



*Inauguration de l'orgue symphonique – Samedi 6 février 2016*



SAMEDI 6 FÉVRIER 2016 – 20H30

GRANDE SALLE

## *Inauguration de l'orgue symphonique*

**Johann Sebastian Bach / Ottorino Respighi**

*Passacaille et Fugue en ut mineur*

**Aaron Copland**

*Symphonie pour orgue et orchestre*

ENTRACTE

**György Ligeti**

*Volumina*

**Richard Strauss**

*Ainsi parlait Zarathoustra*

Orchestre National de Lyon

Leonard Slatkin, direction

Vincent Warnier, orgue

Coproduction Orchestre national de Lyon, Philharmonie de Paris.

Concert enregistré par France Musique.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

## Le nouvel orgue Rieger

La construction d'un nouvel orgue symphonique destiné à la Philharmonie de Paris a constitué un extraordinaire défi technique et artistique pour l'entreprise Rieger.

Le nouvel orgue a 91 jeux, soit 6055 tuyaux, dont chacun doit être harmonisé individuellement pour une adaptation optimale de ses propriétés acoustiques dans la salle. Pour y parvenir, tous les tuyaux ont été pré-harmonisés à l'atelier Rieger, l'harmonisation finale étant faite sur une période de plus de 6 mois, la nuit, dans la salle elle-même, dans le silence le plus absolu.

Les travaux d'harmonisation ont pu commencer au début de l'été 2015, et se sont poursuivis activement pour permettre l'exécution de la *Troisième Symphonie* de Saint-Saëns par Thierry Escaich et l'Orchestre de Paris (octobre 2015).

Des travaux d'harmonisation complémentaires ont été effectués pour présenter au public la variété des répertoires joués en février. Environ les deux tiers des jeux sont prêts, ce qui signifie que d'autres surprises restent à découvrir lors de l'inauguration des 6 et 7 février.

Plusieurs traits caractérisent le nouvel orgue. Positionné très au-dessus de la scène, le son atteint le public très directement. Sa disposition comprend un grand nombre de jeux de fonds et des jeux de mutations variés et colorés, ainsi qu'une impressionnante batterie d'anches. De même, les tuyaux les plus longs sont disposés horizontalement plutôt que verticalement pour des raisons d'encombrement, et l'ensemble de l'orgue est enfermé derrière des volets ajustables afin de permettre le contrôle du volume du son, du jeu le plus doux à un tutti impressionnant. Les organistes peuvent choisir entre la console mécanique, placée sur le nuage, et la console mobile sur la scène. Cet orgue polyvalent peut donc être utilisé pour des récitals, avec l'orchestre soit en solo, soit intégré à l'ensemble orchestral. Il pourra aussi avoir un rôle d'accompagnement de chœurs, ou d'autres instruments.

Nous espérons que vous apprécierez ce qui est en train de devenir un autre magnifique trésor parisien.

*W. Eberle, Rieger Orgelbau, Autriche*



## **L'orgue de la Philharmonie de Paris**

### **Caractéristiques**

6055 tuyaux

91 jeux

2 consoles (une mécanique, une mobile)

4 claviers

1 pédalier par console

Facteur : Rieger Orgelbau GmbH

Harmoniste : Michel Garnier

Tuyaux : mélange étain / plomb (le pourcentage variant selon les types de tuyaux) et bois de pin, sapin et hêtre du Bregenzerwald

### **Un orgue du XXI<sup>e</sup> siècle**

L'orgue est un instrument d'histoire et de tradition. Mais il sait s'adapter aux besoins des artistes et aux nécessités de chaque époque. À l'image du facteur français Aristide Cavaillé-Coll, dont les idées novatrices sur le plan technique et l'esprit orienté vers le progrès ont fait germer l'orgue idéal du XIX<sup>e</sup> siècle, l'association d'une tradition de plusieurs siècles à la technologie d'aujourd'hui permet de répondre aux attentes des organistes et aux besoins de la musique du XXI<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, l'orgue de la Philharmonie de Paris renouvelle l'instrument en profondeur : sa conception, sa construction et la manière de le jouer. Il peut être aussi bien utilisé en tant qu'instrument soliste, en concerto ou en récital, qu'avec orchestre et/ou avec chœur. Il est capable de jouer tous les répertoires, du baroque au contemporain.

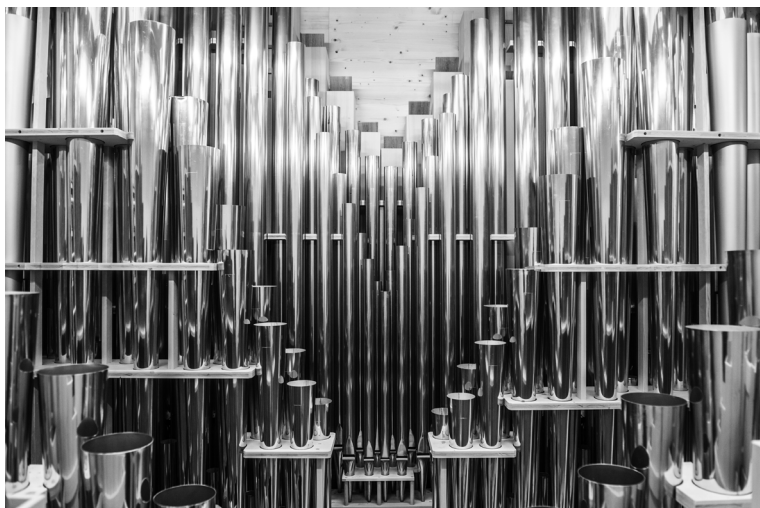
### **Un orgue pour la Grande salle de la Philharmonie**

