



L'Année 1911

Samedi 23 septembre 2017 – 15h00

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

CHŒUR 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 (NO Ncerto for trumpet)*

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

Dimanche 24 septembre

15H ————— CONCERT

AUX SOURCES DU SACRE

CHŒUR 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 Souvtschinsky 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 littéraire 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 —

Enrique Granados

Goyescas

Maurice Ravel

Valses nobles et sentimentales

Igor Stravinski

Trois Mouvements de Petrouchka

Abdel Rahman El Bacha, piano Gaveau

FIN DU CONCERT VERS 17H00.

— LES ŒUVRES —

Trois pièces nées la même année : les *Goyescas* de Granados, créées en mars par le compositeur lui-même au piano, s'inspirent des peintures de Goya au musée du Prado à Madrid ; les *Valses nobles et sentimentales* de Ravel, données en mai à la salle Gaveau, miment « une chaîne de valses à l'exemple de Schubert » ; enfin, les *Trois Mouvements de Petrouchka*, réalisés en 1921 à la demande de Rubinstein, sont moins une transcription de l'œuvre orchestrale de 1911 que sa réinvention pour le clavier, considéré comme un instrument de percussion.

Enrique Granados (1867-1916)

Goyescas

Premier Livre

Los Requiebros [Compliments galants]

Coloquio en la reja [Duo d'amour]

Fandango de candil [À la lueur de la lampe]

Quejas, ó la Maja y el Ruiseños [Plaintes, ou la jeune fille et le rossignol]

Deuxième Livre

El Amor y la Muerte [Ballade de l'amour et de la mort]

Serenata del espectro [Sérénade du spectre]

Composition : 1909-1911.

Création : 11 mars 1911, Palais de la musique catalane, Barcelone.

Publication : 1912 et 1914, Dotésio, Paris.

Durée : environ 60 minutes.

Les *Goyescas* marquent dans la production de Granados un véritable changement d'échelle : jusqu'ici, le compositeur, malgré un talent indéniable, avait donné des pages moins exigeantes en termes de hauteur de vue musicale. L'impulsion de l'élaboration du nouveau recueil lui vient par-delà les époques de Goya, à qui le titre fait référence : « *J'ai composé une suite de Goyescas de haut vol et de grande difficulté.* »

Elles sont le fruit de mes efforts à les aboutir. Elles me disent que j'ai réussi. J'ai concentré ma personnalité entière dans ces Goyescas. Je suis tombé amoureux de la psychologie de Goya et de sa palette [...]. Enfin, tu me diras si ma musique vibre de sa couleur », écrit-il à son ami Joaquim Malats.

Du peintre espagnol, il retient plutôt les tableaux colorés de la vie madrilène que les noires visions de la fin de sa vie, dont le « *cauchemar plein de choses inconnues* » inspira Baudelaire quelques décennies plus tôt. Faut-il voir l'écho d'un geste pictural dans les ornements chatoyants du recueil pianistique, dans ses harmonies parsemées de notes ajoutées à la manière d'une pâte appliquée au couteau sur une toile, dans ses intrications rythmiques et harmoniques qui créent un effet de texture ? Quoiqu'il en soit, ces pages font montre d'un pianisme radieux, intensément coloré, qui nécessite parfois trois portées, comme chez Debussy, pour s'épanouir.

Mais plus qu'à Debussy, c'est à Albéniz, bien sûr, que l'on pense – et en particulier à son grand recueil *Iberia*, de quelques années plus ancien, lui aussi infusé de musique populaire et de tournures espagnoles. Comme Albéniz, voilà Granados qui se détourne de ses improvisations et de ses pages d'album pour construire un ensemble où les détails valent autant que la conception générale. Mais le parallèle a ses limites, car Albeniz imprime une nouvelle direction à la musique espagnole, tandis que Granados apporte au romantisme une conclusion magistrale, sans s'éloigner trop – n'allons pas pour autant y voir un défaut... – du langage de ses prédécesseurs. D'autre part, la conception qui préside à l'élaboration formelle n'est pas tout à fait la même : si chacune des pièces d'*Iberia* peut être jouée, entendue et appréciée isolément, celles qui forment les *Goyescas* prennent leur sens les unes par rapport aux autres, la trame narrative qui sous-tend le recueil (une histoire d'amour qui finit, comme souvent, dans le sang) trouvant une résonance dans le travail cyclique sur les thèmes.

C'est sur la cour du galant à sa belle que s'ouvre le premier livre, entre nonchalance et panache, « *con garbo y donaire* » [« avec grâce et esprit »] ; les mélodies, qu'elles soient de la plume de Granados

ou empruntées au répertoire populaire, y rebondissent comme les compliments du titre au fil d'une invention toujours renouvelée qui les métamorphose avec ce qui semble une vraie facilité. Plus intime est la conversation entre les deux amants de part et d'autre de la *reja*, cette fenêtre grillagée typique, où le langage navigue de la mélancolie à la passion ardente. Le fandango dansé à la lumière de la bougie, à l'indéniable parfum érotique, est tout entier animé par un motif rythmique en triolet nerveux, qui saute d'une main à l'autre, d'un registre à l'autre, d'une voix à l'autre. Granados clôt ce premier cahier sur « *la musique la plus tendre et à la fois la plus intensément passionnée* » (Alicia de Larrocha) qu'il ait jamais écrite. Les plaintes de la jeune fille y prennent un tour profondément émouvant, enchantant l'oreille de leurs perpétuelles variantes, auxquelles le rossignol du titre, en trilles et arpèges légers, apporte sa conclusion.

Sombre ballade, le cinquième numéro – inspiré d'un *capricho* de Goya qui porte le même titre, où l'on voit une femme éplorée entourer de ses bras son amant mourant – brasse les thèmes des morceaux précédents dans un mouvement où l'instabilité est le maître mot, et s'achève sur un glas qui sonne la mort du jeune homme. Elle aussi très inspirée, la *Sérénade* finale est un caprice macabre dans la veine d'un Berlioz, d'un Liszt ou d'un Saint-Saëns, qui convoque d'âpres sonorités guitaristiques dans une sorte de joie grinçante.

Angèle Leroy

Maurice Ravel (1875-1937) *Valses nobles et sentimentales*

Modéré, très franc

Assez lent, avec une expression intense

Modéré

Assez animé

Presque lent, dans un sentiment intime

Vif

Moins vif

Épilogue (lent)

Composition : 1911.

Création : le 9 mai 1911, Salle Gaveau à Paris, par Louis Aubert, le dedicataire.

Orchestration réalisée en 1912 pour le ballet *Adélaïde ou le langage des fleurs*.

Publication : 1912, Durand, Paris.

Durée : environ 12 minutes.

Comme Debussy, Ravel se faisait un devoir de ne pas se répéter, quitte à décevoir les attentes. *Gaspard de la nuit* était romantique, fantastique, virtuose ; les *Valses* se réclament, avec rouerie bien sûr, du « plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile », comme l'affirme sur la partition l'épigraphe d'Henri de Régnier. Elles rendent un hommage – lointain – à Schubert, qui avait donné, lui, deux cahiers de *Valses nobles* et de *Valses sentimentales*. Mais elles profitent de ce patronage pour se montrer plus modernes que jamais – tout comme *La Valse*, présentée comme une évocation de la Vienne impériale, prendra des airs de « tourbillon fantastique et fatal » (Ravel dixit) où l'on serait bien en peine de retrouver l'atmosphère délétère des salons du XIX^e siècle...

Elles présentent ainsi, comme le compositeur le fit lui-même remarquer, « une écriture nettement plus clarifiée, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique ». La première valse, notée *Modéré*, choqua d'ailleurs considérablement : soit, elle est tout à fait réglementaire dans ses rythmes ; mais alors, ses harmonies ! Elles valurent des huées au compositeur. Heureusement, la deuxième met du baume aux oreilles sensibles, qu'elle console par sa douce poésie, tandis que la troisième est toute

de bonne humeur, comme la quatrième qui lui emboîte le pas, avec ses frémissements et ses échappées de main droite. Nouvelle pause rêveuse avec la cinquième, Presque lent, avant une sixième pleine d'hémioles et parfois languissante. Après ces miniatures, la septième s'épanouit plus largement, tandis que la dernière ramène des souvenirs de chacun (ou presque) des feuillets de cet album délicat, en un superbe réseau d'intégration thématique où rien ne sent le travail, mais tout l'inspiration.

Angèle Leroy

— LE SAVIEZ-VOUS ? —

Ravel et la valse

Si la musique de Ravel fait constamment référence à la danse, elle affectionne en particulier la valse, danse à trois temps emblématique du romantisme. Songeons aux *Valses nobles et sentimentales*, à *La Valse*, mais aussi aux « Entretiens de la Belle et la Bête » dans *Ma Mère l'Oye*, aux nombreux passages de *Daphnis et Chloé* qui tournoient au rythme d'une valse, au « Tempo di valse lente » qui accompagne le vol de la Libellule et à la « Danse des Rainettes » dans *L'Enfant et les sortilèges*.

Pourquoi ce compositeur pudique et secret aime-t-il tant les élans voluptueux de cette danse qui, au XIX^e siècle, n'était pas seulement le support d'évolutions chorégraphiques ? Elle exprimait en effet des émotions, en particulier la passion amoureuse. « *Une valse rapide, dans un salon éclairé de mille bougies, jette dans les jeunes cœurs une ivresse qui éclipse la timidité, augmente la conscience des forces et leur donne enfin l'audace d'aimer* », écrivait Stendhal. En fait, Ravel joue avec les images enracinées dans la culture collective pour mieux les détourner. *La Valse* (hommage à la Vienne des Strauss) donne « l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal » (selon les propres termes du compositeur) qui s'anéantit dans la fièvre d'un vertige dévastateur. La troisième des *Valses nobles et sentimentales* casse le balancement de la valse en plaçant des accents tous les deux temps. Dans *Daphnis et Chloé*, la « Danse générale » du Tableau I s'inscrit dans une mesure à sept temps, tout en ayant le caractère d'une valse. Jacques Brel et sa *Valse à mille temps* n'ont qu'à bien se tenir !

Hélène Cao

Igor Stravinski (1882-1971) *Trois Mouvements de Petrouchka*

Danse russe

Chez Petrouchka

La semaine grasse

Composition du ballet : août 1910-26 mai 1911.

Création du ballet : le 13 juin 1911 au Théâtre du Châtelet, Paris, par les Ballets russes, sous la direction de Pierre Monteux. Transcription pour Arthur Rubinstein en août 1921.

Durée : environ 19 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* » (Stravinski, *Chroniques de ma vie*). Pour autant, pas de narration, mais bien plutôt une succession d'images (rendues visibles par la chorégraphie de Fokine – à l'origine, *Petrouchka*, composé en 1911, est un ballet), une musique faite de collages, qui mêle chansons populaires et réminiscences de valse viennoises à une écriture diatonique faite de couleurs tranchées (comme la superposition des accords de *do* et de *fa* dièse associés à *Petrouchka*) et de rythmiques plus ou moins distordues. À divers niveaux, *Petrouchka* est une œuvre de rupture : rupture interne, sans cesse réitérée, de la juxtaposition des panneaux et des « plaques de temps » (Boucourechliev), mais aussi rupture dans sa conception esthétique qui met à mort tout romantisme, tout psychologisme et, d'une manière générale, tout « flou » (à l'inverse de *L'Oiseau de feu* qui ne précède pourtant *Petrouchka* que d'un an...).

Dix ans après la création triomphale du ballet, Stravinski transcrivit trois extraits de la partition pour piano solo à la demande d'Arthur Rubinstein, qui avait déjà été le destinataire de *Piano-Rag-Music* (sans jamais le jouer cependant). Il en résulta une œuvre techniquement exigeante – larges sauts, superpositions rythmiques, accords puissants, tempos rapides – et tout à fait adaptée à l'instrument. Le compositeur n'avait en effet pas cherché à y retrouver les timbres orchestraux ; il proposa au contraire,

autour de trois moments du ballet (la Danse russe de la fin du premier tableau, le deuxième tableau entier et une bonne part du dernier, La Fête de la semaine grasse), une réinterprétation pianistique d'une redoutable efficacité.

Angèle Leroy

Piano à queue Gaveau, n° 47997, modèle de concert n° 4, Paris, 1907
Prêt du Musée d'Orsay au Musée de la musique

Cet instrument émane d'une des trois grandes firmes françaises, avec Érard et Pleyel, qui marquèrent la facture du piano du XX^e siècle et qui furent à l'origine de ce que l'on a appelé le « son français ». Ce piano a été fabriqué en 1907, date qui marque une expansion nouvelle de la firme avec l'installation de son siège et l'ouverture d'une salle de concert rue La Boétie à Paris. Si la maison Gaveau a particulièrement bâti sa réputation autour des pianos quarts de queue, les fameux « modèle 1 » et « modèle k », elle a également produit des pianos de concert de très grande facture comme ce piano « modèle 4 », l'un des rares qui soient parvenus jusqu'à nous.

Thierry Maniguet

— LES COMPOSITEURS —

Enrique Granados

Enrique Granados est né le 27 juillet 1867 à Lérida, en Catalogne. Son grand-père est cubain, son père est un officier militaire qui sera affecté à Barcelone dès 1872. Presque toute la carrière du compositeur se déroulera dans cette métropole en pleine expansion économique et culturelle ; il parlera le catalan aussi bien que le castillan et sera soutenu par la bourgeoisie de cette région de pointe. Il apprend le piano auprès de Joan Baptista Pujol et grandit en jouant le répertoire romantique. Son père meurt soudainement quand il a 15 ans ; pour aider sa famille, Enrique doit se produire dans les cafés de La Rambla. Il est vite remarqué par un propriétaire de grand magasin, Eduardo Conde, son premier protecteur. En 1883 il apprend la composition auprès de Felipe Pedrell, une figure de proue de la musicologie en Catalogne (également professeur d'Albeniz et de Falla). Conde lui permet de séjourner à Paris entre 1887 et 1889. Il perfectionne son piano avec Charles de Bériot, qui insiste sur un phrasé chantant ; il devient l'ami de Ricardo Viñes, futur spécialiste du répertoire hispano-français contemporain. Au retour de ce stage parisien dont il gardera toujours la nostalgie, Granados devient ce pianiste très distingué et un peu nonchalant, plein de charme, qui se réclame de deux racines : le folklore

espagnol et le romantisme européen. Massenet le surnommait « le Grieg espagnol ». Ses nombreuses pièces pour piano ne sont pas toujours faciles à dater. *Les Valses poétiques* (1887) rappellent Schubert. Ses fameuses *Douze Danses espagnoles* (1890) le rendent célèbre du jour au lendemain ; elles sont saluées par Saint-Saëns, Massenet, Grieg, Debussy, Albéniz. On lui doit environ 22 recueils pour piano. Il sait imiter la manière de Chopin, ou Liszt (*Scènes romantiques*, v. 1904). Sa carrière de concertiste est très applaudie, en Espagne ou en France. Sensitif et nerveux, affligé d'un trac fou, il se reprend dès que ses amis l'ont entraîné vers le piano. Dans une Espagne un peu arriérée sur le plan musical, il organise de nombreux concerts de chambre ou symphoniques, fonde des associations qui échouent au bout d'un an mais il recommence avec persévérance. Il se produit entre autres avec Thibault, Casals et Saint-Saëns, et ouvre un auditorium. En 1901, il fonde sa propre école de musique, toujours soutenu par Conde, et par le maire de Barcelone. On y enseigne toutes les disciplines, pour un prix modique. Granados écrit un traité pédagogique sur la pédale du piano. En 1892 Granados a épousé Amparo Gal, fille de bonne famille ; l'union, assez heureuse, lui donne six enfants. L'imaginaire granadien habite une

Espagne ancienne et aristocratique : le compositeur adore Goya, surtout le Goya jeune, dont il possède certaines gravures, et il dessine lui-même des « Caprices » dans cette manière. Les chants intitulés *Tonadillas* (1914) se réfèrent au monde des élégants « Majos » peints par Goya vers 1770-80. La liaison passionnée de Granados avec son élève Clotilde Godó lui inspire les *Goyescas* (1911), chef-d'œuvre pianistique de grand format, qui sera également adapté sous forme de bref opéra. Il assiste à la création triomphale de ce dernier au Metropolitan de New-York, le 6 janvier 1916. « J'ai un monde d'idées dans la tête », déclare-t-il, avec le sentiment de commencer à peine... Peu après, il rentre en Europe (qui est en guerre). Alors qu'il traverse la Manche, son navire, le *Sussex*, est torpillé par un sous-marin allemand ; il trouve la mort avec son épouse le 24 mars 1916.

Maurice Ravel

Né à Ciboure, dans les Pyrénées-Atlantiques, en 1875, Ravel quitte presque immédiatement le Pays basque pour Paris où il grandit entouré de l'affection et de l'attention de ses parents, qui reconnaissent rapidement ses dons pour la musique. Leçons de piano et cours de composition forment donc le quotidien du jeune Ravel, qui entre à 14 ans au Conservatoire de Paris. Il y rencontre le pianiste Ricardo Viñes, qui allait devenir l'un de ses plus dévoués interprètes, et se forge

une culture personnelle, où voisinent Mozart, Saint-Saëns, Chabrier et Satie et le Groupe des cinq. Ses premières compositions, dont le *Menuet antique* de 1895, précèdent son entrée en 1897 dans les classes d'André Gédalge et de 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 ; mais ses déboires au Prix de Rome dirigent sur lui tous les yeux du monde musical. Son exclusion du concours, en 1905, après quatre échecs essuyés dans les années précédentes, crée en effet un véritable scandale. En parallèle, une riche brassée d'œuvres prouve sans conteste aucun son talent (pour piano, les *Jeux d'eau*, qui montrent bien que Ravel n'est pas le suiveur de Debussy qu'on a parfois voulu décrire, mais aussi les *Miroirs* et la *Sonatine* ; *Quatuor à cordes*, *Shéhérazade* sur des poèmes de Klingsor).

La suite de la décennie ne marque pas de ralentissement dans l'inspiration, avec la *Rapsodie espagnole* (pour deux pianos et pour orchestre), la suite *Ma mère l'Oye*, écrite d'abord pour quatre mains, ou le radical *Gaspard de la nuit*, inspiré par Aloysius Bertrand. Peu après la fondation de la Société musicale indépendante (SMI), concurrente de la plus conservatrice Société nationale de musique (SNM), l'avant-guerre voit cependant 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 le ballet *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* (intitulées pour l'occasion *Adélaïde ou le Langage des fleurs*) rattrape cependant ces mésaventures. La guerre, si elle rend Ravel désireux de s'engager sur le front (refusé dans l'aviation en raison de sa petite taille et de son poids léger, il devient conducteur de poids lourds), ne crée pas chez lui le repli nationaliste qu'elle inspire à d'autres. Le compositeur qui s'enthousiasmait pour le *Pierrot lunaire* (1912) de Schönberg ou *Le Sacre du printemps* (1913) 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*, six pièces dédiées à des amis morts au front qui rendent hommage à la musique du XVIII^e siècle. Période noire pour Ravel, qui porte le deuil de sa mère bien-aimée (1917), l'après-guerre voit la reprise du travail sur le « tourbillon fantastique et fatal » de *La Valse*, pensée dès 1906 et achevée en 1920. Désireux de calme, Ravel achète en 1921 une maison à Monfort-l'Amaury en Seine-et-Oise, bientôt fréquentée par tout son cercle d'amis : c'est là que celui qui est désormais considéré

comme le plus grand compositeur français vivant (Debussy est mort en 1918) écrit la plupart de ses dernières œuvres. Bien que n'accusant aucune baisse de qualité, sa production ralentit considérablement avec les années, jusqu'à s'arrêter 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 furent pensés de 1929 à 1931). En parallèle, l'homme est honoré de tous côtés – on lui offre notamment la Légion d'honneur, qu'il refuse en 1920 – et multiplie les tournées : Europe en 1923-1924, États-Unis et Canada en 1928, Europe à nouveau en 1932 avec Marguerite Long pour interpréter le *Concerto en sol*. À l'été 1933, les premières atteintes de la maladie neurologique qui allait emporter le compositeur se manifestent : troubles de l'élocution, difficultés à écrire et à se mouvoir. Petit à petit, Ravel, toujours au faite de sa gloire, se retire du monde. Une intervention chirurgicale désespérée le plonge dans le coma, et il meurt en décembre 1937.

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 *l'Histoire du soldat* (1918), toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. L'œuvre suivante, *Pulcinella* (1920), inspirée de Pergolèse, marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde 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 (concerto grosso, fugue ou symphonie) ; elle durera plus de trente ans. Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931), Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano*, et, sur l'impulsion de Koussevitsky, sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe 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, 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 sérieuse 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.

— L'INTERPRÈTE —

Abdel Rahman El Bacha

Né à Beyrouth dans une famille de musiciens, Abdel Rahman El Bacha commence à étudier le piano en 1967 avec Zvart Sarkissian, un élève de Marguerite Long et Jacques Février. À 10 ans, il donne son premier concert avec orchestre. En 1973, Claudio Arrau lui prédit une grande carrière et en 1974, la France, l'Union Soviétique et l'Angleterre lui offrent une bourse d'études. Il choisit la France par affinité culturelle et entre au Conservatoire National de Musique de Paris, dans la classe de Pierre Sancan, où il y obtient

quatre Premiers Prix (piano, musique de chambre, harmonie et contrepoint). Depuis l'éclatante révélation de son talent à 19 ans au Concours Reine Elisabeth de Belgique qu'il remporte à l'unanimité, il se produit dans les salles les plus prestigieuses d'Europe et du monde. Du Mozarteum de Salzbourg au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, du Concertgebouw d'Amsterdam à la Herkulessaal de Munich, il joue avec de prestigieuses formations telles que l'Orchestre Philharmonique de Berlin, le Royal Philharmonic Orchestra, l'Orchestre

de Paris, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Gulbenkian, le NHK Tokyo, l'Orchestre de la Suisse Romande... Il s'est produit récemment à la Salle Pleyel, à la Cité de la musique à Paris, au Grand Théâtre de Provence, aux États-Unis avec le Charlotte Symphony Orchestra, le Toledo Symphony Orchestra, à Montréal (Salle Bougie), au Japon... Sa discographie est importante : Abdel Rahman El Bacha reçoit en 1983, de la part de M^{me} Sergueï Prokofiev en personne, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros pour les premières œuvres de Prokofiev parues chez Forlane. Pour ce même label, il grave des concertos de Bach, les concertos de Ravel, des œuvres de Schumann, Ravel, Schubert et Rachmaninov. De Chopin, il enregistre l'Intégrale de l'œuvre pour piano seul par ordre chronologique ainsi que les œuvres pour piano et orchestre avec l'Orchestre de Bretagne dirigé par Stefan Sanderling. Parmi ses récents enregistrements, on peut compter l'intégrale de l'œuvre pour piano de Ravel, les 2 livres du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach, les Impromptus de Schubert chez Octavia Records (Japon). En 2011, il entame une collaboration avec le label Mirare en enregistrant des œuvres pour piano solo de Prokofiev suivies de la parution en 2013 de l'Intégrale des 32 Sonates pour piano de Beethoven chaleureusement saluée par la critique. À paraître

en 2018, toujours pour Mirare, l'enregistrement de ses propres compositions pour piano seul à présent éditées aux Éditions Delatour. Abdel Rahman El Bacha, qui possède depuis 1981 la double nationalité franco-libanaise, est également compositeur. En 1998, le ministre de la Culture de la République Française lui a décerné le titre de Chevalier des Arts et des Lettres et en 2002, le président de la République Libanaise lui a remis la Médaille de l'Ordre du mérite, la plus haute décoration de son pays natal.

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

Piano à la Philharmonie.

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
RAFAŁ BLECHACZ
KHATIA BUNIATISHVILI
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD
RADU LUPU

BRAD MEHLDAU
MURRAY PERAHIA
MARIA JOÃO PIRES
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
ALEXEI VOLODIN
YUJA WANG...

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS