



Ballet Trilogy

Vendredi 22 septembre 2017 – 19h00

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 *Bakhti*

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

L'Oiseau de feu

ENTRACTE

Igor Stravinski

Petrouchka – version de 1947

ENTRACTE

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

London Symphony Orchestra

Sir Simon Rattle, direction

FIN DU CONCERT VERS 21H50.

Sir Simon Rattle, de Berlin à Londres

Il y a un cas Simon Rattle. Il a été l'un des chefs les plus admirés quand il dirigeait le City of Birmingham Symphony Orchestra, qu'il a fait renaître à l'attention internationale. Il y a mené des projets hors norme, comme celui traçant un portrait du XX^e siècle musical sur dix saisons, jusqu'au tournant de l'an 2000. Appelé à la direction des Berliner Philharmoniker en 2002, il les quittera de son plein gré à l'issue de la saison 2017-2018. À ce poste, il est devenu l'un des chefs les plus discutés, soupçonné par certains d'avoir détruit la légendaire sonorité de l'orchestre. L'attaque fulgurante de la *Deuxième Symphonie* de Mahler, lors de sa première tournée à Paris avec les Berlinoises, Salle Pleyel, a d'emblée prouvé qu'il n'en était rien. Mais le chef britannique n'a jamais changé : artiste engagé dans la vie de la cité, soucieux d'éduquer les jeunes générations pour créer le public de demain, il est resté audacieux, continuant à innover comme peu d'autres (les « Late Night Concerts » de deuxième partie de soirée, les *Passions* de Bach mises en scène et en espace par Peter Sellars, le « Digital Concert Hall »...). Une fois les passions apaisées, l'analyse rétrospective de son mandat montrera qu'il a été « *the right man at the right place* » pour entrer dans le XXI^e siècle.

Il reste qu'il a toujours modelé la sonorité des Berlinoises sur ses propres visées expressives, elles aussi élaborées dès son mandat à Birmingham. La personnalité et le caractère collectif bien trempés du groupe ont ainsi transformé presque chaque concert en sport de combat. Rattle a éprouvé *in vivo*, et à un degré qu'il n'avait peut-être pas anticipé, ce que le légendaire Dimitri Mitropoulos appelait « *the sportive element* ». Cela a donné des expériences électrisantes ; l'exécution à Paris des symphonies de Beethoven ou de Schumann, celle de la *Nuit transfigurée* de Schönberg restent dans notre mémoire. Le chef britannique nous avait déclaré qu'à Berlin, il fallait se battre pour tout. Répondant au quotidien *Die Welt*, il avait reconnu que diriger les Berliner Philharmoniker était « le job le plus beau et le plus dur du monde ». Mais Berlin va s'effacer ; et il ne surprendra personne que ses deux derniers concerts parisiens en tant que *Chefdirigent* résumant exemplairement son attitude de toujours : le répertoire moderne (avec toujours ce souci réflexif : la mise en miroir fascinante des première et dernière symphonies de Chostakovitch) et

contemporain (la création française d'une œuvre de Georg Friedrich Haas) voisine dans un panachage savant avec l'exploration renouvelée du répertoire classique. Comme *Le Messie* de Haendel, *La Création* de Haydn est pain quotidien pour les Anglais, peuple choral comme on sait. Rattle a poussé l'appropriation jusqu'à enregistrer naguère l'œuvre en anglais. Tout Haydn est du reste proche de son cœur ; avec les Berlinoises, il a laissé une série de symphonies où rayonnent sa fantaisie et son goût épicurien, amusé, du « jeu » orchestral.

Mais Simon Rattle est aussi, désormais, *Music Director* du London Symphony Orchestra, et leur concert (avant celui qu'ils donneront avec Krystian Zimerman le 18 décembre à la Philharmonie) prend place le mois même où s'ouvre effectivement son mandat. Ce retour à la maison est sans doute pour lui une détente, une respiration, tant il partage bien des traits avec ces musiciens insulaires qu'il connaît si bien. À commencer par son goût britannique et revendiqué pour l'excentricité. Et le LSO est aujourd'hui l'une des phalanges les plus souples et ductiles qui soient. Rattle a fait de la naissance à Londres d'une nouvelle salle de concert un enjeu crucial, relevant récemment dans les colonnes du *Guardian* que le Barbican ne convenait qu'à l'exécution d'un cinquième du répertoire réel du LSO. Nul doute que son habileté manœuvrière aura raison des obstacles en tous genres.

Il a pour cela beau jeu de s'appuyer sur la réussite de la Philharmonie de Paris, qu'il place dans « le top 5 » des salles internationales. Après une très mémorable *Sixième Symphonie* de Mahler, il nous revient pour un voyage particulièrement ambitieux : les trois grands ballets d'Igor Stravinski. Un concert réunissant ces trois œuvres est inédit, sauf erreur. La source se trouve encore une fois à Birmingham, où Rattle enregistra naguère pour EMI un cycle Stravinski seulement disputé par celui gravé en quasi parallèle par son ami Esa-Pekka Salonen. Une soirée Stravinski remémore en outre immédiatement le projet « *Rhythm Is It !* » engagé à Berlin autour du *Sacre du printemps* avec deux cent cinquante jeunes préparés par le chorégraphe Royston Maldoom, qui fit date. Mais cette fois, nul besoin de chorégraphe : le danseur au pupitre sera Sir Simon lui-même.

— LES ŒUVRES —

Igor Stravinski (1882-1971)

L'Oiseau de feu

Introduction. Molto moderato

Premier tableau

Le jardin enchanté de Kastcheï

Apparition de l'Oiseau de feu, poursuivi par Ivan Tsarévitch. Allegro assai

Danse de l'Oiseau de feu. Allegro rapace

Capture de l'Oiseau de feu par le Prince Ivan

Les supplications de l'Oiseau de feu. Adagio – Allegretto – Adagio – Moderato – Vivo

Apparition des treize princesses enchantées

Le jeu des princesses avec les pommes d'or. Scherzo. Allegretto

Apparition soudaine d'Ivan Tsarévitch. Larghetto

Khorovode des princesses. Moderato

Lever du jour. Più mosso

Le Prince Ivan pénètre dans le château de Kastcheï. Vivo assai

Carillon magique, apparition des monstres-gardiens de Kastcheï et capture d'Ivan Tsarévitch. Allegro

Entrée de Kastcheï l'Immortel. Sostenuo

Dialogue de Kastcheï avec le Prince Ivan. Poco meno mosso – Presto, Feroce – Tempo primo

Intercession des princesses. Andantino dolente – Largo

Apparition de l'Oiseau de feu. Allegro

Danse de la suite de Kastcheï, enchantée par l'Oiseau de feu. Allegro

Danse infernale de tous les sujets de Kastcheï. Allegro feroce

Berceuse de l'Oiseau de feu. Andante

Réveil de Kastcheï. Con moto

Mort de Kastcheï

Profonde obscurité

Deuxième tableau

Disparition du Palais et des sortilèges de Kastcheï, animation des chevaliers pétrifiés, allégresse générale. Lento maestoso – Più mosso – Allegro non troppo – Doppio valore, maestoso – Poco a poco allargando – Molto pesante

Titre original du ballet : *L'Oiseau de feu, conte dansé en deux tableaux, d'après un conte national russe.*

Composition du ballet : novembre 1909-18 mai 1910, à Saint-Pétersbourg.

Dédicace : « À mon cher ami Andreï Rimski-Korsakov ».

Première représentation du ballet : à l'Opéra de Paris, le 25 juin 1910, par la troupe des Ballets russes, direction musicale de Gabriel Pierné, argument et chorégraphie de Michel Fokine, décors d'Alexandre Golovine, costumes d'Alexandre Golovine et Léon Bakst, principaux interprètes : Tamara Karsavina (*L'Oiseau de feu*), Vera Fokina (*la Tsarevna*), Michel Fokine (*Ivan Tsarévitch*).

Effectif : Piccolo, 3 flûtes (la 3^e prenant aussi le piccolo), 3 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (la 3^e prenant aussi la clarinette piccolo), clarinette basse, 3 bassons (le 3^e prenant aussi le contrebasson), contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trompettes en coulisse, 3 trombones, tuba – timbales, percussion (triangle, tambour de basque, cymbales, grosse caisse, tam-tam, glockenspiel, xylophone) – célesta, 3 harpes, piano – cordes.

Première édition : Jurgenson, Moscou, 1910.

Durée : environ 45 minutes.

Première commande importante de Serge Diaghilev à Stravinski, *L'Oiseau de feu* s'imposa comme une des créations les plus envoûtantes de la deuxième saison des Ballets russes et projeta brusquement cet obscur jeune musicien, naguère encore élève de Rimski-Korsakov, au premier plan de la scène musicale internationale, suscitant l'admiration de Debussy, Falla, Ravel et Erik Satie. Une étroite collaboration réunit, autour de l'impresario des Ballets russes, Michel Fokine, auteur de l'argument et de la chorégraphie, le compositeur, ainsi qu'Alexandre Golovine, réalisateur des décors et costumes, à l'exception de ceux de l'oiseau et de la princesse, créés par Léon Bakst.

Librement adapté d'un conte populaire russe, *L'Oiseau de feu* met en scène un jeune prince, Ivan Tsarevitch, qui, à la poursuite de l'oiseau volant autour d'un pommier donnant des fruits d'or, pénètre dans le jardin de l'enchanteur Kastcheï. Il le capture mais le relâche ensuite, cédant aux supplications de l'oiseau. Le prince découvre treize princesses, captives de l'enchanteur. Fait prisonnier par ce dernier qui s'apprête à le pétrifier, il est sauvé par l'oiseau qui lui vient en aide. Celui-ci entraîne Kastcheï et sa suite dans une danse effrénée, puis endort l'enchanteur. Ivan Tsarévitch

brise l'œuf contenant l'âme de Kastcheï, et ce dernier périt, ce qui met fin aux enchantements. Les chevaliers pétrifiés reviennent à la vie et les princesses sont délivrées.

Dans son illustration musicale de la Russie légendaire, Stravinski adhère encore à l'esthétique du Groupe des Cinq. Deux pièces tirent leur matériau de thèmes folkloriques authentiques, que le compositeur a empruntés au recueil de Rimski-Korsakov *Cent Chansons populaires russes* (1876). D'une manière plus générale, le monde des hommes et le surnaturel génèrent deux univers musicaux : l'un diatonique, l'autre chromatique et orientalisant, suivant un principe exploité particulièrement par Rimski-Korsakov et Borodine, qui trouve son origine dans *Rouslan et Ludmila* de Glinka (1842). Le jeune compositeur se montre novateur dans une trame orchestrale plus complexe et plus dissonante que celle de son maître, ainsi que par une invention rythmique qui annonce les expérimentations du *Sacre du printemps*.

La partition fourmille d'effets orchestraux. L'orchestre, très important, scintille, tout en sonorités chatoyantes des pupitres divisés, et se répand en ondoiements sonores des harpes et du célesta. L'influence de Debussy est manifeste dans ces textures impalpables, mais on la retrouve également dans certains enchaînements d'accords de l'apparition des treize princesses ou de la Berceuse. La construction musicale de la partition est très fluide, suivant de près l'argument.

L'introduction instaure, par son dessin chromatique lové dans les graves, un climat chargé de maléfice. L'irruption de l'oiseau de feu se traduit par un *glissando* des cordes en sons harmoniques, procédé dont Stravinski revendique l'invention. La « Variation de l'oiseau de feu » imprime son tournoiement dans la texture aérienne des pupitres divisés, tandis que son harmonie exploite avec subtilité des procédés (oppositions d'accords distants d'une quarte augmentée) chers à Moussorgski. « Les supplications de l'Oiseau de feu » forment une page orientaliste d'un grand charme. « L'Apparition soudaine d'Ivan Tsarévitch » est accompagnée d'un thème mélancolique et solitaire du cor, de caractère russe. Le « Khorovode des princesses » (ronde chantée traditionnelle) emprunte son thème au recueil de Rimski-Korsakov. Le « Lever du jour » est salué par les sonorités

iridescentes des harpes en glissando sur les frémissements des cordes et bois. Dans un violent contraste, le « Carillon magique de Kastcheï » déploie un impressionnant spectre sonore. La « Danse infernale du roi Kastcheï », pièce la plus originale de la partition, propose un affrontement de blocs aux sonorités et aux rythmes accusés. Le compositeur les désarticule à loisir avant de les précipiter dans un tourbillon orgiaque. D'une couleur borodinienne, la « Berceuse » exhale les parfums de l'Orient, par les mélismes chromatiques du basson. Une transition impressionniste conduit au second tableau, qui déclame un thème folklorique évocateur de la « Sainte Russie ».

Anne Rousselin

Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux – version de 1947

Fête populaire de la Semaine Grasse

Chez Petrouchka

Chez le maure

Fête populaire – Mort de Petrouchka

Composition : août 1910-26 mai 1911.

Dédicace : à Alexandre Benois.

Création : au Théâtre du Châtelet, Paris, le 13 juin 1911, par les Ballets russes, sous la direction de Pierre Monteux.

Publication : Édition russe de musique, 1912.

Révision en 1946 et publication de la version révisée en 1947 par Boosey & Hawkes.

Effectif de la version de 1947 : 3 flûtes (3^e jouant le piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (3^e jouant la clarinette basse), 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, percussion (cymbales, grosse caisse, tambourin, caisse claire, tam-tam, xylophone) – célesta, 2 harpes, piano – cordes.

Durée : environ 35 minutes.

Petrouchka, c'est « la fête de la Semaine Grasse à Saint-Petersbourg, avec sa foule, ses baraques et son petit théâtre traditionnel, le personnage du magicien prestidigitateur [...] ; l'animation des poupées, *Petrouchka*, son

rival et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui amène la mort de Petrouchka », explique Stravinski (*Chroniques*). À l'origine, l'œuvre avait été conçue comme un *Konzertstück* pour piano et orchestre, mettant en scène « un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes ». Le pantin aura pour nom Petrouchka, devenant ainsi « l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ». Serge de Diaghilev, l'inspiré directeur des Ballets russes, qui avait créé quelques mois auparavant le premier ballet de Stravinski, *L'Oiseau de feu*, s'avise du potentiel dramatique du « concerto », et encourage le compositeur à le transformer pour la scène – ce sera chose faite en 1911. Malgré certaines critiques, la création de l'œuvre, dans une chorégraphie de Fokine et avec le célèbre Nijinski dans le rôle principal, fut un triomphe : rien à voir, donc, avec le scandale qui accueillera la première du *Sacre du printemps* deux ans plus tard.

La partition a subi un certain nombre de remaniements au fil des années : elle connut notamment (en plus des transcriptions pour piano seul en 1921 et pour quatre mains en 1946) une révision en 1946, publiée en 1947, qui portait essentiellement sur la composition de l'orchestre, légèrement réduit (à cette occasion, les vents « par quatre » s'allégèrent tous d'un instrumentiste). Malgré une nouvelle version en 1967, c'est celle qui est le plus souvent jouée. *Petrouchka* s'articule en quatre tableaux et présente une construction relativement symétrique, où la fête de la Semaine Grasse (première et dernière parties) joue le rôle de toile de fond pour le drame joué par les marionnettes vivantes dans les panneaux centraux ; entre le début et la fin de l'histoire, la journée ensoleillée d'hiver, animée de personnages hauts en couleur, tourne à la nuit. Mais tout comme les thèmes de la fête déteignent en surimpression sur les aventures de Petrouchka, de la ballerine et du Maure, les deux rivaux, dans leur bataille acharnée pour l'amour de la belle, font irruption hors du castelet, et c'est sur la neige que meurt le pantin. Pantin ? C'est en tout cas ce que veut faire croire le marionnettiste – mais l'apparition *in fine* du fantôme de Petrouchka semble y apporter un démenti effrayant. Ce jeu scénaristique sur la frontière entre illusion et réalité, entre animé et vivant, rejoint de manière symbolique les vues de Stravinski sur les propriétés de la musique : « Si [...] la musique paraît exprimer quelque chose, ce

n'est qu'une illusion et non pas une réalité ». Ainsi, malgré l'argument du ballet, pas de narration musicale dans *Petrouchka*, mais plutôt une suite d'images, dans l'élaboration desquelles le plaisir de la construction musicale compte autant que la stylisation par convention de personnages ou de situations. L'esthétique du collage agglomère en grands pans des thèmes courts et fortement individualisés, organisés selon une logique de répétition, d'alternance et de superposition, mais pas de développement. « Objets trouvés » (nombreuses chansons populaires russes ou française, réminiscences de valse viennoises) ou non, ils adoptent et créent des rythmiques plus ou moins distordues que *Le Sacre du printemps* explorera plus avant encore : ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, les déphasages de la valse de la ballerine, contaminée par le thème du Maure. L'écriture harmonique abandonne les chatoyances de *L'Oiseau de feu* au profit d'un diatonisme aux couleurs tranchées, parfois sali d'appoggiatures, qui peut aller jusqu'à la dissonance crue créée par les accords parfaits de *do* et de *fa* dièse superposés qui caractérisent *Petrouchka*.

À divers niveaux, *Petrouchka* est une œuvre de rupture : à la rupture interne, sans cesse réitérée, de la juxtaposition des panneaux et des « plaques de temps » (Boucourechliev), répond la rupture dans sa conception esthétique, qui met à mort tout romantisme, tout psychologisme et, d'une manière générale, tout « flou » – à l'inverse, donc, de *L'Oiseau de feu*, pourtant antérieur d'un an seulement. Brutale, pleine d'aplats et de couleurs vives, elle témoigne ainsi de l'extrême rapidité d'évolution du jeune Stravinski, enfant terrible de ce Paris franco-russe et véritable météore dans le monde musical de l'immédiat avant-guerre.

Angèle Leroy

– LE SAVIEZ-VOUS ? –

Stravinski mène la danse

Au fil de sa longue carrière, Stravinski composa treize partitions pour la danse (voir la liste ci-dessous), auxquelles il doit une grande part de sa célébrité. On pourrait leur ajouter *Histoire du soldat* (« lue, jouée et dansée », indique l'édition) et les compositions chorégraphiées *a posteriori* (par exemple le *Concerto pour violon* converti en ballet par Balanchine, la *Symphonie de psaumes* chorégraphiée par Jiří Kylián). Mais sans Serge de Diaghilev, Stravinski aurait-il suivi cette voie ? En février 1909, le fondateur des Ballets russes découvrit son *Scherzo fantastique* et perçut immédiatement qu'il tenait là celui qui révolutionnerait l'histoire du ballet. Il l'associa à des artistes aussi prestigieux que Léon Bakst, Alexandre Benois, Nicolas Roerich, Henri Matisse, Pablo Picasso ou Natalia Gontcharova pour les décors et costumes, à Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine et Bronislava Nijinska pour la chorégraphie.

La réussite de Stravinski s'explique par son énergie rythmique, sa pulsation fermement scandée (même si les impacts ne se succèdent pas de façon régulière), des motifs mélodiques nettement dessinés, une orchestration colorée, une construction formelle fonctionnant par juxtaposition d'éléments bien différenciés et non par développement du matériau thématique. Le ballet devient un spectacle concis (dès *Petrouchka*, il ne dépasse guère la demi-heure), contrairement au ballet romantique qui occupait la totalité d'une soirée. Mais surtout, la musique ne vise plus à figurer l'action, ni à traduire la psychologie des personnages. Songeons à *Noces*, où la présence de voix renforce le refus de l'identification entre les interprètes et les personnages : un chanteur incarne tour à tour plusieurs personnages ; et à l'inverse, un personnage est distribué entre plusieurs voix, sans souci de vraisemblance. Il arrive ainsi que la mère de la mariée s'exprime par le truchement d'un ténor ! Après la mort de Diaghilev en 1929, Stravinski compose pour Balanchine, avec lequel il partage le goût pour la rigueur aristocratique des formes et le rejet de l'anecdote. Sans cette propension à l'abstraction, ses partitions, de *L'Oiseau de feu* à *Agon*, ne seraient pas devenues de la musique de concert, programmées sans la dimension chorégraphique. Elles n'en

doivent pas moins leur existence à des stimuli visuels, essentiels pour un compositeur qui avouait avoir « toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermés ».

Les ballets de Stravinski (entre parenthèses : nom du premier chorégraphe et date de création) :

L'Oiseau de feu (Michel Fokine, 1910) ; *Petrouchka* (Michel Fokine, 1911) ; *Le Sacre du printemps* (Vaslav Nijinski, 1913) ; *Le Chant du rossignol* (Léonide Massine, 1920) ; *Pulcinella* (Léonide Massine, 1920) ; *Renard* (Bronislava Nijinska, 1922) ; *Noces* (Bronislava Nijinska, 1923) ; *Apollon musagète* (George Balanchine, 1928) ; *Le Baiser de la fée* (Bronislava Nijinska, 1928) ; *Jeu de cartes* (George Balanchine, 1937) ; *Scènes de ballet* (Anton Dolin, 1944) ; *Orpheus* (George Balanchine, 1948) ; *Agon* (George Balanchine, 1957).

Hélène Cao

G7

Partenaire de la Philharmonie de Paris

MET À VOTRE DISPOSITION SES TAXIS POUR FACILITER VOTRE RETOUR
À LA SORTIE DES CONCERTS DU SOIR.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

Le Sacre du printemps – Tableaux de la Russie païenne

Première partie : L'Adoration de la terre

Introduction

Augures printaniers – Danses des adolescentes

Jeu du rapt

Rondes printanières

Jeux des cités rivales

Cortège du Sage

Adoration de la terre (le Sage)

Danse de la terre

Seconde partie : Le Sacrifice

Introduction

Cercles mystérieux des adolescentes

Glorification de l'Élue

Évocation des ancêtres

Action rituelle des ancêtres

Danse sacrée (l'Élue)

Composition : 1911-1913.

Dédié à Nicolas Roerich.

Création : le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, sous la direction de Pierre Monteux, décors de Nicolas Roerich et chorégraphie de Vaslav Nijinski.

Édition : 1913 pour piano à 4 mains ; 1921 pour orchestre, Édition russe de musique, Paris.

Effectif : 2 piccolos, 3 flûtes (la 3^e prenant aussi le piccolo), flûte en sol, 4 hautbois (le 4^e prenant aussi le cor anglais), 2 cors anglais, clarinette piccolo, 3 clarinettes (la 3^e prenant aussi la clarinette basse), 2 clarinettes basses, 4 bassons (le 4^e prenant aussi le contrebasson), 2 contrebassons – 8 cors, trompette piccolo, 4 trompettes, trompette basse, 3 trombones, 2 tubas ténors, 2 tubas – timbales, percussion (triangle, tambourin, râpe guero, cymbales antiques, cymbales, grosse caisse, tam-tam) – cordes.

Durée : environ 36 minutes.

Le 29 mai 1913, le Théâtre des Champs-Élysées est le lieu d'un scandale mémorable, à tel point que la musique de ce « massacre du tympan » – qui pourtant joue des ressources d'un orchestre gigantesque – disparaît sous les huées d'un public ulcéré, entre autres, par la chorégraphie tribale

de Nijinski. *Le Sacre du printemps* est l'œuvre d'un génie de trente ans, comme ce fut le cas du Beethoven des *Symphonies n° 3 et n° 5*, du Berlioz de la *Symphonie fantastique* ou du Debussy du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. L'idée en vient à Stravinski alors qu'il met la dernière main à *L'Oiseau de feu* : « J'entrevis un jour [...] dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. [...] Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme. »

Retardée par le travail sur *Petrouchka*, la composition continue de creuser la voie ouverte par celle-ci en consommant l'adieu aux enchantements sonores de *L'Oiseau de feu* : bitonalité parfois brutale (à distance de triton ou de septième majeure, par exemple), diatonisme radical des lignes mélodiques, utilisation d'ostinatos, juxtaposition de blocs musicaux (en quoi, comme l'explique Boulez, *Le Sacre* est « écrit gros »). Le travail sur le rythme, d'une grande modernité, explore aussi bien les subtils décalages (morceau inaugural) qu'un motorisme bousculé d'accents irréguliers et empli de permutations (« Augures printaniers », « Danse de la terre », « Glorification de l'Élu », « Évocation des ancêtres », « Danse sacrée »).

Violente, paroxystique même, la partition exploite à plein les possibilités d'un immense orchestre coloré d'instruments rares (flûte en *sol*, petite clarinette, trompette piccolo ou trompette basse) ou de tessitures malaisées (comme pour les bois de l'introduction à la première partie) et renforcé d'une section percussive importante (avec notamment un tambour de basque, une râpe *guero* et des cymbales antiques – également utilisées par Debussy dans son *Prélude mallarméen*). Œuvre primitive, météore sans préméditation (« Il y a très peu de tradition derrière *Le Sacre* et aucune théorie », selon le compositeur), *Le Sacre du printemps* semble confirmer l'aphorisme de Breton, qui pourtant le suit de quinze ans : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas » (*Nadja*).

Angèle Leroy

— LE COMPOSITEUR —

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*, 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 alors avec sa femme et leurs quatre enfants en Suisse, 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 *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 sa période « néoclassique », caractérisée par un grand intérêt pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècle 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 Koussevitzky, 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, vient mettre un terme retentissant à la période « néoclassique » de Stravinski, qui s'engage alors – à soixante-dix 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 —

Sir Simon Rattle

Sir Simon Rattle est directeur musical des Berliner Philharmoniker depuis septembre 2002. Son répertoire de concert et d'opéra s'étend du baroque à la musique contemporaine. Il est le principal chef invité de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et travaille avec les plus grandes formations orchestrales d'Europe et des États-Unis. Lorsqu'il a été nommé à la tête des Berliner Philharmoniker, Simon Rattle travaillait déjà depuis quinze ans en collaboration régu-

lière avec cet ensemble. Les dernières années ont vu la parution de nombreux enregistrements – dont certains primés par la critique –, tous réalisés en direct de la Philharmonie de Berlin. Sir Simon Rattle est né en 1955 à Liverpool. Après ses études à la Royal Academy of Music de Londres, il entame en 1980 une étroite collaboration avec le City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO), d'abord en tant que chef principal et conseiller musical, puis – jusqu'à la saison 1998-1999 – en tant que directeur musical.

Pendant cette période, il a hissé le CBSO au plus haut niveau artistique sur le plan international. Sir Simon Rattle attache beaucoup d'importance à faire découvrir le travail de l'orchestre et sa musique à des jeunes d'origines sociales et culturelles diverses. À cette fin, il a fondé un programme éducatif qui remporte un grand succès et grâce auquel l'orchestre s'aventure sur de nouvelles voies. En récompense de son engagement, Simon Rattle a reçu en 2009 le Premio Don Juan de Borbón de la Música en Espagne, la médaille d'or « Gloria Artis » en Pologne et la croix fédérale du Mérite (Bundesverdienstkreuz) en Allemagne. En 2010, Sir Simon Rattle a été fait honoré du titre de chevalier de la Légion d'honneur de la République française. En 2013, il a reçu le Prix Léonie Sonning. Fait chevalier de l'Ordre de l'Empire britannique par la reine Elizabeth II en 1994, il a aussi été nommé dans l'ordre du Mérite du Royaume-Uni en décembre 2013. Sir Simon Rattle quittera son poste de directeur musical des Berliner Philharmoniker en 2018. Il prend ce mois-ci ses nouvelles fonctions de directeur musical du London Symphony Orchestra.

London Symphony Orchestra

Le London Symphony Orchestra (LSO) a toujours à cœur d'offrir une musique d'une grande qualité au plus grand nombre de spectateurs. C'est la pierre angulaire de ses activités. Cet enga-

gement s'est développé et consolidé depuis plus de 100 ans ; fondé en 1904 par de grands musiciens londoniens, le London Symphony Orchestra est un collectif musical autonome basé sur la propriété artistique et le partenariat. L'orchestre est encore aujourd'hui la propriété de ses membres, et sa signature sonore est la combinaison de l'implication et de la virtuosité de ses 95 musiciens, qui viennent du monde entier. Le LSO est en résidence au Barbican de Londres, où il donne 70 concerts symphoniques par an. Il donne par ailleurs 70 autres concerts chaque saison à travers le monde. L'orchestre collabore avec de nombreux artistes dont les plus grands chefs d'orchestre – Sir Simon Rattle, son nouveau directeur musical, Gianandrea Noseda et François-Xavier Roth, ses chefs invités principaux, Michael Tilson Thomas, son chef lauréat, et André Previn, son chef émérite. LSO Discovery, le programme communautaire et éducatif de l'orchestre, basé à LSO St Luke's, partage le travail du LSO avec l'ensemble de la société et touche 60 000 personnes chaque année. Le LSO va plus loin avec son propre label d'enregistrement, LSO Live – le premier du genre lancé en 1999 –, qui diffuse sa musique partout dans le monde et touche des millions d'auditeurs.

Directeur musical

Sir Simon Rattle, *ordre du Mérite,*
commandeur de l'Empire britannique

Chefs invités principaux

Gianandrea Noseda
François-Xavier Roth

Chef honoraire

Michael Tilson Thomas

Chef émérite

André Previn,
chevalier de l'Empire britannique

Chef de chœur

Simon Halsey,
commandeur de l'Empire britannique

Violons I

Roman Simovic (*violin solo*)
Carmine Lauri
Lennox Mackenzie
Clare Duckworth
Nigel Broadbent
Ginette Decuyper
Gerald Gregory
Maxine Kwok-Adams
Claire Parfitt
Laurent Quenelle
Harriet Rayfield
Colin Renwick
Sylvain Vasseur
William Melvin
Shlomy Dobrinsky
Eleanor Fagg

Violons II

David Alberman
Thomas Norris
Sarah Quinn
Miya Vaisanen
David Ballesteros
Matthew Gardner
Julian Gil Rodriguez
Naoko Keatley
Belinda McFarlane
Iwona Muszynska
Paul Robson
Louise Shackelton
Hazel Mulligan
Helena Smart

Altos

Edward Vanderspar
Gillianne Haddow
Malcolm Johnston
Anna Bastow
Regina Beukes
Lander Echevarria
Julia O'Riordan
Robert Turner
Heather Wallington
Jonathan Welch
Samuel Burstin
Stephen Doman

Violoncelles

Tim Hugh
Alastair Blayden
Jennifer Brown
Noel Bradshaw
Eve-Marie Caravassilis
Daniel Gardner
Hilary Jones
Amanda Truelove

Victoria Simonsen
Morwenna Del Mar

Contrebasses

Colin Paris
Patrick Laurence
Matthew Gibson
Thomas Goodman
Joe Melvin
Jani Pensola
Nicholas Worters
Benjamin Griffiths

Flûtes

Gareth Davies
Alex Jakeman
Julian Sperry

Piccolos

Sharon Williams
Patricia Moynihan

Hautbois

Olivier Stankiewicz
Rosie Jenkins
Maxwell Spiers
Ruth Contractor

Cor anglais

Christine Pendrill

Clarinettes

Andrew Marriner
Chris Richards
Chi-Yu Mo

Clarinettes basses

Katy Ayling
Duncan Gould

Bassons

Rachel Gough
Daniel Jemison
Joost Bosdijk

Contrebassons

Dominic Morgan
Martin Field

Cors

Timothy Jones
Laurence Davies
Angela Barnes
Alexander Edmundson
Jonathan Lipton
Michael Kidd
Brendan Thomas
Sarah Willis
Tim Ball

Trompettes

Philip Cobb
David Elton
Gerald Ruddock
Niall Keatley
Paul Mayes
Christian Barraclough
Robin Totterdell

Trompette basse

Philip Goodwin

Trombones

Peter Moore
James Maynard

Trombone basse

Paul Milner

Tubas

Ross Knight

Patrick Harrild

Timbales

Nigel Thomas

Sam Walton

Percussion

Neil Percy

David Jackson

Tom Edwards

Jeremy Cornes

Jacob Brown

Harpes

Bryn Lewis

Nuala Herbert

Imogen Barford

Pianos

Philip Moore

Simon Crawford-Philips

Administration du LSO

Kathryn McDowell, *directrice générale*

Tim Davy, *responsable des tournées
et des projets*

Emily Rutherford, *assistante des tour-
nées et des concerts*

Andrew Softley, *manager du personnel
de l'orchestre*

Alan Goode, *responsable de la scène
et des transports*

Nathan Budden, *régisseur plateau*

Neil Morris, *régisseur plateau*

**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT**



GRAND MÉCÈNE
DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

MECENATMUSICAL.SOCIETEGENERALE.COM

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'ÉQUIPE