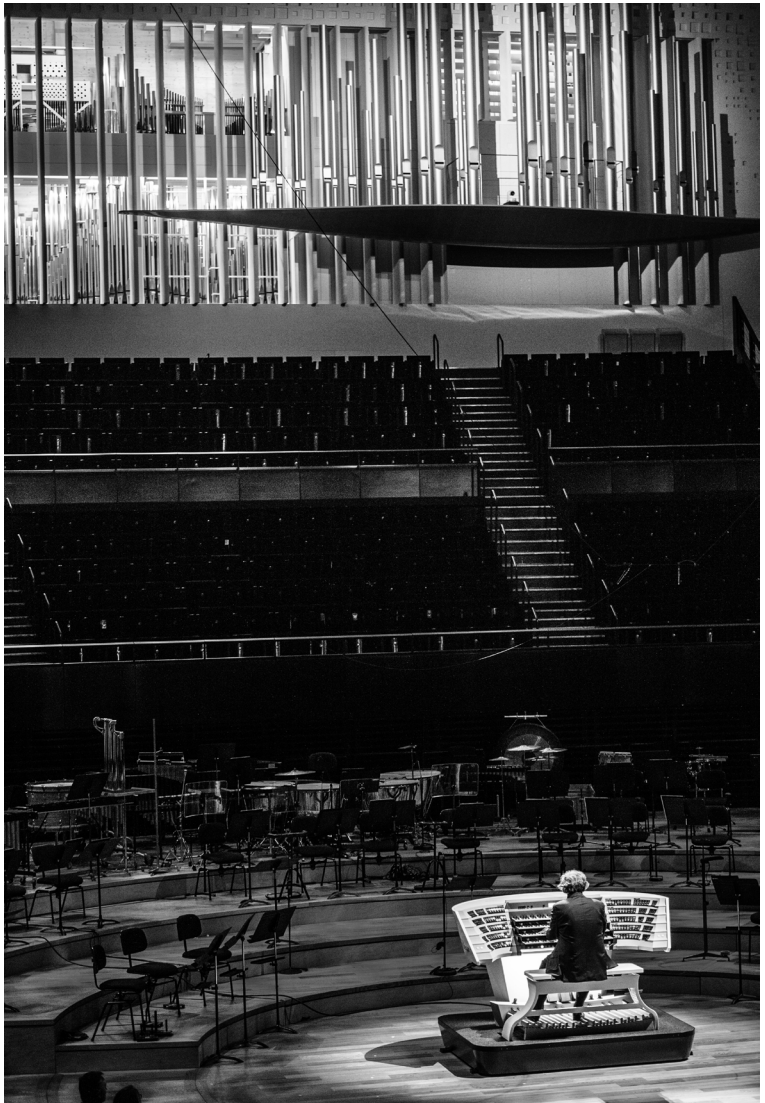
L'orgue de la Philharmonie s'intègre dans l'architecture et l'acoustique de la salle de concert. Jean Nouvel a pris le parti de le placer derrière un grand panneau ouvrant et de ne laisser deviner sa présence que grâce à quelques tuyaux ingénieusement situés. Ce procédé offre à l'orgue un design moderne, contribue à l'acoustique de la salle et donne à l'instrument de nouvelles possibilités expressives en utilisant les ouvertures et fermetures du panneau derrière lequel il se trouve.

Tous les éléments qui apparaissent aux yeux des spectateurs ont une utilité acoustique. Les tuyaux jouent le même rôle que les reliefs acoustiques des murs et des balcons : briser le son et le renvoyer dans de multiples directions en même temps. Ils sont fixés sur un réflecteur acoustique, un nuage, qui joue le même rôle que les grands réflecteurs du plafond ou que les murs au fond des balcons : ramener le son vers les spectateurs.

### Un orgue expressif

L'ensemble des 6055 tuyaux de l'orgue est disposé dans un buffet placé derrière le mur frontal de la salle, au-dessus de l'arrière-scène. Lorsque l'organiste joue, il actionne une commande spécifique qui ouvre ce mur en de multiples volets verticaux motorisés, découvrant les entrailles de bois et de métal du buffet de l'orgue. Ces volets s'ouvrent plus ou moins ; certains pouvant s'ouvrir pendant que d'autres restent fermés. Le son peut passer ou être retenu. Les avantages musicaux de ce mécanisme sont considérables. Les nuances deviennent infiniment variées.







D'autre part, à l'intérieur du buffet de l'orgue, un certain nombre de tuyaux sont enfermés dans trois boîtes en bois appelées « boîtes expressives ». Ces dernières s'ouvrent également par un système de volet réglable.

Ce système de boîtes et de volets imbriqués dans l'orgue de la Philharmonie de Paris apporte à l'instrument une expressivité hors du commun.

Enfin, la mobilité de l'immense panneau offre une scénographie nouvelle de la salle en attirant l'attention du public sur l'orgue et ses mouvements expressifs.

## **Deux consoles**

L'orgue de la Philharmonie possède deux consoles. L'une, mécanique, en hauteur, derrière les tuyaux apparents. L'autre, mobile, pouvant se placer et se déplacer sur la scène. Cette dernière est reliée à la machinerie du buffet par un câblage en fibre de verre haut débit, léger, simple. Il n'y a aucune déperdition de signal entre la scène et la machinerie.

Les consoles possèdent quatre claviers plus un pédalier pouvant se synchroniser ou se dissocier, selon les répertoires, avec un système spécifique permettant d'homogénéiser les timbres.

## **Réglage électronique**

L'orgue de la Philharmonie de Paris intègre un combineur électronique de haute technologie qui permet à l'organiste de préparer à l'avance ses registrations. Son jeu est ainsi libéré des réglages permanents habituellement faits à la main. L'approche sonore globale de l'instrument en est radicalement changée.

## **Machinerie**

La machinerie et la soufflerie sont également disposées dans le mur frontal, dans le prolongement de l'espace consacré aux tuyaux. La soufflerie est composée d'un soufflet traditionnel actionné par trois moteurs. Le transport de l'air pour la mise en vibration des tuyaux se fait par des tubes de bois.

## **Mécanique**

La tringlerie et certains filins de commande restent traditionnels. La mécanique est faite avec des pièces de bois. Un système d'électro-aimants sert de soupape pour chaque tuyau. La commande des jeux de timbres est électronique.

## Une unité sonore exceptionnelle

Les plans sonores classiques des instruments traditionnels sont connus de tous. Ils correspondent à des sonorités de jeux. Chaque jeu étant formé par un ensemble de tuyaux (32, 56 ou 61) ayant une même caractéristique sonore. Le jeu, traditionnellement attaché à un clavier, est combiné avec d'autres par l'organiste jouant sur plusieurs claviers. Les combinaisons restent néanmoins limitées, puisqu'il ne peut s'agir que de contrastes et de superpositions.

Grâce aux nouvelles et nombreuses possibilités techniques mises en place lors de sa construction, l'orgue de la Philharmonie de Paris développe une seule grande entité sonore, sortant du simple effet de contraste ou de superposition. Tous les jeux se règlent à volonté, rapidement. Ils peuvent être reliés à un même clavier. Ils fusionnent les uns avec les autres avec une grande facilité... Ce principe d'exécution permet aux organistes de donner plus de fluidité, de finesse et de couleurs à la musique qu'ils interprètent. Il offre la possibilité de créer une osmose inédite entre l'orgue et l'orchestre quand ils se produisent ensemble.

Cette nouveauté technique et de conception a eu des conséquences importantes sur la disposition intérieure de l'instrument mais aussi sur son harmonisation.

### Un orgue à la sonorité française

Le son de l'orgue de la Philharmonie peut se définir selon trois critères principaux :

- une flexibilité proche de celle qui caractérise les formations symphoniques ;
- des qualités dynamiques compatibles avec le suivi d'un orchestre avec chœur jusque dans les nuances les plus extrêmes, du *ppp* au *fff* ;
- des timbres s'alliant au mieux avec ceux de l'orchestre symphonique.

L'« accent français » de l'orgue de la Philharmonie de Paris est le résultat d'un travail adossé à la tradition française, mais aussi le fruit de l'harmonie et des secrets de l'harmoniste de la société Rieger, **Michel Garnier**, facteur d'orgue français très réputé. Celui-ci a la responsabilité de créer un nouveau son unique à partir de ses connaissances basées sur la tradition, sur son savoir-faire et sur son expérience avec les orgues de salles de concert de styles différents, et cela, en prenant en compte les conditions acoustiques

de la Philharmonie. Il a donc réalisé un orgue nouveau, moderne, un orgue du XXI<sup>e</sup> siècle à la sonorité française.

## Disposition des jeux

### Grand Orgue :

Montre 16  
Violon 16  
Montre 8  
Viole de Gambe  
Flûte harmonique 8  
Gemshorn 8  
Prestant 4  
Salicional 4  
Quinte 2 2/3  
Doublette 2  
Grande Fourniture 2  
Cymbale 1  
Cornet V  
Bombarde 16  
Trompette 8  
Clairon 4

### Résonance :

Bourdon 16  
Flûte 8  
Quinte 5 1/3  
Flûte 4  
Tierce 3 1/5  
Clarinette 8  
Trompette 8  
Clairon 4

### Positif :

Bourdon 16  
Principal 8  
Salicional 8  
Flûte harmonique 8  
Bourdon 8  
Unda Maris  
Prestant 4  
Flûte 4  
Nazard 2 2/3

### Positif (suite) :

Doublette 2  
Tierce 1 3/5  
Larigot 1 1/3  
Septime 1 1/7  
Sifflet 1  
Plein jeu 2  
Basson 16  
Trompette 8  
Cromorne 8

### Récit :

Quintaton 16  
Diapason 8  
Viole de Gambe  
Flûte harmonique 8  
Bourdon 8  
Voix céleste 8  
Eoline 8  
Viole 4  
Flûte octaviante 4  
Nazard harmonique  
Octavin 2  
Tierce harmonique  
Fourniture 2  
Bombarde 16  
Trompette 8  
Clairon 4  
Basson 8  
Hautbois 8  
Voix humaine 8

### Solo :

Principal 8  
Flûte harmonique 8  
Gambe 8  
Voix céleste 8  
Principal 4  
Flûte 4  
Plein jeu 2  
Cor anglais 8  
Tuba  
Chamade 16  
Chamade 8  
Chamade 4

### Pédale :

Contrebasse 32  
Soubasse 32  
Contrebasse 16  
Violonbasse 16  
Montre 16  
Violon 16  
Bourdon 16  
Quinte 10 2/3  
Principal 8  
Flûte 8  
Bourdon 8  
Tierce 6 2/5  
Flûte 4  
Contre-bombarde 32  
Bombarde 16  
Trombone 16  
Trompette 8  
Clairon 4  
Clarinette 16

## **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) *Passacaille et Fugue en ut mineur, BWV 582*

Composition : 1708-1717.

Orchestration : 1930, par Ottorino Respighi.

Commande : Arturo Toscanini.

Création : New York, 1930, par le New York Philharmonic sous la direction de Toscanini.

Durée : environ 14 minutes.

Une passacaille est à l'origine une danse ancienne ibérique construite sur un schéma harmonique obstiné et des carrures régulières. Les compositeurs de l'époque baroque l'affectionnaient car c'était un support idéal à la variation instrumentale. La *Passacaglia und Thema fugatum* [Passacaille et Thème fugué] pour orgue de Bach n'a pas d'équivalent par son ampleur et sa gravité, qui l'éloigne radicalement d'un divertissement chorégraphique. Son thème immuable de huit mesures, d'une majestueuse grandeur, est une contrainte maximale engendrant un renouvellement constant des figures qui s'y superposent. Au terme de vingt variations rigoureuses, Bach reprend les quatre premières mesures du thème comme sujet d'une magistrale fugue, où s'élargissent enfin la carrure des huit mesures obstinées et l'amplitude tonale (pour la première fois, le discours va pouvoir moduler en quittant l'ut mineur des variations).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on commençait à rejouer la musique baroque en concert, et le compositeur italien Ottorino Respighi, qui était également chef d'orchestre, professeur de composition et musicologue, fut l'un des acteurs de cette redécouverte par ses éditions et ses arrangements du répertoire ancien. En 1929, le célèbre chef d'orchestre Arturo Toscanini entendit l'orchestration du *Prélude et Fugue en ré majeur* de Bach par Respighi, et il eut l'idée de lui commander une réalisation du même type à partir de la *Passacaille et Fugue*, car selon lui, seul Respighi pouvait rendre justice à un tel chef-d'œuvre. En effet celui-ci avait étudié l'orchestration avec Rimski-Korsakov lors d'un séjour d'études en Russie, et ses œuvres orchestrales (comme *Les Pins de Rome* ou *Les Fontaines de Rome*) font preuve d'une grande luxuriance sonore. Respighi réalisa ce travail en neuf jours, juste à temps pour que Toscanini puisse emporter la partition aux États-Unis, où il allait prendre la direction du New York Philharmonic, avec lequel il créa l'œuvre peu après.

Respighi a sous-titré sa partition « *Interpretazione orchestrale* » : il s'agit d'une transcription absolument fidèle à Bach, tant pour la forme générale que pour les détails des mélodies, rythmes et harmonies. Cependant, c'est bien une interprétation : Respighi sait parfaitement comment faire sonner le grand orchestre symphonique et n'hésite pas à étoffer les accords et à sculpter les phrasés en ajoutant des nuances expressives qui seraient impossibles à réaliser à l'orgue. Il différencie les timbres instrumentaux, en accusant les contrastes entre masses sonores et *solli*, en utilisant des alliages inattendus, et il ajoute des éléments dramatiques comme un jeu de timbales très démonstratif. L'orgue est enfoui dans la masse orchestrale : ce n'est qu'un instrument parmi d'autres, dans un rôle de fondation sonore de certains passages en *tutti* (l'organiste n'emploie que le pédalier, dans des registres profonds allant jusqu'au 32 pieds, c'est-à-dire la double octave inférieure). Le résultat est complètement à l'opposé des actuelles interprétations « historiquement informées » sur instruments anciens, qui cherchent à retrouver avec une scrupuleuse exactitude les critères de style de l'époque baroque. Mais il est représentatif de l'emphase postromantique encore en faveur au début du XX<sup>e</sup> siècle. La musique de Bach ainsi révélée supporte parfaitement cette démesure.



Retrouvez OLIVIER LATRY et VINCENT WARNIER dans

NOTES DE PASSAGE

LE MAGAZINE EN LIGNE DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

<http://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine>

## **Aaron Copland** (1900-1990) *Symphonie pour orgue et orchestre*

I. Prelude : Andante

II. Scherzo : Allegro molto

III. Finale : Lento – Più mosso (Allegro moderato)

Composition : 1924.

Dédicace : « To Nadia Boulanger, with admiration ».

Création : New York, 11 janvier 1925, par le New York Symphony Orchestra sous la direction de Walter Damrosch, avec en soliste Nadia Boulanger.

Durée : environ 27 minutes.

La *Symphonie pour orgue et orchestre* d'Aaron Copland est l'une de ses premières compositions, et sa première œuvre pour orchestre symphonique. Elle résulte d'une demande de la grande pédagogue Nadia Boulanger, auprès de qui Copland, comme beaucoup de jeunes compositeurs américains de sa génération, était allé parfaire sa formation en France entre 1921 et 1924, dans le cadre du Conservatoire américain de Fontainebleau. La dédicataire en assura elle-même la création l'année suivante, lors de sa première prestation comme interprète aux États-Unis. En 1931, Copland réorchestra son œuvre, supprimant l'orgue, ajoutant un saxophone alto et étoffant notablement les pupitres des cuivres, pour en faire sa *Première Symphonie*. La version avec orgue n'a cependant pas été supprimée de son catalogue : moins souvent interprétée (sans doute pour des raisons pratiques), elle est un jalon du répertoire pour orgue et orchestre du XX<sup>e</sup> siècle.

Sa forme en trois mouvements pourrait la rapprocher d'un concerto, mais l'équilibre en est un peu différent : le court premier mouvement, de caractère rêveur est pastoral, aux sonorités flûtées, n'est bien qu'un prélude. Vient ensuite un scherzo aux rythmes bondissants, plein d'humour et de légèreté, que traverse un thème qui ressemble à *Au clair de la lune* (peut-être un hommage à la France et à Nadia Boulanger). Le trio, plus calme, réalise une subtile alchimie sonore entre orgue et *sol*i instrumentaux, et fait entendre des accents venus du blues. Le scherzo reprend ensuite en une incroyable polyrythmie qui redouble d'énergie. Le finale est le mouvement le plus long ; pour la première fois, on y entend l'orgue à pleine puissance, rivalisant avec le *tutti* d'orchestre, mais il laisse aussi place à quelques

passages mystérieux et rêveurs, notamment lorsque l'orgue dialogue avec un violon solo.

Lors de la première, le jeune compositeur –qui admirait la musique de Stravinski et de Prokofiev – était anxieux de la réception de son œuvre par un public d'abonnés aux goûts plutôt conservateurs. Sa musique mélangeant librement différents modes pour obtenir un langage presque atonal – mais cependant plutôt diatonique et peu dissonant – ne paraîtrait-elle pas trop moderne ? Comment serait reçue l'influence jazz que ce natif de Brooklyn considérait comme un authentique idiome américain ? Défendue avec conviction par ses interprètes, l'œuvre s'imposa, et elle reste représentative de la démarche de Copland, qui pendant toute sa carrière s'est soucié de composer de la musique sans concession, mais pourtant compréhensible par un large public.

## György Ligeti (1923-2006)

### *Volumina* pour orgue

Composition : 1961-1962, révision en 1966.

Commande : Radio de Brême.

Création : Radio de Brême, 4 mai 1962, et Westerkerk d'Amsterdam, 10 mai 1962, par Karl-Erik Wellin.

Durée : environ 16 minutes.

Pendant quelques années de son adolescence, le compositeur d'origine hongroise György Ligeti a étudié l'orgue au conservatoire de Cluj (Roumanie). Il n'est pas devenu organiste, mais a gardé de cette expérience une bonne connaissance technique, et surtout une vision prophétique de ce que cet instrument fortement lié à une tradition séculaire pourrait apporter à la nouvelle musique.

La composition de *Volumina* prend place dans son œuvre protéiforme après une autre expérience marquante, celle de son travail au studio de musique électronique de la Radio de Cologne (Westdeutscher Rundfunk) en 1957, où il a été accueilli par Stockhausen. Sa production de musique électronique reste anecdotique mais sa création musicale a bénéficié d'une évolution majeure : à partir de la pensée sérielle généralisée, qui accorde une égale importance aux différents paramètres sonores, Ligeti abandonne la prééminence accordée jusque-là dans la musique occidentale à l'écriture mélodico-harmonique et aux rythmes régulièrement scandés. Il donne une importance égale aux timbres et aux masses sonores statiques ou en mouvement, dont les formes et les volumes demandent une écoute globale, et non plus note à note. Sa musique est, dit-il, une « *surface de timbres* » dont les profondeurs sont faites de micro-polyphonies complexes.

Dans ses œuvres orchestrales comme *Apparitions* (1959) ou *Atmosphères* (1961), les parties instrumentales sont minutieusement notées, pour un résultat global qui peut sembler entropique. En revanche, *Volumina*, écrit dans la foulée, représente une expérience limite pour Ligeti : c'est la seule œuvre où il abandonne sa notation traditionnelle minutieuse pour une notation graphique qui invite l'interprète à une gestuelle particulière. Les lignes et les formes dessinées sur la partition, accompagnées d'abondantes indications de registration, nuances et mouvements, demandent une



interprétation extrêmement précise : il ne s'agit pas de musique aléatoire laissée à la libre initiative de l'interprète dans une improvisation intuitive, comme c'est souvent le cas pour les partitions graphiques de l'école américaine. Le matériau de base est formé de *clusters* (grappes de sons, agrégats) d'épaisseurs diverses, fixes ou mouvants, réalisés avec tous les moyens possibles : les doigts, la tranche ou la paume de la main, les avants bras, les talons et pointes de pieds, ou les pieds à plat en largeur sur plusieurs touches.

Ligeti tient à ce que son œuvre soit jouée sur un orgue à tuyaux, dont la projection acoustique est irremplaçable (de plus, chaque instrument est différent et peut révéler sa richesse propre). Le compositeur sculpte à même la matière sonore de l'orgue et se mesure à ses immenses possibilités acoustiques comme à ses limites. Pour cet instrument qui est conçu comme une gigantesque construction de plans fixes (les jeux, qui s'additionnent et se combinent pour former une sorte de synthèse sonore), il tente de créer un continuum de transformations progressives. L'interprétation requiert en principe un ou deux assistants registrants dont le rôle, coordonné de manière très précise, est de faire évoluer la couleur et la densité sonore alors que l'organiste tient les clusters. L'écoute peut s'orienter ainsi vers des phénomènes transitoires qui passent habituellement inaperçus, comme la production de sons harmoniques et inharmoniques, allant jusqu'à de véritables illusions auditives. Dans cet esprit, Ligeti appelle de ses vœux la construction d'orgues expérimentaux à « connexion totale » (chaque touche pourrait à tout moment être connectée individuellement à toute registration disponible sur l'instrument), où la pression du vent serait variable (à défaut, il explore dans *Volumina* l'allumage et l'extinction du moteur en cours de jeu) pour provoquer des phénomènes sonores inouïs : un véritable défi pour les facteurs d'orgues !

Avec *Volumina*, œuvre majeure de la musique d'orgue du XX<sup>e</sup> siècle, Ligeti a créé une forme qui n'a rien de narratif ni d'architectural, mais qui modèle le déroulement temporel de l'expérience sonore : « *Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sa caractéristique formelle est le statisme, mais derrière cette apparence, tout change constamment.* »

Isabelle Rouard

**Richard Strauss** (1864-1949)

## *Ainsi parlait Zarathoustra*

- I. «Von den Hinterweltern» [De ceux des arrière-mondes]
- II. «Von den grossen Sehnsucht [De l'aspiration suprême]
- III. «Von den Freuden und Leidenschaften» [Des joies et des passions]
- IV. «Das Grablied» [Le Chant funèbre]
- V. «Von den Wissenschaft» [De la science]
- VI. «Der Genesende» [Le Convalescent]
- VII. «Das Tanzlied» [Le Chant de la danse]
- VIII. «Nachtwandlerlied» [Le Chant du somnambule]

Composition : février-août 1896.

Création : Francfort-sur-le-Main, 27 novembre 1896, sous la direction du compositeur.

Durée : environ 35 minutes.

Dans les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, la philosophie de Friedrich Nietzsche (1844-1900) s'empara de nombreux artistes et hommes de lettres d'Europe centrale. Il avait écrit *Ainsi parlait Zarathoustra* au milieu des années 1880, mais c'est à la publication complète de ce long poème philosophique en prose, en 1892, que sa riche symbolique et ses prophéties commencèrent à irriguer les esprits. Fondateur d'une religion monothéiste dans la Perse antique, Zarathoustra (ou Zoroastre) prophétise chez Nietzsche la mort de Dieu et l'avènement du Surhomme. Mû par la Volonté de puissance, cet être dépasse le nihilisme attaché à sa condition humaine pour donner un sens à l'histoire de l'humanité, atteignant à une conscience supérieure de la vie et de la nature en se libérant des assujettissements que constituent la morale et la religion.

En illustrant l'ouvrage de Nietzsche, Strauss ne fait, finalement, que donner corps à la propre interrogation du philosophe, qui écrivait : « À vrai dire, à quelle catégorie ce Zarathoustra appartient-il ? Je le rangerais bien parmi les "symphonies". » Strauss met toutefois en garde : « Je n'ai pas eu l'intention d'écrire de la musique philosophique, ni de peindre musicalement le grand œuvre de Nietzsche. J'ai plutôt voulu illustrer en musique l'évolution de la race humaine, depuis ses origines jusqu'à l'idée nietzschéenne du Surhomme, en passant par divers stades d'évolution religieuse et scientifique. »

La célebrissime introduction musicale, reprise par Stanley Kubrick dans *2001, l'Odysée de l'espace*, illustre le début du Prologue, que Strauss place en exergue de la partition : Zarathoustra s'adresse au soleil levant, avant de descendre de sa montagne vers le monde des hommes pour leur enseigner le fruit de ses réflexions. Du *do* grave s'élève le thème de la Nature, arche majestueuse bâtie sur la quinte à vide *do-sol-do*. À ce *do* majeur qui résonne longuement à l'orgue s'oppose aussitôt le *si* majeur d'un thème plus interrogatif, représentant les doutes et les aspirations de l'Esprit humain.

La confrontation entre ces deux tonalités antagonistes sera le principal ressort de l'œuvre. Ainsi est mis en scène l'éternel conflit entre nature et culture, auquel Strauss ne donnera pas de vainqueur : l'affrontement dure jusqu'aux ultimes mesures, alors que Nietzsche offre un finale triomphant à Zarathoustra, dont l'heure est venue.

Strauss illustre ce combat au travers de huit sections, inspirées de huit des quatre-vingts discours que Nietzsche attribue à Zarathoustra. La religion, dont le prophète exhorte les hommes incultes et naïfs à se libérer, prend la figure de citations du Credo et du Magnificat grégoriens dans les deux premières parties (« De ceux des arrière-mondes » et « De l'aspiration suprême »). Après le tourbillon de la troisième partie, « Des joies et des passions » (une illustration superficielle de ce chapitre primordial chez Nietzsche), l'orchestre s'assombrit : c'est le « Chant funèbre », traversé de solos désolés (hautbois, cor anglais, cordes). Une fugue sortie du néant sonore, dont le sujet (issu du thème de la Nature) parcourt les douze sons de la gamme chromatique, caractérise « De la science », nouvel éloge de l'esprit libre : seul le savant évite les filets de l'illusionniste, c'est-à-dire les fausses vérités.

Après tant d'introspection, Zarathoustra sombre dans une sorte de dépression dont il sort grandi, renouvelé (« Le Convalescent »). La fugue atteint un climax énorme (strette) ; le retour à *do* majeur signale le triomphe provisoire de la Nature, suivi d'un silence de mort. L'Esprit se réveille alors, Zarathoustra se revigore et l'orchestre devient de plus en plus énorme et bruyant, jusqu'à être envahi par le trille. Tout à sa joie d'avoir atteint la connaissance, le Surhomme se dandine au son d'une valse viennoise menée par le violon solo. C'est le « Chant de la danse », qui culmine chez Nietzsche sur le poème *O Mensch ! Gib Acht !* [Homme ! prends garde !], mis en musique à la même époque par Mahler dans sa *Troisième Symphonie* : un

poème placé dans la bouche de « *la profonde minuit* », consistant en onze vers que l'on imagine intercalés entre les douze coups de l'horloge. Point de poème chez Strauss, mais les douze coups frappés par la cloche : on entre dans la dernière section, le « Chant du somnambule ». Cette musique nocturne généreuse et sensuelle débouche sur l'ultime rencontre entre les deux éléments antagonistes : tandis que les cordes graves égrènent le motif *do-sol-do*, les instruments aigus énoncent l'accord de *si* majeur. La lumière est douce, mais la question reste irrésolue.

*Claire Delamarche*

---

**TAXIS 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.

---



## **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 national supérieur de musique de Paris 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. Il s'est produit dans les grandes salles de concert et cathédrales d'Amsterdam, Lucerne, Tokyo, Paris, Berlin et Budapest notamment. Ces derniers mois, il est parti en tournée avec l'Orchestre philharmonique des Pays de Loire et l'Orchestre national de Lille ; il participe aux cycles inauguraux des orgues de Radio France et de la Philharmonie de Paris. Il

collabore régulièrement à des émissions de France Musique telles que *La Tribune des critiques*, *Sacrées Musiques* et *Le Mitan des musiciens*. Il a été organiste en résidence de l'Auditorium-Orchestre national de Lyon de 2013 à 2015.

## **Leonard Slatkin**

Directeur musical de l'Orchestre national de Lyon (ONL) et du Detroit Symphony Orchestra (DSO), Leonard Slatkin mène en outre une carrière intense de chef d'orchestre invité, en plus de ses activités de compositeur, d'auteur (avec *Conducting Business*) et de pédagogue. Parmi les temps forts de la saison 2015/2016, citons un festival Brahms de trois semaines à Detroit ; des engagements avec le St. Louis Symphony, le Pittsburgh Symphony, le Los Angeles Philharmonic et l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo) ; des débuts avec l'Orchestre philharmonique de Chine (Pékin) et l'Orchestre symphonique de Shanghai et une tournée d'été au Japon avec l'ONL. Leonard Slatkin a fait plus de 100 enregistrements, qui lui ont valu 7 Grammy Awards et 64 nominations. Il a dirigé les principaux orchestres mondiaux, et sa carrière lyrique le mène sur des scènes prestigieuses, du Metropolitan Opera de New York à la Staatsoper de Vienne. Il a été directeur musical du New Orleans Symphony, du St. Louis Symphony et du National Symphony (Washington), et chef principal du BBC Symphony (Londres). Il a été premier chef invité du Royal Philharmonic et du Philharmonia

(Londres), du Pittsburgh Symphony, du Los Angeles Philharmonic au Hollywood Bowl, et du Minnesota Orchestra. Né à Los Angeles dans une éminente famille de musiciens, Leonard Slatkin a commencé l'étude de la musique par le violon et a étudié la direction d'orchestre avec son père, puis avec Walter Susskind à Aspen et Jean Morel à la Juilliard School. Il réside à Bloomfield Hills (Michigan), avec son épouse, la compositrice Cindy McTee. Titulaire de la National Medal of Arts, la plus haute récompense conférée à un artiste par le gouvernement américain, Leonard Slatkin est aussi chevalier de la Légion d'honneur.

*Leonard Slatkin est représenté par R. Douglas Sheldon (agent général, représentant pour les Amériques et l'Asie) chez Columbia Artists Management Inc. et par Julia Albrecht (agent pour l'Europe) chez Konzertdirektion Schmid.*

### **Orchestre national de Lyon**

Héritier de la Société des Grands Concerts de Lyon, fondée en 1905 par Georges Martin Witkowski, l'ONL est devenu un orchestre permanent en 1969, avec comme premier directeur musical Louis Frémaux (1969-1971). Depuis lors, il est administré et soutenu financièrement par la Ville de Lyon, qui l'a doté en 1975 d'une salle de concert de 2100 places, l'Auditorium. L'ONL a eu ensuite pour directeurs musicaux Serge Baudo (1971-1987), Emmanuel Krivine (1987-2000), David Robertson (2000-2004) et Jun Märkl (2005-2011). Leonard Slatkin

occupe les mêmes fonctions depuis septembre 2011. En 1979, l'ONL fut le premier orchestre européen à se rendre en Chine, où il est retourné pour la saison 2013-2014. Ses tournées le mènent régulièrement au Japon, aux États-Unis et dans les principaux pays d'Europe pour se produire dans les plus grandes salles. L'ONL a fait découvrir en première audition mondiale les pièces des plus grands créateurs de notre temps tels Michael Jarrell, Pascal Dusapin, Jean-Louis Florentz, Philippe Hersant, Luciano Berio, Pierre Boulez, Steve Reich, Marc-André Dalbavie, Thierry Escaich, Édith Canat de Chizy, Kaija Saariaho... Pour les saisons 2014-2015 et 2015-2016, il accueille Mason Bates et Bruno Mantovani comme compositeurs associés. La richesse du répertoire de l'ONL se reflète dans une vaste discographie régulièrement récompensée, avec notamment des intégrales Ravel et Berlioz en cours chez Naxos. Depuis de nombreuses années, l'ONL est pionnier en matière d'action culturelle. C'est ainsi le seul orchestre français à développer deux orchestres de jeunes. Une politique tarifaire forte en direction des plus jeunes, des projets ambitieux pour les scolaires, des cycles de conférences et de nombreuses autres actions d'accompagnement achèvent d'en faire un orchestre de premier plan.

*Établissement de la Ville de Lyon, l'Orchestre national de Lyon est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication et par la Région Rhône-Alpes.*

## **Violons I**

Jennifer Gilbert, *violon solo supersoliste*  
Giovanni Radivo, *violon solo supersoliste*  
Jacques-Yves Rousseau, *1<sup>er</sup> violon solo*  
Jaha Lee, *2<sup>e</sup> violon solo*  
Audrey Besse  
Yves Chalamon  
Amélie Chaussade  
Pascal Chiari  
Constantin Corfu  
Andréane Détienne  
Annabel Faurite  
Sandrine Haffner  
Yaël Lalande  
Ludovic Lantner  
Philip Lumbus  
Anne Rouch  
Roman Zgorzalek

## **Violons II**

Florent Souvignet-Kowalski, *1<sup>er</sup> chef d'attaque*  
Catherine Menneson, *1<sup>er</sup> chef d'attaque*  
Tamiko Kobayashi, *2<sup>e</sup> chef d'attaque*  
Bernard Boulfroy  
Léonie Delaune  
Catalina Escobar  
Eliad Florea  
Véronique Gourmanel  
Olivia Hughes  
Kaé Kitamaki  
Diego Matthey  
Mäiwenn Merer  
Sébastien Plays  
Haruyo Tsurusaki

## **Altos**

Corinne Contardo, *soliste*  
Jean-Pascal Oswald, *soliste*  
Fabrice Lamarre, *co-soliste*  
Catherine Bernold  
Vincent Dedreuil-Monet  
Marie Gaudin  
Vincent Hugon  
Valérie Jacquart  
SeungEun Lee  
Jean-Baptiste Magnon  
Carole Millet  
Lise Niqueux  
Manuelle Renaud

## **Violoncelles**

Nicolas Hartmann, *soliste*  
Édouard Sapey-Triomphe, *soliste*  
Philippe Silvestre de Sacy, *co-soliste*  
Mathieu Chastagnol  
Dominique Denni  
Stephen Eliason  
Vincent Falque  
Jean-Marie Mellon  
Jérôme Portanier  
Jean-Étienne Tempo  
NN

## **Contrebasses**

Botond Kostyák, *soliste*  
Vladimir Toma, *soliste*  
Pauline Depassio, *co-soliste*  
Daniel Billon  
Gérard Frey  
Eva Janssens  
Vincent Menneson  
Benoist Nicolas  
Marie-Noëlle Vial



## Flûtes

Jocelyn Aubrun, *soliste*  
Emmanuelle Réville, *soliste*  
Harmonie Maltère  
Benoît Le Touzé, *piccolo*

## Hautbois

Jérôme Guichard, *soliste*  
Guy Laroche, *soliste*  
Philippe Cairey-Remona  
Pascal Zamora, *cor anglais*

## Clarinettes

Robert Bianciotto, *soliste*  
François Sauzeau, *soliste*  
Thierry Mussotte, *petite clarinette*  
Nans Moreau, *clarinette basse*

## Bassons

Olivier Massot, *soliste*  
Louis-Hervé Maton, *soliste*  
François Apap  
Stéphane Cornard, *contrebasson*

## Cors

Guillaume Têtu, *soliste*  
NN, *soliste*  
Paul Tanguy, *cor aigu*  
Yves Stocker, *cor aigu*  
Jean-Olivier Beydon, *cor grave*  
Stéphane Grosset, *cor grave*  
Patrick Rouch, *cor grave*

## Trompettes

Sylvain Ketels, *soliste*  
Christian Léger, *soliste*  
Arnaud Geffray  
Michel Haffner

## Trombones

Fabien Lafarge, *soliste*  
Charlie Maussion, *soliste*  
Frédéric Boulan  
Mathieu Douchet, *trombone basse*

## Tuba

Guillaume Dionnet

## Timbales

Benoît Cambreling, *soliste*  
Stéphane Pelegri

## Percussions

Thierry Huteau, *1<sup>re</sup> percussion*  
Michel Visse, *1<sup>re</sup> percussion*  
Guillaume Itier, *2<sup>e</sup> percussion*  
François-Xavier Plancqueel, *2<sup>e</sup> percussion*

## Claviers

Élisabeth Rigollet

## Harpe

Éléonore Euler-Cabantous



Concert enregistré par France Musique.

# MÉLOMANES ENGAGÉS

REJOIGNEZ-NOUS !

Rejoignez l'Association des Amis, présidée par Patricia Barbizet, et soutenez le projet musical, éducatif et patrimonial de la Philharmonie tout en profitant d'avantages exclusifs.

Soyez les tout premiers à découvrir la programmation de la prochaine saison et réservez les meilleures places.

Bénéficiez de tarifs privilégiés et d'un interlocuteur dédié.

Obtenez grâce à votre carte de membre de nombreux avantages : accès prioritaire au parking, accès à l'espace des Amis, accès libre aux expositions, tarifs réduits en boutique, apéritif offert au restaurant le Balcon...

Découvrez les coulisses de la Philharmonie : répétitions, rencontres, leçons de musique, vernissages d'expositions...

Plusieurs niveaux d'adhésion, de 50 € à 5 000 € par an.

Vous avez moins de 40 ans, bénéficiez d'une réduction de 50 % sur votre adhésion pour les mêmes avantages. 66 % de votre don est déductible de votre impôt sur le revenu. Déduction sur ISF, legs : nous contacter

**Anne-Flore Courroye**

[afcourroye@cite-musique.fr](mailto:afcourroye@cite-musique.fr) • 01 53 38 38 31

PHILHARMONIEDEPARIS.FR





## LA PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

### — SON GRAND MÉCÈNE —



### — LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —



Champagne Deutz, Fondation de France, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG  
Farrow & Ball, Demory

### — LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



Philippe Stroobant, l'Association des Amis de la Philharmonie

### — LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES —

#### PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Renault  
Gecina, IMCID

Angeris, Artelia, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linklynet, UTB  
Et les réseaux partenaires : Le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

### — LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

### — LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —

### — LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Anne-Charlotte Amory, Patricia Barbizet, Jean Bouquot,  
Dominique Dessailly et Nicole Lamson, Xavier Marin,  
Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,  
Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

PATRICIA BARBIZET PRÉSIDENTE  
LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS,  
LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS  
ET LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS.