



Feu d'artifice

Samedi 23 septembre 2017 – 16h30

Vendredi 22 septembre

19H ————— CONCERT SYMPHONIQUE

BALLET TRILOGY

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

SIR SIMON RATTLE, DIRECTION

Stravinski *L'Oiseau de feu - Petrouchka*
- *Le Sacre du printemps*

Samedi 23 septembre

15H ————— RÉCITAL PIANO

L'ANNÉE 1911

ABDEL RAHMAN EL BACHA, PIANO GAVEAU 1907
(COLLECTION MUSÉE D'ORSAY)

Granados *Goyescas*

Ravel *Valses nobles et sentimentales*

Stravinski *Trois Mouvements de Petrouchka*

16H30 ————— CONCERT VOCAL PARTICIPATIF

FEU D'ARTIFICE

ORCHESTRE-ATELIER OSTINATO

CHCEUR RÉGIONAL VITTORIA D'ÎLE-DE-FRANCE

JEAN-LUC TINGAUD, DIRECTION

OLGA BUSUIOC, SOPRANO

VINCENT WARNIER, ORGUE

Stravinski *Feu d'artifice - Le Roi des étoiles*

Poulenc *Concerto pour orgue - Gloria*

Rosenthal *Musique de table*

Ravel *Boléro*

20H30 ————— CONCERT

GRAND SOIR

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

DUNCAN WARD, DIRECTION

MARTIN MITTERUTZNER, YVES SAELENS, TÉNOR

LEIGH MELROSE, BARYTON

JÉRÔME VARNIER, BASSE

JÉRÔME COMTE, CLARINETTE

CLÉMENT SAUNIER, TROMPETTE

JEAN-BAPTISTE BARRIÈRE, STANLEY HAYNES,

DENIS LORRAIN, RÉALISATION INFORMATIQUE

MUSICALE IRCAM

Stravinski *Trois Pièces pour clarinette - Renard*

Harvey Bakhiti

Ayres *N° 31 (NOncerto for trumpet)*

Chin Gougalon, *Scène de Théâtre de rue*
pour ensemble

Dimanche 24 septembre

15H ————— CONCERT

AUX SOURCES DU SACRE

CHCEUR THE VIRTUAL VILLAGE ENSEMBLE

PETER LAUL, PAVEL RAYKERUS, PIANOS

Chants russes et ukrainiens de rituels printaniers

Stravinski *Le Sacre du printemps (version pour*
deux pianos)

15H ————— CONCERT EN FAMILLE

L'OISEAU DE FEU

CASE SCAGLIONE, DIRECTION

MIRABELLE ORDINAIRE, TEXTE, COORDINATION

ARTISTIQUE ET MISE EN ESPACE

LAURENT SARAZIN, VIDÉASTE

STÉPHANE VARUPENNE, COMÉDIEN

Stravinski *L'Oiseau de feu (Suite de 1945)*

ET AUSSI CE WEEK-END

Enfants et familles

Musiciens au Musée

– WEEK-END STRAVINSKI RITUELS –

Au début des années 1960, le musicologue Pierre Souvtchinsky écrivait, à l'occasion des quatre-vingts ans de Stravinski, dont il fut l'ami et le collaborateur : « Que le sujet soit religieux ou profane, la musique de Stravinski célèbre toujours, d'une manière profondément intérieure et mystérieuse, un rite sacré. » Un regard en profondeur sur l'œuvre du compositeur russe montre la persistance de cette caractéristique sur toute la durée de sa vie créatrice, au fil des changements d'esthétiques et des errances géographiques, même si elle est la plus directement visible dans les œuvres composées avant 1920.

Le rite, dans son acception littérale de célébration prescrite par la liturgie d'une religion ou dans le sens plus large d'une pratique réglée de caractère sacré ou symbolique, peut représenter un point de départ aussi bien dans les thématiques abordées par Stravinski – de façon détournée ou bien tout à fait patente, comme dans *Le Sacre du printemps*, « grand rite sacré païen » – que dans son esthétique compositionnelle. Tout en nourrissant d'autres genres, il s'exprime avec force dans les œuvres dramatiques de Stravinski, ballets ou opéras de différentes sortes. Dans les œuvres précédant la période dite « néoclassique », il est souvent fécondé par l'esprit populaire, tout en s'enracinant volontiers dans le terreau russe auquel Stravinski, aussi tard qu'en 1962, rendra encore hommage. Les histoires et les poèmes populaires, « les deux grands vaisseaux de la langue et de l'esprit russes » pour le compositeur, jouent ainsi un rôle prépondérant dans l'inspiration stravinskienne des années 1910, irriguant aussi bien la « trilogie russe » formée par *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* que les « histoires » lues ou chantées telles que *Renard* ou *l'Histoire du soldat*.

De façon plus souterraine, la réflexion sur le rituel se mêle à celle que Stravinski mène sur le pouvoir expressif de la musique (« je considère la musique par essence impuissante à exprimer quoi que ce soit »). La question de la substitution du collectif à l'individuel, du remplacement de la représentation par la symbolique et la stylisation, le travail sur la notion d'archétype – toutes caractéristiques liées au rite – sont des problématiques autour desquelles Stravinski tournera toute sa vie.

— PROGRAMME —

Igor Stravinski

Feu d'artifice

Le Roi des étoiles

Francis Poulenc

Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales

Manuel Rosenthal

Musique de table

ENTRACTE

Francis Poulenc

Gloria

Maurice Ravel

Boléro

Orchestre-Atelier Ostinato

Chœur Régional Vittoria d'Île-de-France

Jean-Luc Tingaud, direction

Olga Busuioc, soprano

Vincent Warnier, orgue

FIN DU CONCERT VERS 18H30.

Retrouvez le livret des parties chantées en page 28.

— LES ŒUVRES —

Igor Stravinski (1882-1971)

Feu d'artifice op. 4, fantaisie pour orchestre

Composition : 1908.

Dédicace : à Nadejda et Maximilien Steinberg.

Création : le 6 février 1909, à Saint-Pétersbourg, sous la direction d'Alexandre Siloti.

Éditeur : Schott.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes (dont clarinette basse), 2 bassons – 6 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, triangle, cymbales, grosse caisse, célesta, cloches – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 5 minutes.

La version piano de *Feu d'artifice*, pensée comme cadeau de mariage pour Nadejda Rimski-Korsakov et Maximilien Steinberg, fut envoyée sitôt finie par Stravinski au père de la jeune fille, auquel l'unissait un lien chaleureux qui avait dépassé, au fil des années, la relation maître-élève. Las ! La partition lui revint avec la mention « destinataire décédé », et Stravinski attristé se plongea dans la composition d'un *Chant funèbre* qui vient seulement d'être retrouvé, plus de cent ans après sa création. Puis il reprit – brillamment – l'orchestration de *Feu d'artifice* : « [L'ouvrage] est plus tendu dans sa rythmique et plus original dans sa forme que *Scherzo fantastique*, et tout aussi spectaculaire quant à l'écriture orchestrale. C'est un résumé éblouissant des connaissances stylistiques et techniques du jeune Stravinski, de sa maîtrise du métier », explique André Boucourechliev.

La pièce fut créée en février 1909 sous la direction d'Alexandre Siloti, lors d'une soirée qui marqua un tournant dans la carrière du jeune compositeur. C'est en effet à cette occasion qu'il fut découvert par Serge de Diaghilev, fondateur des Ballets russes, qui devait bientôt lui commander les ballets avec lesquels il se ferait connaître : *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*.

Angèle Leroy

Igor Stravinski

Звездоликий [Le Roi des étoiles], cantate pour chœur d'hommes et grand orchestre

Composition : 1911-1912, sur un poème de Constantin Dmitrievitch Balmont.

Dédicace : à Claude Debussy.

Création : le 19 avril 1939, à Bruxelles, sous la direction de Franz André.

Éditeur : Chester Music.

Effectif : chœur d'hommes – piccolo, 3 flûtes (dont la 2^e piccolo), 4 hautbois (dont cor anglais), clarinette piccolo, 3 clarinettes, 3 bassons, contrebasson – 8 cors, 4 trompettes, 4 trombones, tuba – timbales, grosse caisse, tam-tam – 2 harpes – célesta – cordes.

Durée : environ 5 minutes.

Un peu plus tardive, la partition du *Roi des étoiles* est très rarement interprétée en concert. La cause en est à chercher dans sa durée particulièrement courte (cinq minutes, cinquante-quatre mesures seulement) que Stravinski combine à une orchestration très étendue (bois par quatre, huit cors, quatre trompettes, quatre trombones, tuba, timbales, grosse caisse, tam-tam, harpes et célesta, notamment), mais traitée par petites touches, à grand renfort (s'il l'on peut dire) de sourdines, trémolos, *sul tasto* ou *sul ponticello*, harmoniques et *glissandi* divers.

À ces caractéristiques techniques inhabituelles, la cantate pour chœur d'hommes adjoint un langage tout à fait singulier par rapport aux compositions contemporaines de Stravinski. Le travail prit en effet place entre l'écriture de *Petrouchka* et du *Sacre du printemps*, deux œuvres avec lesquelles *Le Roi des étoiles* partage bien peu en termes d'esthétique. On en trouve vraisemblablement une explication dans le fait que Stravinski confie alors à Florent Schmitt ne jouer « que Debussy et Scriabine », deux compositeurs dont on discerne dans cette pièce la trace du langage harmonique. D'autre part, le choix du poème symbolique de Constantin Balmont, empli d'images astrologiques et apocalyptiques, fut peut-être opéré en écho à l'esthétique mystique caractéristique de Scriabine, alors tout occupé par ses grands projets d'art total.

Stravinski dédia l'œuvre à Debussy, qui l'en remercia par ces mots : « La musique pour *Le Roi des étoiles* reste extraordinaire... C'est probablement l'"harmonie des sphères éternelles" dont parle Platon (ne me

demandez pas à quelle page !). Et je ne vois que dans Sirius ou Aldébaran une exécution possible de cette cantate pour “mondes” ! Quant à notre plus modeste planète, j’ose dire qu’elle restera telle une gaufre à l’audition de cette œuvre. » Le compositeur français avait en tout cas vu plutôt juste en ce qui concerne le devenir public de l’œuvre, qui ne fut pas créée avant 1939, malgré les efforts de Stravinski ou de Ravel en ce sens dans les années 1910.

A. L.

Francis Poulenc (1899-1963)

Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales

Andante – Allegro giocoso – Andante moderato – Tempo allegro, molto agitato –
Très calme – Lent – Tempo de l’Allegro initial – Tempo introduction, Largo

Composition : 1935-1938.

Dédicace : à la princesse Edmond de Polignac.

Première exécution privée : le 16 décembre 1938, chez la princesse de Polignac, à Paris, sous la direction de Nadia Boulanger.

Première exécution publique : le 21 juin 1939, Salle Gaveau, à Paris, par Maurice Duruflé et l’Orchestre Philharmonique de Paris, dirigé par Roger Désormière.

Éditeur : Salabert.

Effectif : orgue – timbales – cordes.

Durée : environ 21 minutes.

« Ce n’est pas du Poulenc plaisant genre *Concerto à deux pianos*, mais plutôt du Poulenc en route pour le cloître, très xv^e siècle si l’on veut... » Ainsi le compositeur décrivait-il dans une lettre de 1936 le *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales* qui occupa ses pensées pendant trois ans, de 1935 à 1938. Comme le *Concerto pour deux pianos* auquel il fait allusion (1932), celui-ci a été commandé par un riche mécène, la princesse Edmond de Polignac, fille et héritière d’Isaac Singer, le magnat de la machine à coudre. Le 21 juin 1939, Maurice Duruflé présenta le concerto Salle Gaveau, à Paris. Malgré la médiocrité de l’instrument, le succès fut au rendez-vous.

Le *Concerto pour orgue* marque un tournant dans la carrière de Poulenc. Par sa solennité, son ampleur, son recours au contrepoint, il tranche avec les pièces volontiers parodiques ou gouailleuses que le compositeur avait écrites jusque-là. Au même moment, dans ses mélodies, Poulenc délaissait l'ironie voilée de nostalgie d'Apollinaire pour le lyrisme ardent et angoissé d'Éluard. En 1936, la mort brutale du compositeur Pierre-Octave Ferroud raviva par ailleurs un sentiment religieux éteint depuis près de vingt ans, inspirant les *Litanies à la Vierge noire*.

Cette profondeur jusque-là effleurée avec pudeur, Poulenc l'assumait désormais. Alors que le *Larghetto* du *Concerto pour deux pianos* se voulait un « jeu poétique devant le portrait de Mozart », le *Concerto pour orgue* cesse de lorgner vers les maîtres anciens à travers le miroir du pastiche. Poulenc s'y approprie leur style sans malice et en fait le socle d'une inspiration riche et profondément originale.

Le *tutti* d'orgue initial rappelle, par la tonalité comme par l'esprit, la *Fantaisie en sol mineur* BWV 542 de Bach. Mais c'est aux grands préludes de Dietrich Buxtehude que Poulenc emprunte la structure de l'œuvre, un mouvement unique divisé en sept sections enchaînées. Ces sections alternativement lentes et vives s'organisent en miroir autour du fiévreux *Tempo allegro* central, l'introduction « *alla Bach* » encadrant tout l'édifice de sa majesté.

Poulenc assigne à l'orgue un rôle ambigu. Il n'y a pas là ces affrontements titanesques auxquels les grands concertos pour piano ou violon nous ont habitués mais plutôt une fusion entre le soliste et l'orchestre, le premier jouant souvent le rôle des bois et des cuivres absents du second. Excellent pianiste, merveilleux accompagnateur, Poulenc se montra intimidé par l'instrument à tuyaux, qu'il appréciait beaucoup mais dont il ne percevait pas les arcanes. Il se fit donc aider par Duruflé pour établir les registrations, c'est-à-dire traduire en combinaisons de jeux les sonorités très précises qu'il avait en tête : les puissants *tutti* aussi bien que les couleurs les plus suaves, comme les trois plans sonores sans cesse changeants de l'*Andante moderato*, la cantilène de hautbois adoucie par un cor de nuit du *Très calme* ou, dans le *Largo* final, les exquis nuages de voix céleste flottant sur le solo d'alto, puis celui de violoncelle, au-dessus d'un tapis de cordes partagées entre sourdines et *pizzicati*.

Duruflé conserva toujours pour Poulenc une amitié et une admiration intactes. Il lui demanda un jour s’il avait en projet des pièces pour orgue seul. Poulenc répondit par l’affirmative mais ne prit jamais le temps de tenir sa promesse. Nous ne pouvons que le regretter.

Claire Delamarche

Manuel Rosenthal (1904-2003)

Musique de table

- I. Entrée des convives. Salade russe
 - II. Matelote d’anguilles
 - III. Quenelles lyonnaises
 - IV. Filet de bœuf
 - V. Jardinière de légumes
 - VI. Cuissot de chevreuil
 - VII. Salade de saison. Fromage de montagne
 - VIII. Bombe glacée. Corbeille de fruits. Café. Liqueur. Cigares.
- Conversation d’après-midi

Composition : le 8 mai 1942, à La Madrague.

Dédicace : à Jean Jobert.

Création : en 1946, par l’Orchestre National, sous la direction de Manuel Rosenthal.

Éditeur : Jobert.

Effectif : 3 flûtes (dont 2 piccolos), 3 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes (dont clarinette basse), 3 bassons (dont contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, xylophone, caisse claire, 2 cymbales, grosse caisse – 2 harpes, célesta – cordes.

Durée : environ 20 minutes.

Avec Manuel Rosenthal, le feu d’artifice se fait culinaire. Ayant découvert l’ouvrage de Marcel Rouff *La Vie et la passion de Dodin-Bouffant, gourmet* (1924), Rosenthal se lance dans une musique festive selon l’esprit de la *Taffelmusik* de Haendel, mais dans un contexte beaucoup plus noir. Caporal infirmier du 330^e régiment durant la Seconde Guerre mondiale, le compositeur est fait prisonnier par les Allemands et interné

successivement à Nuremberg et Altengrabau. Libéré en mars 1941, il reprend la composition de l'œuvre à Lyon pour l'achever à La Magrave, propriété de la comtesse Pastré à Montredon, près de Marseille. Dans cette villa où sont réfugiés plusieurs musiciens juifs comme Youra Güller, Clara Haskil ou Lily Laskine, Rosenthal dirige, le 27 juillet 1942, la musique de Jacques Ibert pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, resté dans les mémoires. C'est dire que le festin musical pantagruélique qu'il concocte fait écho aux privations de l'Occupation, un peu à la manière dont les déportés affamés échangeaient des recettes de cuisine pour tromper leur faim.

Huit numéros composent le menu : de l'*Entrée des convives* à la *Conversation d'après-midi* (conclusion du finale), une dizaine de plats se succèdent pour ce que Rosenthal définit comme un concerto pour orchestre. Sous la plume de cet élève de Ravel, les solistes – et plus particulièrement les vents – de l'orchestre rivalisent. Le hautbois mène la *salade russe* (*Entrée des convives*, n° 1) et la *Jardinière de légumes* (n° 5), tandis que la trompette anime les *Quenelles lyonnaises* (n° 3) puis la marche du *Filet de bœuf* (n° 4). Chasse oblige, le cor est l'ingrédient incontournable du *Cuissot de chevreuil* (n° 6), sans oublier le tuba. C'est bien d'un rutilant festin pour les oreilles dont il s'agit, dont le style s'approche d'une parade de musique de cirque.

Lucie Kayas

Francis Poulenc

Gloria

I. Gloria

II. Laudamus te

III. Domine Deus

IV. Domine Fili unigenite

V. Domine Deus, Agnus Dei

VI. Qui sedes ad dexteram Patris

Composition : 1959.

Création : le 21 janvier 1961, à Boston, sous la direction de Charles Munch, et le 14 février 1961, à Paris, sous la direction de Georges Prêtre.

Effectif : soprano solo, chœur mixte – 3 flûtes (dont piccolo), 3 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes (dont clarinette basse), 3 bassons (dont contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales – harpes – cordes.

Durée : environ 28 minutes.

C'est en 1936 que Poulenc, qui s'était jusqu'ici « fort peu préoccupé des choses de la foi », comme il l'avouait à Claude Rostand, ressentit le désir de se tourner vers la musique sacrée, en écho à une visite à la Vierge de Rocamadour. L'inspiration religieuse ne le quitta ensuite plus, donnant au fur et à mesure de grandes œuvres comme les *Litanies à la Vierge noire*, la *Messe*, le *Stabat Mater*, les *Sept Répons des Ténèbres* ou le *Gloria*. Voie féconde, celle-ci permit à Poulenc d'affirmer à Stéphane Audel dès 1953 : « Je pense que [j'ai mis dans la musique chorale] le meilleur de moi-même. »

Dans la lignée du *Stabat Mater*, qui manifestait un élargissement des forces orchestrales en présence par rapport aux orientations stylistiques de la musique religieuse écrite par Poulenc avant la Seconde Guerre mondiale, le *Gloria* fait appel à des ressources vocales et surtout instrumentales assez développées. Stylistiquement, ce « macaroni filant » (Poulenc *dixit*) se caractérise par son mélange entre recueillement et humour, ses références à divers compositeurs (Stravinski et Vivaldi, avec ses « mots répétés en tous sens ») et son agrégation de langages qui vont du plain-chant à des harmonies

dissonantes tout à fait xx^e siècle, en passant par une gestion baroque, en juxtaposition, des effectifs et des dynamiques.

Malgré la satisfaction de Poulenc (« Le *Gloria* est certainement ce que j'ai fait de mieux. Il n'y a pas une note dans les chœurs à changer. »), la création française ne fut pas un succès, et nombre de critiques trouvèrent à redire à l'œuvre. « La deuxième partie a fait scandale, je me demande pourquoi », s'étonna Poulenc. Et il ajouta, avec l'esprit d'irrévérence qui le caractérisait, même dans sa musique religieuse : « J'ai pensé simplement, en l'écrivant, à ces fresques de Gozzoli où les anges tirent la langue. Et aussi à ces graves bénédictins que j'ai vus un jour jouer au football. » Quelques mois après la première, Georges Auric le consolait : « Je te reparlerai aussi du *Gloria*. Ne te soucie pas des mauvaises rumeurs. Il ne faut jamais se renier. Tu ne tires pas la langue à ce qui est toi et c'est pourquoi tu auras raison, pour finir. » Le succès ultérieur de l'œuvre a confirmé la justesse des propos d'Auric : aujourd'hui, le *Gloria* est l'une des œuvres chorales du xx^e siècle les plus fréquemment interprétées, et la deuxième composition française la plus jouée au monde après le *Boléro* de Ravel, selon la Sacem.

A. L.

Maurice Ravel (1875-1937)

Boléro

Composition : juillet-octobre 1928.

Création : le 22 novembre 1928, à l'Opéra Garnier, à Paris, par l'Orchestre de l'Opéra, sous la direction de Walther Straram.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois (et hautbois d'amour), cor anglais, petite clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson – 4 cors en *fa*, petite trompette en *ré*, 3 trompettes en *ut*, 3 trombones, tuba, 3 saxophones – 3 timbales, 2 tambours, cymbales, tam-tam, célesta – harpe – cordes.

Édition : 1929, Éditions Durand, Paris.

Durée : environ 13 minutes.

Que dire de ce *Boléro* que tout le monde connaît, à tel point qu'il fait partie des œuvres classiques les plus interprétées au monde ? Que Ravel, approché par Ida Rubinstein qui voulait qu'il écrive une musique de ballet pour elle, pensa d'abord à orchestrer *Iberia* d'Albéniz, avant d'y renoncer faute d'avoir obtenu les droits, pour finalement écrire cet ovni ? Que pour son créateur, cette pièce était « vide de musique » : « pas de contrastes et pratiquement pas d'invention à l'exception du plan et du mode d'exécution », des « thèmes [...] dans l'ensemble impersonnels – des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel » ? Qu'en effet toute l'œuvre tient – comme tout le monde le sait – sur l'immense crescendo orchestral qu'elle propose, répétant à l'envi ses deux thèmes de seize mesures chacun sur l'ostinato du tambour (souvent remplacé par une caisse claire) ? Que si l'orchestre est particulièrement étendu et riche de timbres (le cor anglais, le saxophone soprano, le célesta...), l'orchestration elle-même est plutôt « simple et directe tout du long, sans la moindre tentative de virtuosité » (Ravel toujours) ? Que l'on reste pendant près de quinze minutes sur le même balancement de *do* majeur, avant un détour in extremis vers un *mi* éclatant, bien vite corrigé par un dernier *do* ? Que si l'écriture est inouïe, le cataclysme, ce « triomphe généralisé des forces du mal » (Marcel Marnat), est lui hérité d'un morceau comme *La Valse*, pessimiste, violent ? On pourrait en dire bien d'autres choses encore ; mais c'est à chacun de décider de dépasser le cliché pour tenter de comprendre la force de cette musique.

A. L.

— LE SAVIEZ-VOUS ? —

Ostinato

Ce mot, qui signifie « obstiné » en italien, est passé dans le vocabulaire musical courant. Qu'est-ce qui est obstiné ? Une formule, répétée tout au long du morceau (ou, du moins, de l'une de ses parties) afin de mettre en tension un élément fixe avec des éléments en constante évolution. L'ostinato est parfois de nature purement rythmique, comme celui de la caisse claire dans le *Boléro* de Ravel. Dans d'autres cas, il consiste à répéter un enchaînement d'accords ou une formule mélodique (généralement énoncée à la basse, d'où l'expression de « basse obstinée »). Songeons par exemple au *Lamento della ninfa* de Monteverdi, où l'on entend les notes *la-sol-fa-mi* en boucle. Ici, les valeurs rythmiques de la basse, toutes égales, ne contribuent pas à l'ostinato. Mais dans de nombreux morceaux, l'ostinato cumule les deux aspects : rythmique d'une part, mélodique/harmonique d'autre part. Dans le motet *Amor potest conqueri/Ad amorem sequitur* (XIII^e siècle), l'une des voix chante constamment les notes *fa-mi-sol* sur la cellule « une longue-deux brèves ».

L'ostinato est très en vogue à l'époque baroque, où l'on aime l'effet hypnotique de la répétition, notamment pour des danses (la chaconne et la passacaille font partie des danses sur basse obstinée) ou pour l'expression de la douleur (air de la mort de Didon dans *Didon et Énée* de Purcell). Mais il continue de séduire les musiciens des siècles suivants, comme en témoignent la *Berceuse* de Chopin (1844), *Mars* dans *Les Planètes* de Holst (1916), l'étude pour piano *Fanfares* de Ligeti (1985), sans compter le rock et le jazz (voir par exemple *Peace Piece* de Bill Evans ou l'album *Changeless* du trio de Keith Jarrett).

Hélène Cao

Francis Poulenc

Né à Paris le 7 janvier 1899, Francis Poulenc a toujours revendiqué sa double ascendance, parisienne par sa mère, aveyronnaise par son père, source d'une dualité résumée par la célèbre formule de Claude Rostand : « moine et voyou ». La guerre et la mort précoce de ses parents ne lui permettent pas d'entrer au Conservatoire, mais il étudie le piano avec Ricardo Viñes, qui lui fait rencontrer Satie, Falla et Auric. Sa *Rapsodie nègre* est créée au Théâtre du Vieux-Colombier en 1917. À cette occasion, Poulenc fait la connaissance de Stravinski, qui le recommande aux éditions Chester, à Londres. L'année suivante, ses *Trois Mouvements perpétuels* pour piano remportent un franc succès qui ne se démentira pas. C'est l'époque où Milhaud, Auric, Honegger, Tailleferre et Durey se produisent souvent aux côtés de Poulenc, au point qu'en 1920, le critique Henri Collet les baptise le Groupe des Six. Ils se rangent sous la bannière de Cocteau, dont le pamphlet *Le Coq et l'Arlequin* est comme leur manifeste. Mais Poulenc cherche à approfondir son métier et demande à Koechlin de lui donner des leçons d'harmonie. Diaghilev lui passe une commande pour les Ballets russes, *Les Biches*, ballet qui sera créé à Monte-Carlo dans des décors et costumes de

Marie Laurencin. Ce succès continue d'asseoir la renommée de Poulenc, qui fréquente les salons parisiens, dont celui de la princesse de Polignac, où il rencontre la claveciniste Wanda Landowska. Pour elle, il compose le *Concert champêtre*. La princesse de Polignac lui commande le *Concerto pour deux pianos* et celui pour orgue, les Noailles *Aubade* et *Le Bal masqué*. Poulenc prend alors conscience de son homosexualité. Sa correspondance révèle la complexité de sa vie affective, qui le voit souffrir de périodes d'enthousiasme alternant avec des moments de dépression. De sa rencontre avec le baryton Pierre Bernac naît un duo voix-piano comparable à celui que Britten formait avec Peter Pears. Poulenc compose de nombreuses mélodies pour Bernac, qui reste son meilleur conseiller en matière de musique vocale. En 1936, sur arrière-fond de Front populaire, Poulenc apprend la mort tragique de Pierre-Octave Ferroud dans un accident de voiture. Il se rend à Rocamadour avec des amis, et le soir même, il commence sa première œuvre religieuse : *Litanies à la Vierge noire*. L'année suivante, il écrit sa *Messe en sol majeur a cappella* puis les *Motets pour un temps de pénitence, jusqu'au Stabat Mater*, au *Gloria* et aux *Sept Répons des Ténèbres* (1961). Durant l'Occupation, son ballet sur des

fables de La Fontaine, *Les Animaux modèles*, qui cite la chanson « Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine », marque sa position. Il reçoit clandestinement des poèmes d'Éluard qui lui inspirent la cantate *Figure humaine*. Les dix dernières années de sa vie sont couronnées par trois grandes œuvres lyriques. Inspirés du roman éponyme de Bernanos, *Dialogues des Carmélites* est une commande de la Scala de Milan, où l'œuvre est créée en janvier 1957. *La Voix humaine*, sur un texte de Cocteau, bénéficie d'une autre interprète d'exception, Denise Duval, qui interprétera également *La Dame de Monte-Carlo*, du même Cocteau. Francis Poulenc meurt d'une crise cardiaque le 30 janvier 1963, à Paris.

Maurice Ravel

Né à Ciboure en 1875, Ravel grandit à Paris. Leçons de piano et cours de composition forment son quotidien, et il entre à l'âge de 14 ans au Conservatoire de Paris. Il y rencontre le pianiste Ricardo Viñes, qui deviendra l'un de ses interprètes les plus dévoués, et se forge une culture personnelle où voisinent Mozart, Saint-Saëns, Chabrier, Satie et le Groupe des Cinq. Ses premières compositions, dont le *Menuet antique* (1895), précèdent son entrée en 1897 dans les classes d'André Gédalge et de Gabriel Fauré, qui reconnaît immédiatement le talent et l'indépendance de son élève. Ravel attire déjà l'attention, notamment par le biais de sa *Pavane*

pour une infante défunte (1899), qu'il tient pourtant en piètre estime. Ses déboires au Prix de Rome dirigent sur lui les yeux du monde musical, choqué de son exclusion du concours en 1905 après quatre échecs essuyés les années précédentes. En parallèle, une riche brassée d'œuvres prouve sans conteste aucun son talent : *Jeux d'eau*, *Miroirs* et *Sonatine pour le piano* ; *Quatuor à cordes* ; *Shéhérazade* sur des poèmes de Tristan Klingsor ; puis la *Rapsodie espagnole*, la suite *Ma mère l'Oye* ou le radical *Gaspard de la nuit*. Peu après la fondation de la Société musicale indépendante, concurrente de la plus conservatrice Société nationale de musique, l'avant-guerre voit Ravel subir ses premières déconvenues. Achevée en 1907, la « comédie musicale » *L'Heure espagnole* est accueillie avec froideur et même taxée de « pornographie » tandis que *Daphnis et Chloé*, écrit pour les Ballets russes (1912), peine à rencontrer son public. Le succès des versions chorégraphiques de *Ma mère l'Oye* et des *Valses nobles* et *sentimentales* rattrape cependant ces mésaventures. Malgré son désir de s'engager sur le front en 1914 (refusé dans l'aviation en raison de sa petite taille et de son poids léger, Ravel devient conducteur de poids lourds), Ravel ne cède pas au repli nationaliste qu'elle inspire à d'autres. Le compositeur, qui s'enthousiasmait pour le *Pierrot lunaire* de Schönberg ou *Le Sacre du printemps* de Stravinski, continue de défendre la musique

contemporaine européenne et refuse d'adhérer à la Ligue nationale pour la défense de la musique française. Le conflit lui inspire *Le Tombeau de Couperin*, qui rend hommage à la musique du XVIII^e siècle. Période noire pour Ravel, qui porte le deuil de sa mère morte en 1917, l'après-guerre voit la reprise du travail sur *La Valse*, pensée dès 1906 et achevée en 1920. À la recherche de calme, Ravel achète en 1921 une maison à Monfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), bientôt fréquentée par tout son cercle d'amis, où celui qui est désormais considéré comme le plus grand compositeur français vivant – Debussy est mort en 1918 – écrit la plupart de ses dernières œuvres, sa production s'arrêtant totalement en 1932. En attendant, le compositeur reste actif sur tous les fronts : musique de chambre (*Sonate pour violon et violoncelle* de 1922, *Sonate pour violon et piano* de 1927) ; scène lyrique (*L'Enfant et les Sortilèges*, sur un livret de Colette, composé de 1919 à 1925) ; ballet (*Boléro*, écrit en 1828 pour la danseuse Ida Rubinstein) ; musique concertante (les deux concertos pour piano sont élaborés entre 1929 et 1931). En parallèle, l'homme est honoré de tous côtés – on lui offre notamment la Légion d'honneur en 1920... qu'il refuse – et multiplie les tournées, en Europe, aux États-Unis et au Canada. À l'été 1933, les premières atteintes de la maladie neurologique qui vont l'emporter se manifestent. Petit à petit, Ravel, toujours au faîte

de sa gloire, se retire du monde. Une intervention chirurgicale désespérée le plonge dans le coma, et il meurt en décembre 1937.

Manuel Rosenthal

Né le 18 juin 1904, Manuel Rosenthal commence l'étude du violon à l'âge de 9 ans. Entré au Conservatoire de Paris en 1918, il étudie la pratique instrumentale auprès de Jules Boucherit tout en jouant dans les cinémas et les music-halls pour gagner quelques sous et un peu d'expérience. Il poursuit ensuite son apprentissage d'instrumentiste au sein des orchestres Padeloup et Lamoureux. En 1924, il a la chance d'entendre sa toute première composition, la *Sonatine pour violon et piano* (1924), interprétée au centième concert de la Société musicale indépendante, ce qui attire l'attention de Jean Huré et de Maurice Ravel, alors présents. Le premier décide de le prendre sous son aile et lui apprend la fugue et le contrepoint ; quant à Ravel, il l'intègre parmi ses rares disciples dès 1926, et ce jusqu'à sa mort, onze ans plus tard. C'est d'ailleurs en défendant, en tant que chef d'orchestre, la musique de son maître que Manuel Rosenthal brille le plus : il dirige maintes fois la musique de Ravel à la tête de l'Orchestre National de France, de l'Orchestre Symphonique de Seattle ou de l'Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris, démontrant sa compréhension unique de son œuvre. Fervent défenseur de la musique de

son temps, Rosenthal n'en est pas moins un brillant compositeur et orchestrateur. Ses premières pièces lyriques, *Rayon des soieries* (1930) et *La Poule noire* (1937), témoignent d'une pétillante légèreté, et son ballet *Gaîté parisienne* (1938), orchestré à partir de pièces populaires de Jacques Offenbach, connaît un grand succès. Il retente l'expérience quinze ans plus tard avec sa pièce *Offenbachiana* (1953). Son originalité et sa verve d'orchestrateur sont également admirables dans sa *Musique de table* (1941), suite symphonique créée à New York en 1946. Il écrit d'autres grandes œuvres symphoniques comme la *Symphonie de Noël* (1947), *Magic Manhattan* (1948), la *Symphonie en ut majeur* (1949) et *Aelus* pour quintette à vent et orchestre (1970), ainsi que plusieurs pièces religieuses, dont une *Cantate pour le temps de la Nativité* (1944). Il crée, enregistre et participe à la reconnaissance de nombreux compositeurs du xx^e siècle comme Stravinski, Bartók, Hindemith et Debussy. Véritable mémoire du siècle musical, Manuel Rosenthal s'éteint à Paris, sa ville natale, quelques jours avant ses 99 ans.

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au prestigieux Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg, Stravinski n'est pas de prime 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 en droit, suivant le désir parental, 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 et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est cette dernière qui attire, lors de sa création, l'attention de Serge de Diaghilev, qui lui commande d'abord des orchestrations puis la composition d'un ballet pour sa récente troupe des Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Deux autres ballets témoignant de l'incroyable rapidité d'évolution de Stravinski à cette époque suivent bientôt : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, qui 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 en Suisse avec sa femme et leurs quatre enfants avant de revenir en France à la fin de la décennie. Le compositeur, à l'époque 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). L'œuvre suivante, *Pulcinella* (1920), inspirée de Pergolèse, marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde à 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. 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 *Ædipus rex*, 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 – conférences, concerts et composition. L'opéra *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, vient mettre 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) ou *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.

— LES INTERPRÈTES —

Olga Busuioc

Née en Moldavie en 1986, Olga Busuioc participe à l'Académie de musique Stefan Neaga puis à l'Académie de musique G. Musicescu.

Elle poursuit ensuite ses études sous la direction de Mirella Freni. Olga Busuioc est lauréate de plusieurs prix internationaux, dont ceux de Saint-Pétersbourg et Hariclea Darclee

en Roumanie. Plus récemment, elle s'est vu décerner le deuxième prix du Concours international Ottavio Ziino, le prix spécial du Concours international Galina Vishnevskaya à Moscou (2012), le premier prix du Concours international St. Moniuszko à Varsovie et le prix spécial au Concours international Francisco Vinas. Elle remporte également le prestigieux Operalia à Moscou avec Plácido Domingo. Olga Busuioc participe aux concerts en l'honneur de Luciano Pavarotti à Modène en 2010 et en 2011. À l'opéra, elle interprète *La Bohème* de Puccini au National Theatre Opera & Ballet à Chisinau et au Martisor Festival en Roumanie ainsi qu'à l'Opéra d'État hongrois à Budapest. Son répertoire comprend *Iolanta* et *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Turandot* et *La Bohème* de Puccini, *Carmen* de Bizet, *Les Noces de Figaro* de Mozart. Plus récemment, elle a interprété Mimi (*La Bohème*) à Gênes et *Manon Lescaut* de Puccini à Valence. Olga Busuioc a récemment fait ses débuts au Teatro Comunale à Bologne dans le rôle-titre de *Madame Butterfly* de Puccini, puis a chanté *La Bohème* à Los Angeles et au Teatro San Carlo à Naples, ainsi que Lilia (*Herculanum*, Félicien David) au Wexford Festival Opera. Ses projets comptent Micaela (*Carmen*) au Teatro Real de Madrid et *Turandot* de Puccini à Shanghai. Elle fera ses débuts au Festival de Glyndebourne dans Cio-Cio-San dans une nouvelle production de *Madame Butterfly*. Au

Staatstheater Stuttgart, elle chantera *La Bohème*, *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach et *Mefistofele* de Boito.

Vincent Warnier

Depuis son Grand Prix d'interprétation au Concours international d'orgue de Chartres en 1992 et sa nomination, quatre ans plus tard, à la tribune parisienne de Saint-Étienne-du-Mont – où il succède à Maurice et Marie-Madeleine Duruflé en compagnie de Thierry Escaich –, Vincent Warnier s'est imposé comme une figure majeure de l'école d'orgue française. Formé au Conservatoire national de région de Strasbourg puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP) auprès d'André Stricker, Daniel Roth, Michel Chapuis, Olivier Latry et Marie-Claire Alain, il a également suivi à la Sorbonne des études de musicologie couronnées d'une agrégation. Sa discographie compte une vingtaine de volumes, publiés notamment chez Intrada, qui témoignent de l'éclectisme de son talent et lui ont valu des critiques élogieuses : Bach, Mendelssohn, Widor, Franck, Duruflé mais aussi des œuvres contemporaines d'Éric Tanguy, Thierry Escaich ou Jacques Lenot. En plus de l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont, Vincent Warnier s'est vu confier en 1997 celui de la cathédrale Notre-Dame de Verdun. Récemment, il s'est notamment produit dans les grandes salles de concert et les cathédrales de Lucerne, Amsterdam, Tokyo, Pékin, Berlin, Barcelone, Budapest et Lyon

(organiste en résidence de l'Auditorium de 2013 à 2015). À Paris, il a inauguré les orgues de l'Auditorium de Radio France (avec l'Orchestre National de France, sous la direction de Christoph Eschenbach) et de la Philharmonie de Paris (avec l'Orchestre National de Lyon, sous la direction de Leonard Slatkin). Régulièrement sur les ondes de France Musique, il collabore à de nombreuses émissions, où il partage avec les auditeurs son érudition et son sens pédagogique.

Jean-Luc Tingaud

Après avoir suivi des études de piano et de direction d'orchestre au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et obtenu également un diplôme de l'École polytechnique, Jean-Luc Tingaud est remarqué par Manuel Rosenthal, dont il devient l'assistant, qui lui communique sa passion de la musique française. Jean-Luc Tingaud a toujours eu une prédilection pour l'opéra. Il dirige entre autres *Les Noces de Figaro* de Mozart à Paris, *Madame Butterfly* de Puccini à Pittsburgh, *La Bohème* de Puccini Salle Pleyel, *Così fan tutte* de Mozart à Shanghai, *La Fille du régiment* de Donizetti à Madrid, *Les Pêcheurs de perles* de Bizet à Londres, *Roméo et Juliette* de Gounod à Vérone. Il collabore depuis plusieurs années avec le Festival international d'opéra de Wexford et y dirige en 2015 *Le Pré aux clercs* d'Hérold, mis en scène par Éric Ruf. Il a notamment dirigé l'English

Chamber Orchestra avec Joshua Bell en soliste, le Royal Philharmonic Orchestra, le Royal Scottish National Orchestra, le RTE National Symphony Orchestra, l'Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini, l'Orchestre du Teatro Massimo de Palermo, les orchestres philharmoniques de Varsovie et Cracovie, l'Orchestre National des Pays de la Loire, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre National de Lorraine et l'Orchestre Symphonique de Bretagne. Sa discographie comporte *Sapho* de Massenet enregistré à Wexford (Fonè), *Le Siècle de Corinthe* de Rossini (Naxos) récompensé par un Choc du magazine *Classica*, et trois disques consacrés à Dukas, Bizet et d'Indy (Naxos). Deux autres enregistrements, consacrés à Poulenc et à Franck, sont en projet.
www.jeanluc Tingaud.fr

Orchestre-Atelier Ostinato

L'Orchestre-Atelier Ostinato, dont la direction artistique est assurée par Jean-Luc Tingaud, est un orchestre d'insertion et de promotion de jeunes musiciens de haut niveau. Créé en 1997 à l'initiative du chef d'orchestre Manuel Rosenthal, il apporte à ses jeunes instrumentistes une expérience spécifique du métier de musicien d'orchestre, dans une approche stylistique et exigeante. Sélectionné sur audition, chaque musicien suit une formation de deux ans à l'issue de laquelle il peut obtenir un diplôme reconnu par l'État. Toutes les sessions

sont encadrées par des musiciens professionnels issus des grands orchestres parisiens, qui donnent également plusieurs master-classes dans l'année.

L'Orchestre-Atelier Ostinato reçoit le soutien de la Région Île-de-France, de l'Afdas et de la Mairie de Paris.

Après avoir été soutenu par le Groupe Pernod-Ricard de 2008 à 2016, l'Orchestre-Atelier Ostinato bénéficie depuis 2017 du mécénat d'Elior Group.

Violons

Richard Schmoucler (de l'Orchestre de Paris)

Judith Baubérot

Alexandra Bianki

Thomas Cardineau

Camille Deydier

Julie Hardelin

Kelvina Karaj

Marin Lamacque

Pauline Leroy

Mathilde Légeret

Teresa Martinez

François Menut

Anzhela Simonyan

Gabriele Slyzite

Cécile Subirana

Claire Théobald

Elisa Tigoulet

Meiou Wang

Zhongjia Wu

Altos

Elnaz Afsharian

Mélinda Corgnet

Maël Desbrosses

Marie-Claire Gakovic

Ane Gauslaa

Baptiste Guyot-Nessi

Jules Monnier

Nicolas Louedec

Nadine Oussaad

Stéphanie Souppaya

Asuka Yamamura

Violoncelles

Laurène Barbier

Léa Halimi

Alban Karaj

Hélène Jeandel

Imane Mahroug

Juliette Martin

Perrine Pacherie-Basseux

Josquin Sans

Mathilde Viane

Contrebasses

Alice Barbier

Mélisande Barbot

Léonard Lepissier

Flûtes

Gilles Bréda

Fauna Buvat

Corentin Garac

Juliette Jolain

Maël Marcon

Hautbois

Pascal Saumon (de l'Orchestre National de France)

Faustine Bogard

Mattia Bornati

Audrey Crouzet

Emmanuel Le Pays du Teilleul

Constant Madon

Clarinettes

Benjamin Fontaine
Seung-Hwan Lee
Romane Ollivier
Hélène Richard
Juncal Salada Codina

Saxophones

Valentin Bouland
Caroline Leprince

Bassons

Robin Aubertin
Adrien Goldschmidt
Etienne Petit
Valentin Neumann

Cors

Romain Fleury
Romain Albert
Thomas Bocquet
Hippolyte De Villèle
Pierre-Antoine Lalande
Solène Souchères
Cyril Vittecoq

Trompettes

Fabien Imbaud
Antoine Lory
Luce Perret
Victor Rosi

Trombones

Hugo Dubois
Yvan Ferre
Jacques Murat

Tuba

Diana Cardona

Percussions

Quentin Broyart
Florie Fazio
Pierre Fourré

Harpes

Mélanie Laurent*

Célesta

Ernestine Bluteau

* Avec le soutien de l'Instrumentarium, qui prête gracieusement une harpe de concert SALVI Arianna.

Chœur Régional Vittoria d'Île-de-France

Michel Piquemal, directeur musical
Boris Mychajliszyn, chef associé
Le Chœur Régional Vittoria d'Île-de-France est un chœur d'oratorio basé à Paris, constitué d'une soixantaine de choristes confirmés. Créé en 1987 à l'initiative du conseil régional d'Île-de-France, le Chœur Vittoria est placé, depuis sa création, sous la direction de Michel Piquemal, en collaboration avec Boris Mychajliszyn, nommé chef associé en 2011. De Bach à la musique contemporaine, il peut aborder tous les répertoires, avec une prédilection pour le romantisme allemand, la musique française des XIX^e et XX^e siècles et la redécouverte de compositeurs français oubliés tels que Joseph-Guy Ropartz, Jean Cras, Lili Boulanger ou encore Martial Caillebotte – qu'il interprète tant à Paris qu'en Île-de-France, mais aussi au-delà des frontières régionales

et à l'étranger. Le chœur collabore avec de nombreux orchestres dont l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestre Padeloup, l'Orchestre Lamoureux, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, sous la direction de chefs tels que Jean-Claude Casadesus, Enrique Mazzola, Wolfgang Doerner, Yoel Levi, Jacques Mercier, Yutaka Sado, Bramwell Tovey... Sa discographie est riche d'une vingtaine d'enregistrements. En 1998, il remporte une Victoire de la musique classique pour son enregistrement du *Roi David* d'Honegger et pour l'ensemble de ses réalisations. Le Chœur Vittoria a créé, sous la direction de Michel Piquemal, le *Stabat Mater* de Kamillo Lendvay (1991), la cantate *Croix de lumière* d'Antony Girard (1996), *Paris-Tango* de Juan-José Mosalini (1999), *Eleusis* de Raymond Alessandrini (2006) et, sous la direction de Michel Plasson, *Le Dernier Jour d'un condamné* de David Alagna (2007). Michel Piquemal cherche à faire découvrir ou redécouvrir des œuvres du répertoire de la musique classique oubliée, telle la musique de Martial Caillebotte, frère du peintre impressionniste Gustave Caillebotte, qu'il a enregistrée lui-même sous la forme de deux albums (dont la *Messe solennelle de Pâques*, largement saluée par la critique). Il vient d'enregistrer la *Misa Tango* dite « *Misa a Buenos Aires* » de Martin Palmeri (Hortus).

Le Chœur Régional Vittoria d'Île-de-France est une formation subventionnée par la Région Île-de-France avec le soutien de la Ville de Paris.

www.choeur-vittoria.fr

Sopranos

Nicole Beillet
 Annie Brunet
 Marise Caze
 Héloïse Clement
 Caroline Chicheportiche
 Isabelle Cotte
 Solange Demez
 Claire Du Pasquier
 Cécile Faivre-Lepage
 Chloé Giraud-Heraud
 Jade Gomes
 Simone Hutin
 Ébène Joly
 Sophia Kefi
 Sylvie Kemp
 Kristine Kirchner
 Claire Laffite
 Liane Limon
 Kae Nishida
 Natacha Ossorguine
 Christiane Paillon
 Hélène Petain
 Yvette Pons
 Nadine Pot
 Marie-Laure Renfer
 Camille Rivière
 Fanette Rousseau
 Nathalie Sarocchi
 Françoise Simon-Leurs
 Julie Taleva
 Isabelle Vier

Altos

Chantal Aubrey
Edwige Chibaudel
Anne Chebrou
Antonia Couanon
Maryse Cullin
Anne Dannaud
Brigitte Dias-Levart
Prisca Ewomba Wora
Cécile Huet
Magali Hutter
Jolanta Kania
Brigitte Klein
Claude Lacot
Marie-Cécile Milan
Corinne Pras
Caroline Sally
Susan Sindberg
Christine Renard
Virginie Truc-Carta
Christine Vergez
Lyudmila Weyer

Ténors

Nicolas Barreyre
Marc Bensimhon
Alain Brunet
Jean-Luc Cruchon
Paul Defosseux
Alain Doublet
Alain Flageul
Éric Gervais
Javier Maestre-Fraile
François Meyer
Michel Ossorguine
Nicolas Villari

Basses

Philippe Alles
Hervé Boisard
André Clouqueur
Patrick Cozette
Michel Cullin
Xavier Delcourt
Éric Deprez
Richard Deveaux
Luc Evrar
Jacques Houbart
Marc Latarjet
Marc Portehaut
René Pot
Jean-Michel Pradal
Simon Solas
Vladimir Toporoff

Le Chœur Régional Vittoria d'Île-
de-France chante dans le *Gloria*
de Poulenc.

Igor Stravinski
Звездолетчик

Constantin Dmitrievitch Balmont, 1907

Лицо его было как солнце - в тот час, когда солнце в зените,
Глаза его были как звезды - пред тем, как сорваться с небес,
И краски из радуг служили как ткани, узоры и нити
Для пышных его одеяний, в которых он снова воскрес.

Кругом него рдьянулись громы в обрывных разгневаных тучах
И семь золотых семизвездии, как свечи, горели пред ним,
И гроздья пылающих молний цветами раскрылись на кручах,
"Храните ли Слово?" - он молвил, мы крикнули с воплем: "Храним."

"Я первый, - он рек, - и последний", - и гулко ответили громы.
"Час жатвы, - сказал Звездолетчик. - Серпы приготовьте. Аминь."
Мы верной толпою восстали, на небе алели изломы,
И семь золотых семизвездий вели нас к пределам пустынь.

Le Roi des étoiles

Son visage est pareil au soleil – à l'heure où le soleil est au zénith,
Ses yeux sont pareils aux étoiles – avant qu'elles ne surgissent du ciel,
Et les couleurs de l'arc-en-ciel le parent de tissus, de fils et de motifs
Pour orner sa magnifique robe, dans laquelle il ressuscite.

Autour de lui se préparent des orages de tonnerre, surgissant des cieux en colère,
Et sept étoiles aux sept branches dorées brillent devant lui comme des bougies incandescentes,
Des éclairs de foudre se projettent en bouquets de fleurs sur les flancs escarpés des montagnes.
« Gardez-vous le verbe ? » dit-il, et nous nous écriâmes : « Toujours ! »

« Je règne, dit-il, sans partage. » Et le tonnerre retentit plus fort encore.
« C'est l'heure de la récolte, dit le Roi des étoiles. Préparez les serpes ! Amen. »
Et la foule fidèle se leva tandis que le ciel éclatait de fractures brûlantes,
Et les sept étoiles aux sept branches nous guidèrent aux confins du désert.

Traduction : Jean-Luc Tingaud

Francis Poulenc

Gloria

I. Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

II. Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te,
gratias agimus tibi propter
[magnam gloriam tuam,

III. Domine Deus Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.

IV. Domine Fili unigenite, Jesu Christe,

V. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;

VI. qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,

Gloire à Dieu

I. Gloire à Dieu, au plus haut des cieux,
et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.

II. Nous te louons, nous te bénissons,
nous t'adorons, nous te glorifions,
nous te rendons grâce pour ton immense gloire,

III. Seigneur Dieu, Roi du Ciel,
Dieu le Père tout-puissant.

IV. Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ,

V. Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père,
toi qui enlèves le péché du monde,
prends pitié de nous ;
toi qui enlèves le péché du monde,
reçois notre prière ;

VI. toi qui es assis à la droite du Père,
prends pitié de nous.
Car toi seul es Saint,

tu solus Dominus,
tu solus Altissimus,
Jesu Christe,
cum Sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.
Amen.

toi seul es Seigneur,
toi seul es le Très-Haut,
Jésus-Christ,
avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

Les spectateurs ayant suivi les ateliers de préparation au concert chantent le *Domine Deus (III)*
et le *Domine Fili unigenite (IV)*.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Mélobmanes rejoignez-nous !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création

Découvrez les coulisses

Rencontrez les artistes

TOUS VOS DONNS OUVRENT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Anne-Flore Naudot

01 53 38 38 31 • afnaudot@philharmoniedeparis.fr

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS