce qu'il préférait le plus dans son ancienne patrie, il a répondu : « *Le sauvage printemps russe qui donne l'impression d'apparaître d'une heure à l'autre, fracturant la terre entière. C'était l'expérience la plus extraordinaire de chacune des années de mon enfance.* » Ce n'est pas seulement la rythmique de l'œuvre qui ont paru révolutionnairement neuve, mais aussi son monde harmonique. Les analyses de Messiaen et Boulez démontrent cette modernité mais n'indiquent pas que la matière première « musique populaire » a eu de l'influence également sur ce paramètre : la structure des intervalles de chacun des chants populaires s'est en effet incluse dans la structure verticale de l'œuvre. On ne peut enfin se passer de parler de l'orchestration de la partition. Le plus génial élève de Rimski-Korsakov a déjà rejoint et même dépassé son maître avec *L'Oiseau de Feu*, par contre dans le *Sacre*, il a habillé ses idées musicales les plus personnelles d'une orchestration jamais entendue jusqu'alors. *Le sacre du printemps* est la composition la plus originale et ayant eu le plus fort impact de l'histoire de la musique de l'époque, elle a produit un enthousiasme sidéré chez des collègues comme Debussy ou Bartók, et même si la sauvagerie sans frein de cette musique a fait reculer le premier et que le second n'a pas caché son avis sur les cassures de la musique, les deux ont ressenti son importance pour l'histoire de la musique. Il est de notoriété publique que la première du *Sacre* en 1913 est sans doute devenu le plus célèbre scandale de l'histoire de la musique du XXème siècle, mais l'indignation ne concernait pas en premier lieu la musique mais bien plutôt la chorégraphie de Nijinski. Ceci est prouvé par le fait que la version de concert, peu de temps après l'énorme échec, a connu un succès gigantesque à Paris, Londres et ailleurs.

Stravinsky n'a naturellement jamais renié son chef-d'œuvre le plus marquant, mais il a tout fait pour le nettoyer du soupçon de folklorisme. En effet, après la révolution bolchevique de 1917, pour les tenants du mouvement populiste, il se rattachait immanquablement aux orientations politiques et intellectuelles qui ont mené la Russie à la catastrophe. C'est avec un esprit critique acerbe qu'il a opposé le populisme idéologique des « Cinq » au caractère russe de l'art de Glinka, Pouchkine ou Tchaïkovski. Il a accusé Rimski-Korsakov et son cercle de sentiments nationalistes et a déclaré dangereuse la tendance qui fait que leurs compositions ne fournissent qu'une pâle copie de l'art déjà instinctivement créé une fois par le peuple. A propos de son nouvel idéal, il a écrit : « *La musique de Tchaïkovski, dont le caractère spécifiquement russe n'est pas évident pour tout le monde, est souvent plus profondément russe que la musique sur laquelle on a depuis longtemps apposé le sceau superficiel du spectacle moscovite. Cette musique est autant russe qu'un poème de Pouchkine ou un chant de Glinka. Même si l'art de Tchaïkovski n'a pas spécialement pour sol nourricier "l'âme paysanne russe", inconsciemment il puise quand même aux sources authentiques, populaires de notre race.* » Parmi les trois artistes susnommés, il a su reconnaître le compositeur cosmopolite qui « *a uni les éléments les plus caractéristiquement russes au trésor intellectuel de l'Ouest* ». Diaghilev partageait son enthousiasme vis-à-vis de Tchaïkovski et son aversion pour les nationalistes russes : en effet, après 1917, les contes pseudo-orientaux et exotiques ainsi que les thèmes folkloriques ont tout simplement disparu du programme des Ballets Russes et les noms de Rimski-Korsakov, Balakirev et Liadov ont été remplacés sur les affiches par ceux de Scarlatti, Rossini et Cimarosa, dans la plupart des cas sous la forme d'adaptations par des compositeurs contemporains, par exemple Respighi ou Stravinsky, ce dernier dans le cas du Pergolèse. L'écriture de *Mavra* (1921-1922) a été motivée par la création à Londres en 1921 du *Cendrillon* de Tchaïkovski. On retrouve dans *Mavra* de nombreuses mélodies populaires russes (même si leur origine ethnographique est un peu plus douteuse que celle des anciennes mélodies de traditions populaires du *Sacre*), mais leur utilisation et leur objectif sont justement contraires à celui du ballet : dans ce dernier, les éléments de musique populaire imprégnaient totalement un style révolutionnairement neuf, pour *Mavra* par contre ils restent définitivement étrangers à leur environnement et c'est leur caractère étranger qui leur donne leur principale force évocatrice.

Les efforts de Stravinsky pour avoir une musique « pure », débarrassée de toute idéologie et son désir de maintenir froidement une distance avec l'objet se sont rencontrés d'heureuse manière dans son enthousiasme pour l'humour acerbe de Pouchkine. Boris Kochno, le secrétaire particulier de Diaghilev, à peine âgé de 17 ans, a écrit un livret pour opéra à partir du poème *La petite maison de Kolomna* de Pouchkine. L'action (voir plus bas pour les détails) est mince et, avouons-le, assez bête mais elle a plus d'importance que chez Pouchkine ou elle n'est que prétexte aux perpétuelles divagations de l'auteur. Stravinsky avait justement besoin de cette histoire à peine esquissée et conventionnelle pour atteindre son objectif. Il y fait défiler les signes distinctifs de l'opéra russe du XIX<sup>ème</sup> siècle (Glinka et Tchaïkovski) et de l'opéra bouffe italien (Rossini et Donizetti), le tout pimenté de musique tzigane et de ragtime. Ce langage musical est une cavalcade d'éléments implacablement hétérogènes qu'on ne peut pas prendre au sérieux un seul instant. *Mavra* n'est pas une résurrection du genre de l'opéra bouffe mais bien sa parodie. Mais comment peut-on parodier un genre qui est déjà à la base comique ? L'humour de Stravinsky est purement d'origine musicale et provient du choc permanent entre des éléments musicaux qui ne vont pas ensemble. La mélodie lyriquement exubérante connaît un contrepoint par des accords courts et secs dans l'accompagnement (dans l'orchestre à 34 membres, il y a 23 instruments à vents!). Tout est tromperie dans cette musique : la partie chantée baisse souvent dans un autre rythme que celui de l'accompagnement, le passage de basse promet d'autres harmonies que celles qu'on entend réellement et une « fausse » note se glisse souvent dans les figures mécaniques d'accompagnement.

La mélodie typiquement russe de l'*Ouverture*, avec sa brièveté et sa faible étendue tonale, a été conçue pour se répéter. Elle ressemble à la *Kamarinskaïa* de Glinka ou bien au thème principal de la *II<sup>e</sup> symphonie* de Tchaïkovski mais surtout au tube inévitable pour tout ensemble folklorique russe, « Kalinka ». L'imprécision rythmique et métrique est un jeu astucieux pour Stravinsky et réussit à parfaitement « affoler » le sentiment de rythme de l'auditeur.

Il se passe également quelque chose de semblable dans l'*air de Parasha* : la jeune fille chante un chant populaire lyrique, au rythme libre, à la métrique changeante. Cette version de Stravinsky semble se moquer des anciennes adaptations de chants populaires qui ont tenté d'imposer le rythme libre dans les clichés concernant la métrique de la musique savante européenne. Quelle que soit la liberté avec laquelle la mélodie s'envole, l'accompagnement, avec une nonchalance indifférente, gronde selon une pulsation régulière. Quelquefois même la note tonique et les accords de fonction dominante se mélangent et rencontrent les mesures de basse au mauvais endroit.

La « *chanson tzigane* » du *hussard* est véhémement mais présente le galant comme un soupirant volage. Les modulations sont remplacées par des décalages en demi-ton, des saccades comme si des « hoquets » interrompaient le mouvement musical. Peut-être qu'avant le rendez-vous, le hussard avait déjà vidé son verre ? L'orchestre abandonne soudain le chanteur avec une cadence particulièrement pédante, sur une note tenue très longtemps, une autre fois il corrige sa note lorsqu'il chante selon une cadence élaborée avec soin. C'est comme si ce commentateur musical déclarait qu'il ne faut pas croire un mot de ce drôle d'oiseau.

L'*air de la mère*, qui se lamente de la mort de la cuisinière, est transformé en parodie de marche funèbre par les accords acerbes des cuivres qui s'insèrent dans la sensible mélodie. Le *duo de la voisine et de la mère* n'en est pas moins drôle : le banal caquetage se voit accompagné de plusieurs des clichés de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis la marche pimpante jusqu'à la vocalise de la chanteuse virtuose. Dans le *quartette* qui voit défiler tous les acteurs, Stravinsky fait briller sa connaissance supérieure du contrepoint.

Le duo entre *Parasha* et le *hussard* déguisé en cuisinière Mavra a un splendide arrière-goût de duos d'amour des opéras italiens. Derrière les parties pétillantes de l'orchestre, on semble quelquefois deviner les notes de la *6<sup>e</sup>me rhapsodie hongroise* de Liszt, de même l'atmosphère sensible et romantique semble placer une fois le thème de la *fantaisie en fa mineur* de Schubert sur les lèvres du hussard. Les passages chantés qui font bouillonner le sang et la chromatique sensible débouchent sur des suites mélodiques parallèles qui se réunissent dans les tierces de la fin du duo, ces suites sont entourées d'un accompagnement caractéristique de la valse. La seule ombre au tableau est, que face au rythme « oum-pa-pa » de la valse, la partie chantée des amoureux se poursuit quelquefois en rythmes binaires. Peut-être que cet amour ne tient pas sur ses jambes ?

L'*air de Mavra* est à nouveau dans un style tzigane, comme le fut la présentation du hussard. La passion de son air en rondeau est cette fois remise en question par l'instrumentalisation : la trompette joue l'air en premier, dans un registre bas, Stravinsky a même noté la consigne de jeu « tranquillo » pour cet air, ce qui achève de rendre perverse l'anormalité de la scène. La « passion toute tzigane » est refroidie par l'accompagnement saccadé des bassons, des timbales et des cordes graves, ce qui se limite à la répétition des deux formes d'un seul accord. La *scène finale* qui apporte le dénouement a une fin tout aussi brusque que le poème de Pouchkine : la « haute morale » est à deviner par l'auditeur lui-même.

Ce n'est pas un hasard si Stravinsky aimait prodigieusement *Mavra*, il la considérait comme son œuvre la plus réussie. Le style ironique du petit opéra est le parfait pendant musical du poème sarcastique de Pouchkine. Et lorsque le compositeur passe son temps à tromper les attentes des auditeurs, il raccroche le style musical avec l'action de l'opéra

puisque dans les deux, c'est la tromperie qui joue le rôle clé. Le recours à une telle ironie musicale fait de *Mavra* une œuvre révolutionnairement osée, mais cette audace est d'un type complètement différent de la force primaire du *Sacre*. La pièce a d'ailleurs dérouté le public de la première parisienne : il a quitté le spectacle dans un état de déception. Par contre, celui qui a écouté avec une oreille attentive les jeux frivoles menés autour des styles et la raillerie sans merci des conventions pourra, lui, tirer de nombreux et agréables moments de ce qui est sans doute la composition la plus amusante de Stravinsky.

### **Zoltán Farkas**

(traduit par **László Dankovics**)

### **Le sacre du printemps – synopsis**

Le livret du *Sacre* est le travail commun de Stravinsky et de son ami, le peintre et chercheur-archéologue en histoire vieille-slave, Nicolas Roerich. Roerich a écrit ce qui suit à Diaghilev à propos de l'action du ballet : « *Dans le ballet Le sacre du printemps élaboré par moi-même et Stravinsky, ma tâche est la création d'une suite de scènes ou transparaissent les plaisirs terrestres et les victoires célestes selon les critères slaves. [...] J'imagine que la première scène se joue au pied d'une colline sacrée, sur une plaine fertile où les tribus slaves se réunissent pour tenir la cérémonie du printemps. Dans cette scène, il y a une vieille sorcière qui prédit l'avenir, une noce forcée, une ronde. Suit après le moment le plus festif. Du village, on fait venir le Vieux sage pour qu'avec son baiser sacré il honore la terre qui renaît. Au cours de la cérémonie, la foule est saisie par une terreur mystique. [...] Après l'explosion des plaisirs terrestres, la scène suivante nous présente les mystères célestes. Sur la colline sacrée, au milieu des rochers ensorcelés, de jeunes vierges dansent une ronde. On choisit ensuite la victime et elle danse sa dernière danse devant les anciens qui sont habillés de peaux d'ours pour signifier que l'ancêtre de l'homme est l'ours. Enfin, les hommes aux barbes grises sacrifient la victime au dieu Jarilo. ».*

### **Mavra – synopsis**

*Mavra* se passe dans un des faubourgs campagnards de Saint-Pétersbourg, Kolomna, à l'époque de Charles X. Derrière le rideau se découvre le salon d'une famille de la classe moyenne, où Parasha, la fille de famille, brode. Le voisin, Vassili, le fringant hussard, apparaît à la fenêtre. Les amoureux chantent un duo. Après le départ du hussard, la mère de Parasha entre dans le salon, elle se lamente qu'elle est restée sans domestique car sa vieille cuisinière, Fekla, est morte récemment. Parasha sort dans l'espoir de trouver quelqu'un pour la remplacer. Durant son absence, une voisine arrive pour caqueter sur le temps qu'il fait, les domestiques et la mode. Parasha revient avec le hussard habillé de vêtements de femme, le présentant comme la nouvelle cuisinière, Mavra. Sa mère se réjouit de leur chance. Réunis en quartette, ils chantent les louanges de feu Fekla puis la voisine leur fait ses adieux et la mère remonte dans sa chambre pour se changer avant de quitter la maison. Les deux amoureux restés seuls chantent un duo d'amour enflammé. Parasha part ensuite se promener avec sa mère. Dans la maison restée vide, Mavra pense que le moment est arrivé pour se raser. Parasha et sa mère rentrent à l'improviste à la maison plus tôt que prévu et trouvent la nouvelle cuisinière au beau milieu de ses soins masculins. La mère s'évanouit de frayeur mais retrouve ensuite ses esprits à temps pour voir le hussard sauter par la fenêtre et sa fille lui crier après : « Vassili ! Vassili ! » pendant que le rideau retombe.

**Péter Eötvös** est né en 1944 a Székelyudvarhely (Odorheiu Secuiesc, aujourd'hui en Roumanie)

1958 : il est admis a l'Académie de Musique de Budapest, en cours de composition, sur recommandation de Zoltán Kodály

1966-1968 : il étudie la direction d'orchestre a l'Ecole de Musique de Cologne grâce a une bourse DAAD

1968-1976 : il est membre du Stockhausen Ensemble

1971-1978 : il est membre du Studio Electronique de la WDR

1979-1991 : il est le directeur musical de l'Ensemble InterContemporain de Paris

1985-1988 : il est le premier chef d'orchestre invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC a Londres

1991 : il fonde l'Institut International Eötvös pour les jeunes chefs d'orchestre et compositeurs

1994-2004 : il est le chef d'orchestre principal de l'Orchestre de Chambre de la Radio Néerlandaise

depuis 2002 : il est le chef d'orchestre invité principal de l'Orchestre Symphonique de Göteborg.

Il a reçu de nombreuses prix internationaux et hongrois (entre autres : Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, Prix Bartók-Pásztory, Prix Kossuth).

Ces compositions ont été gravées sur CD par les éditions suivantes : BMC, DGG, Bis, Kairos, ECM et col legno.

## **Orchestre Symphonique de Göteborg L'Orchestre National de Suède**

L'année 2005 marque le centenaire de l'Orchestre Symphonique de Göteborg, l'Orchestre National de Suède, l'un des ensembles les plus éminents d'Europe. Sous la direction de Neeme Järvi entre 1982 et 2004, l'orchestre est devenu une force internationale majeure, ce mouvement est désormais poursuivi par le nouveau Chef d'orchestre principal de l'orchestre, Mario Venzago. Christian Zacharias et Péter Eötvös sont les Chefs d'orchestre invités principaux de l'orchestre.

Wilhelm Stenhammar, le grand compositeur et chef d'orchestre suédois du début du XXème siècle a fortement contribué au profil nordique de l'orchestre. Il a invité ses collègues Carl Nielsen et Jean Sibelius a dirigé leurs propres œuvres. Depuis, l'orchestre s'est produit avec des chef de légende comme Wilhelm Furtwängler, Pierre Monteux et Herbert von Karajan. Plusieurs des chef les plus demandés de l'époque actuelle travaillent régulièrement avec l'Orchestre Symphonique de Göteborg : Kent Nagano, Gianandrea Noseda, Vladimir Jurowski et Herbert Blomstedt parmi tant d'autres.

L'Orchestre Symphonique de Göteborg, désigné comme « un des plus formidables orchestres du monde » par le Guardian, a fait des tournées au Etats-Unis, au Japon et en Extrême-Orient et s'est produit dans les principaux centres musicaux et festivals à travers l'Europe.

Parmi les enregistrements de l'orchestre chez Deutsche Grammophon (beaucoup d'entre eux ayant remporté des prix), on retrouve l'ensemble des symphonies de Sibelius, Nielsen, Stenhammar, Berwald, Borodine et Rimski-Korsakov, des opéras et symphonies de Tchaïkovski, Rachmaninov, Prokofiev et Chostakovitch, ainsi que l'ensemble de la musique orchestrale d'Edvard Grieg (6 CDs).

## **La Junge Deutsche Philharmonie (Jeune Philharmonie Allemande)**

La Junge Deutsche Philharmonie (JDPH) a été considérée comme l'un des principaux orchestres symphoniques d'Allemagne depuis qu'elle a été fondée en 1974. Les 100 musiciens de diverses nationalités qui composent l'orchestre ont été sélectionnés parmi les 25 000 étudiants qui suivent des cours dans les 24 académies de musique allemandes. Concrètement cela signifie que la moitié de tous les étudiants en musique d'Europe peuvent poser leur candidature pour rejoindre la JDPH. La qualité de l'orchestre est maintenue par le biais d'auditions qui ont lieu deux fois par an.

La responsabilité commune et un système démocratique de prise de décision dans toutes les affaires artistiques et organisationnelles ont été les indiscutables signes de reconnaissance de la JDPH depuis sa fondation en 1974. Le modus operandi de l'orchestre est plutôt inhabituel dans l'univers orchestral dans le sens que la JDPH n'a pas de chef d'orchestre permanent et qu'elle agit en toute autonomie quand il s'agit de choisir les solistes, les programmes et l'organisation des concerts.

La musique de l'orchestre est aussi jeune que le sont les musiciens eux-mêmes. La musique contemporaine figure régulièrement à leur répertoire et occupe une position significative par rapport aux classiques œuvres orchestrales romantiques. Les programmes musicaux sont développés, sous la direction de chefs d'orchestre célèbres, durant trois sessions intensives de répétitions disséminées tout au long de l'année. On fait appel à la JDPH à chaque fois que quelque chose qui sort de l'ordinaire est demandée. Elle est un invité régulier de la Berlin Philharmonie, de l'Alte Oper de Francfort, de la Kölner Philharmonie, de la Laeishalle de Hambourg et du Prinzregententheater de Munich, ainsi que des festivals nationaux et internationaux de musique.

La liste des chefs d'orchestre, compositeurs et solistes qui ont travaillé avec l'orchestre et le tiennent en haute estime inclut Daniel Barenboim, Gary Bertini, Pierre Boulez, Péter Eötvös, Heinz Holliger, Eliahu Inbal, Steven Isserlis, Gidon Kremer, Witold Lutoslawski, Lorin Maazel, Sabine Meyer, Ingo Metzmacher, Markus Stenz, Christian Tetzlaff, Seija Ozawa et Tabea Zimmermann. Lothar Zagrosek, directeur de la musique de l'Opéra d'Etat du Wurtemberg à Stuttgart et Chef d'orchestre principal désigné de l'Orchestre Symphonique de Berlin est le principal chef d'orchestre et conseiller artistique de la JDPH depuis 1995.

L'ensemble a gagné de nombreux prix dont le Premier Prix du Concours Herbert von Karajan, le Prix d'Artiste de l'Année chez Deutsche Grammophon, le Prix des Critiques Allemands, le Grand Prix de l'Année Européenne de la Musique et la Bourse de la Fondation Ernst von Siemens.

*La JDPH est subventionnée par la ville de Francfort et le Land de Hesse, ainsi que par la BKM (Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien). Néanmoins les projets ambitieux de l'orchestre ne peuvent être réalisés qu'au travers de la coopération avec des organisateurs, des festivals, des sponsors et des mécènes privés.*