

LE STUDIO – PHILHARMONIE

Invocations

Katia & Marielle Labèque

Samedi 6 avril 2019 – 15h et 18h



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

– WEEK-END THE LABÈQUE WAY –

L'aventure de Katia et Marielle Labèque a commencé voici quarante ans lorsque, titulaires chacune d'un prix de piano du Conservatoire de Paris, elles débute leur carrière ensemble. Remarquées par Messiaen, qui leur fait enregistrer ses *Visions de l'Amen*, elles s'imposent sur le devant de la scène avec leur enregistrement de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin en 1980. Depuis, elles ont poursuivi le voyage, explorant aussi bien le répertoire contemporain que la musique baroque, et faisant montre d'une curiosité toujours renouvelée.

La Philharmonie leur consacre un week-end. Elles y interprètent le programme de leur disque *Invocations*, qui réunit *Le Sacre du printemps* de Stravinski et les *Six Épigraphe antiques* de Debussy, qu'elles jouent sur deux pianos – presque impraticable au coude à coude du quatre mains, le *Sacre* y gagne en outre quelques éléments de la partition d'orchestre originale, et séduit par son âpreté, sa puissance et son expressivité dans une interprétation d'une maîtrise achevée.

Le concert *Amoria*, aux côtés du contre-ténor Carlos Mena et des musiciens d'Hegiak, marque un retour aux racines basques des deux pianistes, où le *Boléro* de Ravel dans une version avec percussions traditionnelles (et notamment la txalaparta, des planches de bois frappées par des bâtons) marque le point culminant d'un passionnant trajet musical articulé autour de l'euskara, la langue basque, et qui couvre cinq siècles de musique.

Les Labèque parrainent également le projet *Piano Orchestra*, qui réunit une centaine de pianistes de tous niveaux, dirigés par Léo Margue (avec Amaury de Crayencour et Édouard Signolet), qui signe le livret et la mise en espace. On y entendra des musiques de film, des compositions des élèves en écriture du Conservatoire de Paris ainsi qu'une pièce de David Chalmin.

Quant à la nouvelle édition de *Minimalist Dream House*, elle réunit, en première partie de concert, des pièces de Caroline Shaw, David Lang, Timo Andres, Bryce Dessner, Max Richter et David Chalmin. La deuxième partie est entièrement dédiée à des créations de Thom Yorke, composées pour Katia et Marielle Labèque, et intitulées *Don't Fear the Light* et *Gawpers*.

– WEEK-END THE LABÈQUE WAY –

Vendredi 5 avril

20H30 ————— CONCERT

AMORIA

KATIA LABÈQUE, PIANO, PIANO-FORTE
MARIELLE LABÈQUE, PIANO, PIANO-FORTE
CARLOS MENA, CONTRE-TÉNOR
ENSEMBLE HÉGIK
THIERRY BISCARY, VOIX, PERCUSSIONS
ENAUT ELORRIETA, VOIX, PERCUSSIONS
ANDER ZULAIKA, VOIX, PERCUSSIONS
HARKAITZ MARTINEZ DE SAN VINCENTE,
PERCUSSIONS
MIKEL UGARTE, PERCUSSIONS

Samedi 6 avril 2019

15H00 & 18H00 ————— RÉCITAL PIANO

INVOCATIONS

MARIELLE LABÈQUE, PIANO
KATIA LABÈQUE, PIANO

Claude Debussy

Six Épigraphes antiques

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps – version pour deux pianos

ACTIVITÉS

EN LIEN AVEC THE LABÈQUE WAY

SAMEDI

Projection à 16h30

THE LABÈQUE WAY

ET AUSSI

Enfants et familles

Concerts, ateliers, activités au Musée...

Adultes

Ateliers, visites du Musée...

Dimanche 7 avril

15H00 ————— CONCERT PERFORMANCE

PIANO ORCHESTRA

ÉLÈVES DES CONSERVATOIRES DE PARIS-EST

MARNE ET BOIS

ÉLÈVES DES CLASSES D'ÉCRITURE DU

CONSERVATOIRE DE PARIS

LÉO MARGUE, DIRECTION

EDOUARD SIGNOLET, LIVRET, MISE EN ESPACE

CLARICE PLASTEIG, COMÉDIENNE

CATERINA BARONE, COMÉDIENNE

David Chalmin

Piano Orchestra

John Williams

Princess Leia's Theme (extrait de *Star Wars*)

Leonard Bernstein

I Feel Pretty (extrait de *West Side Story*)

Bernard Hermann

North by Northwest

Georges Delerue

Thème de Camille (extrait du *Mépris*)

Ennio Morricone

Here's to you (extrait de *Sacco et Vanzetti*)

John Barry

James Bond Theme

20H30 ————— CONCERT

MINIMALIST DREAM HOUSE

KATIA LABÈQUE, PIANO

MARIELLE LABÈQUE, PIANO

DAVID CHALMIN, GUITARE, VOIX, ÉLECTRONIQUE

BRYCE DESSNER, GUITARE

AVEC LA PARTICIPATION EXCEPTIONNELLE

DE THOM YORKE

Caroline Shaw

Valencia (nouvelle version pour deux pianos et deux guitares)

Max Richter

The Twins (Prague)

Timo Andres

Out of Shape

David Lang

Ever-present (création)

David Chalmin

Particule n° 5 – Particule n° 6 (extraits de *Sept Particules*, nouvelle orchestration)

Distant Places (création)

Bryce Dessner

Haven (création)

Thom Yorke

Don't Fear the Light (création)

Gawpers (création)

— PROGRAMME —

INVOCATIONS

Claude Debussy

Six Épigrapbes antiques

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps – version pour deux pianos

Katia Labèque, piano

Marielle Labèque, piano

DURÉE DU CONCERT (SANS ENTRACTE) : ENVIRON 1H.

Claude Debussy (1862-1918)

Six ÉpigrapheS antiques

1. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été
2. Pour un tombeau sans nom
3. Pour que la nuit soit propice
4. Pour la danseuse aux crotales
5. Pour l'Égyptienne
6. Pour remercier la pluie au matin

Composition : 1914-1915.

Création : le 2 novembre 1916 par Marie Panthès et Roger Steimetz au Casino Saint-Pierre de Genève.

Durée : environ 17 minutes.

Debussy n'avait pas encore composé *Danseuses de Delphes* quand son ami Pierre Louÿs lui proposa d'écrire une musique pour la représentation récitée et mimée de ses *Chansons de Bilitis* parues en 1894. Ces cent cinquante-huit poèmes, prétendument traduits du grec ancien, n'étaient que le reflet de la fascination du poète pour l'antiquité et la poésie saphique. « Ce petit livre d'amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future », inscrit-il en exergue du recueil. Debussy composa d'abord trois mélodies intitulées elles aussi *Chansons de Bilitis* (1898), puis une musique pour deux flûtes, deux harpes et célesta en douze numéros. Il revint sur le sujet avec les *Six ÉpigrapheS antiques* pour deux pianos – notons que les trois derniers poèmes du recueil de Louÿs sont des épitaphes – qui reprennent six numéros de la musique de scène. Derrière les titres maquillés en invocations commençant tous par « Pour », on reconnaît aisément les poèmes quasi éponymes de Louÿs.

« Rappelle-toi la musique javanaise », écrit Debussy à Louÿs le 22 janvier 1895, « qui contenait toutes les nuances, même celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'étaient plus que de vains fantômes à l'usage des petits enfants pas sages. » Ainsi les *ÉpigrapheS*

antiques s'inscrivent plutôt dans un univers modal souvent pentatonique comme dans « Pour invoquer Pan » dont la mélodie du premier piano, indiquée « dans le style d'une pastorale », appelle la flûte. La couleur de la gamme par ton colore à la fois « Pour un tombeau sans nom » et « Pour que la nuit soit propice » tandis que les deux pièces suivantes, faisant plutôt référence à l'Orient (dont l'Égypte), s'inscrivent dans des échelles avec seconde augmentée. Ici règne la danse. Ultime pièce du recueil, « Pour remercier la pluie au matin » entretient une certaine parenté avec *Jardins sous la pluie*. L'antiquité disparaît derrière l'imitation de la nature pour une invocation d'ordre panthéiste. « Les feuilles sont chargées d'eau brillante. Des ruisseaux à travers les sentiers entraînent la terre et les feuilles mortes. La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson », écrivait Louÿs.

Soucieux d'unifier cet ensemble, Debussy fait de la première tournure mélodique un élément structurant qui revient dans les cinquièmes et sixièmes épigraphes. Proche parent du solo du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, il devient comme la signature de ces épigraphes.

Lucie Kayas

Igor Stravinski (1882-1971)

Le Sacre du printemps – version pour deux pianos

Première partie : L'Adoration de la terre

Introduction. Lento

Les Augures printaniers – Danse des adolescentes. Tempo giusto

Jeu du rapt. Presto

Rondes printanières. Tranquillo

Jeux des cités rivales. Molto allegro

Cortège du sage. [Molto allegro]

Le Sage. Lento

Danse de la Terre. Prestissimo

Deuxième partie : Le Sacrifice

Introduction. Largo

Cercles mystérieux des adolescentes. Andante con moto

Glorification de l'Élue. Vivo

Évocation des ancêtres. [Vivo]

Action rituelle des ancêtres. Lento

Danse sacrée (L'Élue). [Aucune indication de tempo à part l'indication métronomique : *croche* = 126]

Composition : 1911-1913 (achevé le 8 mars 1913).

Dédicace : à Nicolas Roerich.

Première exécution publique : le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, par les Ballets russes, sous la direction de Pierre Monteux.

Premières éditions : version pour piano à quatre mains, réalisée par le compositeur, 1913, Édition russe de musique ; partition d'orchestre, 1921, Édition russe de musique.

Durée : environ 35 minutes.

Le *Sacre du Printemps*, célébration d'un « grand rite sacré païen », selon les termes du compositeur, s'impose comme l'une des créations majeures des Ballets russes et l'une des œuvres phares du xx^e siècle. Le thème du spectacle, tel qu'il est décrit par Stravinski dans *Chroniques de ma vie*, est né d'échanges entre le musicien et le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de la Russie païenne (c'est-à-dire d'avant 988, année de la conversion du grand prince Vladimir), qui remonteraient à 1910.

Si dans *Chroniques de ma vie*, le compositeur semble s'attribuer l'entière paternité du thème du ballet, qu'il affirme avoir « entrevu [...] de façon complètement inattendue », de nombreux indices, dont les témoignages du fils de Nicolas Roerich, Svetoslav, et de Bronislava Nijinska, la sœur du chorégraphe, semblent montrer que la réalité s'écarte quelque peu de la version proposée par le compositeur dans son autobiographie, et que Nicolas Roerich serait l'auteur véritable de l'argument, qu'il aurait proposé à Stravinski, en quête d'un nouveau sujet après *L'Oiseau de feu*.

Au cœur des réjouissances et des rites marquant le renouveau de la végétation, prend place le sacrifice, qui présente, comme l'écrit Stravinski, « les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps ».

Cette fructueuse collaboration entre Stravinski et Roerich s'enrichit en 1912 de la participation de Vaslav Nijinski, chargé par Diaghilev de la chorégraphie du ballet.

La création de l'œuvre, dans le flambant neuf Théâtre des Champs-Élysées, donna lieu à un célèbre scandale, dont les enjeux furent plus mondains qu'esthétiques : empoignades et insultes entre un public « décollété, harnaché de perles, d'aigrettes, de plumes d'autruche » et les claqueurs engagés par Diaghilev, auxquels se joint « cette race d'esthètes qui acclame le neuf à tort et à travers par haine des loges », suivant le récit de Cocteau.

Après les représentations de 1913, le spectacle, avec la chorégraphie de Nijinski, principal objet des protestations lors de la première, ne fut jamais redonné sous sa forme originale, jusqu'en 1987, année où il fut ressuscité par le Joffrey Ballet, grâce aux recherches de Millicent Hodson et Kenneth Archer. Cette récréation apporte un éclairage nouveau sur la partition de Stravinski. D'une modernité radicale, le travail de Nijinski puise dans la danse traditionnelle dont est tirée la vision géométrique d'ensemble, et s'inspire de la représentation des idoles peintes, anguleuses et stylisées, dans les toiles de Roerich. Une lecture très complète du rythme par le corps, notamment dans les « Augures printaniers », est également redevable à l'eurythmie, pratique créée par Jaques-Dalcroze, à laquelle Nijinski avait été initié.

Parallèlement à la chorégraphie, la musique s'enracine profondément dans la tradition populaire, bien que le compositeur, au fil des ans, ait cherché à gommer cet aspect, déclarant n'avoir cité qu'une mélodie authentique, celle du solo de basson initial. Or des études, menées notamment par le musicologue Richard Taruskin, ont mis au jour un important fonds de mélodies citées et exploitées par le compositeur tout au long de l'œuvre, qui se rattache à des rites ancestraux remontant au paganisme, tels ceux de la *Semitzkaïa nedelia* (semaine qui célèbre la montée de la végétation). Le compositeur emprunte entre autres des *vesniarki*, chants de printemps liés à des pratiques magiques (« Action rituelle des ancêtres »), et des chants de noces (« Rondes printanières »).

Ce mélos est exploité par le compositeur suivant ses spécificités propres, dans une logique drastique et audacieuse, qui conduit le musicien hors de tout académisme occidental : ainsi le travail sur la gamme pentatonique

dans le « Jeu du rapt », inspiré par la mélodie d'une chanson, alimente le cours de cette partie. Les conduites souvent répétitives des chansons russes qui proposent des variantes d'un dessin initial, fournissent au compositeur des modèles de variation mélodique (« Introduction » de la première partie, « Rondes printanières », « Cercles mystérieux des adolescentes »).

La texture hétérophonique des *pogoloski* (polyphonies populaires), qui superpose des parties apparentées entre elles, inspire au musicien les mouvements parallèles dans le déroulement des *khorovodes* (rondes chantées traditionnelles) : mais les doublures consonantes sont décalées, de manière à produire, par exemple, l'intervalle dissonant de septième majeure (« Cercles mystérieux des adolescentes »). Ce procédé de glissement ou de décalage, générateur de dissonance, est aussi à l'origine des accords des « Augures printaniers ». Le critique Karatiguine, qui assista à l'exécution du *Sacre en Russie* en 1914, y voit la marque du « futurisme », associé au « primitivisme » de l'œuvre.

Les asymétries rythmiques et métriques, caractéristiques de nombreuses mélodies populaires russes, suggèrent à Stravinski une écriture rythmique qui exploite les changements de mesure et les accents déplacés : procédés déjà rencontrés chez Rimski-Korsakov mais poussés à un haut degré de complexité, qui fascinèrent Messiaen et Boulez (« Augures printaniers », « Jeu du rapt », « Danse sacrée »).

Les deux parties de ces « Tableaux de la Russie païenne », l'une diurne, l'autre nocturne, sont reliées par des liens thématiques et précédées chacune d'une introduction de caractère contrastant : le début de la partition traduit par son écriture proliférante la montée de la sève, « le violent printemps russe qui semble commencer en une heure, comme si la terre craquait », d'après les souvenirs de Stravinski. L'« Introduction » de la seconde partie oppose à ces pages empreintes d'une énergie vitale son climat lunaire et ses sonorités laiteuses, dans lesquelles flottent des lambeaux mélodiques stagnants.

Le ballet fait alterner des *khorovodes* avec des danses rapides et sauvages. Les premiers, rondes essentiellement féminines, sont les lieux d'une expression chorégraphique horizontale. L'élément mélodique y domine. Les danses

sauvages, qui peuvent être traversées par un *khorovode* (« Augures printaniers », « Jeux des cités rivales »), danses verticales de bonds et d'impacts, imposent un matériau basique et obsédant dans une trépidation orgiaque (« Augures », « Danse de la Terre »), ou font triompher une énergie rythmique qui dévore la mélodie (« Glorification de l'Éluë », « Danse sacrée »). Au cœur de chaque partie, le rituel atteint au sacré : l'orchestre chamarré du « Cortège du sage » accompagne la transe, et l'immatériel accord du baiser à la Terre, en sons harmoniques des cordes, conclut l'alliance des hommes avec les puissances supérieures. Dans la seconde partie, l'« Action rituelle des ancêtres » convoque ces derniers dans d'hypnotiques incantations.

La partition pour piano à quatre mains, que l'on peut également jouer à deux pianos, est d'une valeur inestimable : écrite au fur et à mesure de la composition du ballet, elle montre l'œuvre à un stade de composition majoritairement antérieur à l'orchestration. Le 9 juin 1913, Debussy déchiffra la partie de basse aux côtés de Stravinski lors d'une mémorable séance chez Louis Laloy. Ce dernier évoque l'émotion qui saisit les protagonistes après l'exécution : « nous étions muets, terrassés comme après un ouragan venu, du fond des âges, prendre notre vie aux racines. »

Rééditée en 1968 par Boosey, la partition a fait l'objet de corrections, reflets des modifications successives apportées par le compositeur au ballet. Cependant, comme le remarque Eric Walter White, biographe du compositeur, il demeure quelques divergences, notamment dans un passage de « Jeux des cités rivales » (chiffres 62 à 64), qui présente une longue basse répétée à l'identique dans la version orchestrale, alors que dans la version pour piano, cette basse monte d'un ton.

Stravinski nota sur sa partition des indications concernant l'élaboration du spectacle, très précieuses lors de la reconstitution du ballet en 1987. Dans son travail, Millicent Hodson s'aide également d'un autre exemplaire de la partition à quatre mains, annoté par Marie Rambert, qui fut l'assistante de Nijinski dans la chorégraphie du *Sacre*, et riche d'informations.

Anne Rousselin

Claude Debussy

Debussy naît en 1862. Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-mère de Verlaine, il entre dès 1873 au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884, année de son Prix de Rome. Il y étudie le solfège avec Albert Lavignac (1873), le piano avec Antoine-François Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement, et, alors que ses premières compositions datent de 1879, la composition avec Ernest Guiraud (1880). Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, il poursuit des études assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste accompagnateur d'une célèbre mécène russe, Mme von Meck, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie, de l'Italie à la Russie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise, et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le Prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Jean Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer et admire *Tristan* et

Parsifal de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à 40 ans. De même, il conservera toujours ses distances à l'égard du milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, premier grand chef-d'œuvre, qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du xx^e siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre, composés entre 1897 et 1899. En 1893, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans, puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Après *Pelléas* s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un

exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres dont il suit les créations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : pour le piano, les *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images pour orchestre* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les sonates (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au prestigieux Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg, Stravinski ne fut pas d'abord destiné à une carrière dans la musique. Au fil d'une enfance marquée de quelques impressions musicales fortes (telle une représentation de *La Belle au bois dormant*

de Tchaïkovski à laquelle il assiste en 1890), il apprend cependant le piano et manifeste rapidement une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit suivant le désir parental en droit à l'université de Saint-Pétersbourg, mais la rencontre l'année suivante de Rimski-Korsakov le conforte dans sa décision d'étudier plus avant la musique. Il se partage dès lors entre ses leçons particulières avec le maître (jusqu'à la mort de celui-ci en 1908) et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, tels le Mariinsky ou la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire lors de sa création l'attention de Serge de Diaghilev, alors très investi dans la diffusion de la musique russe à Paris. L'impresario lui commande d'abord des orchestrations, puis la composition d'un ballet (qui vient interrompre l'écriture de l'opéra *Le Rossignol*) pour sa récente troupe les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Deux autres ballets, qui témoignent de l'incroyable rapidité d'évolution de Stravinski à cette époque, suivent bientôt : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, lequel crée le scandale en mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées. La Première Guerre mondiale éloigne définitivement Stravinski de son pays natal ; il s'installe alors avec sa femme et leurs quatre enfants en

Suisse avant de revenir en France à la fin de la décennie. Le compositeur, alors en proie à des difficultés financières, collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noces* (commencées en 1914 et achevées en 1923) et de *Renard* (1915-1916), mais aussi du livret de *L'Histoire du soldat* (1918), toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. L'œuvre suivante, *Pulcinella* (1920), inspirée de Pergolèse, marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde là sa période « néoclassique » caractérisée par un grand intérêt pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (concerto grosso, fugue ou symphonie) ; elle durera plus de trente ans. Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931), Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano*, et, sur l'impulsion de Koussevitsky, sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe roi*, opéra-oratorio d'après Cocteau (1927), dont l'inspiration antique est prolongée par *Apollon musagète* (1928) et *Perséphone* (1934), tandis que la *Symphonie de psaumes* (1930) illustre l'intérêt renouvelé du compositeur pour les questions religieuses. Plusieurs œuvres concertantes

marquent cette dernière décennie sur le vieux continent : *Concerto pour violon* (1931), *Concerto pour deux pianos seuls* (1935), *Dumbarton Oaks Concerto* (1938). Frappé de nombreux deuils familiaux, Stravinski, devenu citoyen français en 1934, s'exile aux États-Unis au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Monde l'accueille à bras ouverts et ces années sont celles d'une activité sans relâche, entre conférences, concerts et composition (*Symphonie en ut* pour le Chicago Symphony Orchestra, *Symphonie en trois mouvements...*). L'opéra *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, met un terme retentissant à la période « néoclassique » de Stravinski qui s'engage alors – à 70 ans – dans la voie sérielle ouverte par Schönberg, Berg et Webern, sa principale source d'inspiration. Les *Threni* de 1958 représentent l'aboutissement de cette démarche qu'illustrent aussi la *Cantate* (1952) et *Agon* (1957), commande du New York City Ballet. L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles...* Petit à petit, la santé du compositeur décline et il s'éteint à New York le 6 avril 1971.

Katia & Marielle Labèque

Katia et Marielle Labèque, deux sœurs pianistes, sont connues pour la fusion et l'énergie de leur duo. Leurs ambitions musicales ont débuté très tôt et c'est leur interprétation contemporaine de *Rhapsody in Blue* de Gershwin qui leur a apporté la consécration internationale. Depuis lors, elles poursuivent une carrière tout autour du monde. Elles sont invitées régulièrement par des orchestres comme le Royal Concertgebouw d'Amsterdam, les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, le Boston Symphony, le Chicago Symphony et le Cleveland Orchestras, la Staatskapelle de Dresde, le Gewandhaus de Leipzig, les London Symphony, London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Filarmonia della Scala et Philadelphia Orchestras, les Wiener Philharmoniker, sous la direction de Marin Alsop, Alain Altinoglu, Semyon Bychkov, Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Gustavo Gimeno, Zubin Mehta, Juanjo Mena, Andrés Orozco Estrada, Seiji Ozawa, Antonio Pappano, Matthias Pintscher, Georges Prêtre, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Mirga Gražinytė-Tyla, Leonard Slatkin, Michael Tilson Thomas et Jaap van Zweden. Elles jouent aussi avec des ensembles de musique baroque :

The English Baroque Soloists avec Sir John Eliot Gardiner, Il Giardino Armonico avec Giovanni Antonini, Musica Antica avec Reinhard Goebel, Venice Baroque avec Andrea Marcon et Il Pomo d'Oro avec Maxim Emelyanychev. Elles ont effectué une tournée européenne avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment et Sir Simon Rattle. Katia et Marielle Labèque ont le privilège de travailler avec de nombreux compositeurs de leur temps : Thomas Adès, Louis Andriessen, Berio, Boulez, Bryce Dessner, Philip Glass, Osvaldo Golijov, Ligeti, Messiaen. Parmi les théâtres et les festivals prestigieux où elles se produisent, citons : Musikverein de Vienne, Musikhalle de Hambourg, Philharmonie de Munich, Carnegie Hall de New York, Royal Festival Hall de Londres, La Scala de Milan, Philharmonie de Berlin, Blossom Music Center (États-Unis), Hollywood Bowl de Los Angeles, Lucerne, Ludwigsburg, festival Mostly Mozart, The BBC Proms, festival Ravinia, Klavier Ruhr Festival, festival Tanglewood, festival de Salzbourg... Pour leur propre label, KML Recording, elles ont sorti le coffret *Sisters*. Les enregistrements précédents comprennent un album Gershwin/Bernstein et leur projet *Minimalist Dream House* (50 ans de musique minimaliste). Au printemps

2017, est sorti, en collaboration avec Euroarts *The Labèque Way – Une lettre d’Alessandro Baricco à Katia et Marielle* produit par El Deseo (Pedro et Augustin Almodóvar) et filmé par Félix Cábez. KML Recordings a rejoint le label historique Deutsche Grammophon. Leur récente discographie comprend l’album *Invocations*, avec le *Sacre du printemps* de Stravinski et *Épigraphes antiques* de Debussy. Deux nouveaux CD viennent de sortir : *Amoria* (cinq siècles de musiques basques) et *Moondog*. Elles travaillent actuellement sur leur projet *Minimalist Dream House* quartet pour deux pianos et deux guitares avec David Chalmin et Bryce Dessner. Leur biographie *Une vie à quatre mains* de Renaud Machart est publiée par Buchet-Chastel. Parmi les temps forts de cette année, notons leur collaboration avec le London Philharmonic Orchestra pour la création mondiale du *Concerto pour deux pianos* de Bryce Dessner, ainsi que leur tournée européenne avec l’Orchestre royal du Concertgebouw d’Amsterdam sous la direction de Semyon Bychkov. Outre la venue du duo à la Philharmonie de Paris pour le cycle *The Labèque Way*, le mois d’avril 2019 est marqué par la sortie de l’album *El Chan* (Deutsche Grammophon) qui comprend des compositions de Bryce Dressner.

PHILHARMONIE DE PARIS

—
saison
—
2019-20
—

KATIA & MARIELLE LABÈQUE

La saison prochaine à la Philharmonie de Paris

MERCREDI 4 DÉCEMBRE 2019 — 20H30

JEUDI 5 DÉCEMBRE 2019 — 20H30

John Adams

The Chairman Dances

Francis Poulenc

Concerto pour deux pianos

Antonín Dvořák

Symphonie n° 7

ORCHESTRE DE PARIS

MARIN ALSOP, DIRECTION

KATIA LABÈQUE, PIANO

MARIELLE LABÈQUE, PIANO

JEUDI 18 JUIN 2020 — 20H30

Marco Stroppa

Come Play With Me

Luciano Berio

Concerto pour deux pianos

Rebecca Saunders

Alba

ORCHESTRE DE PARIS

ANDRÉ DE RIDDER, DIRECTION

KATIA LABÈQUE, PIANO

MARIELLE LABÈQUE, PIANO

MARCO BLAAUW, TROMPETTE

CARLO LAURENZI, RÉALISATION

INFORMATIQUE MUSICALE IRCAM

CALENDRIER DES MISES EN VENTE

- Abonnements 3+ et 6+ le **samedi 16 mars à 13h** ;
- Abonnements jeunes (- 28 ans) le **lundi 25 mars à 12h** ;
- Places à l'unité, activités adultes et concerts en famille le **lundi 6 mai à 12h**.

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SPECTACLE

12 mai 20h30

OPUS CIRCA QUATUOR DEBUSSY

MUSIQUE DE
DMITRI CHOSTAKOVITCH

MISE EN SCÈNE ET CHORÉGRAPHIE
YARON LIFSCHITZ



PHILHARMONIEDEPARIS.FR
01 44 84 44 84
PORTE DE PANTIN



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS