



Orchestre Métropolitain de Montréal

Samedi 2 décembre – 20h30

Dimanche 3 décembre – 16h30

Samedi 2 décembre

11H ————— CONCERT EN FAMILLE

AU PAYS DU CARIBOU

ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE
ANDREI FEHER, DIRECTION
CLAUDE NADEAU, RÉCITANTE

19H ————— AVANT-CONCERT

AU PAYS DU CARIBOU

ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

MONTRÉAL / NÉZET-SÉGUIN

ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN DE MONTRÉAL

YANNICK NÉZET-SÉGUIN, DIRECTION
STÉPHANE TÉTREAU, VIOLONCELLE
ALEXANDRE THARAUD, PIANO

Elgar *Concerto pour violoncelle*

Ravel *Concerto pour la main gauche*

Debussy *La Mer*

Ce concert est précédé d'une Clé d'écoute présentée par Lucie Kayas, conférencière, à 19h et d'une Rencontre avec Yannick Nézet-Séguin animée par Emmanuel Hondré à 19h30 dans la Salle de conférence - Philharmonie. Entrée libre.

Samedi 2 décembre
Dimanche 3 décembre

15H ————— SPECTACLE JEUNE PUBLIC

PETITES ÉTUDES CURIEUSES

COMPAGNIE CAS PUBLIC

Dimanche 3 décembre

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

MONTRÉAL / NÉZET-SÉGUIN

ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN DE MONTRÉAL

YANNICK NÉZET-SÉGUIN, DIRECTION
MARIE-NICOLE LEMIEUX, CONTRALTO
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, VIOLONCELLE

Berlioz *Les Nuits d'été*

Saint-Saëns *Concerto pour violoncelle*

Elgar *Enigma Variations*

Une Récréation musicale est proposée à 16h aux enfants de 3 à 10 ans dont les parents assistent au concert. 8€ par enfant, réservation conseillée.

19H30 ————— CONCERT

LA ROUTE CHANTE HOMMAGE À LHASA

YVES DESROSIERS, PATRICK WATSON,
ARTHUR H, ANOUAR BRAHEM, LUZ CASAL,
SAFIA NOLIN, JEANNE ADDED, CAMELIA
JORDANA, L-RAPHAËLE LANNADERE, SANDRA
NKAKÉ, QUATUOR VOCAL, DOM LA NENA,
PLANTS AND ANIMALS, MARIO LÉGARÉ,
FRANÇOIS LALONDE, DIDIER DUMONTIER,
JOE GRASS

ACTIVITÉS CE WEEK-END

SAMEDI

Visite-atelier du Musée à 14h30

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

ET AUSSI

Enfants et familles

Concerts, ateliers, activités
au Musée...

Adultes

Ateliers, conférences, visites guidées
du Musée...

– WEEK-END MONTRÉAL –

Il existe un lien particulièrement fort entre le Québec et la musique, notamment classique. Le journaliste québécois Jean-François Nadeau raconte ainsi : « Quand [au tout début du xx^e siècle] Émile Berliner (inventeur du gramophone) est venu à Montréal pour faire des disques, quand on a diffusé les premiers disques à Montréal, il y avait une quantité énorme de musique classique. Un piano se trouvait dans un foyer montréalais sur cinq ou à peu près. Jusque dans les années 1930, tous les journaux [...] parlaient régulièrement de musique classique. Quand Rachmaninov venait à Montréal, tout le monde en parlait ! Quand Maurice Ravel venait à Montréal, c'était une fête aussi ! » S'il y a aujourd'hui à Montréal et aux alentours un vrai défi à renouveler les publics, la création reste, elle, bien vivace.

Du côté des interprètes, impossible de ne pas penser au natif de Montréal Yannick Nézet-Séguin, qui réussit à concilier une carrière internationale florissante (il sera à partir de 2020 le nouveau directeur musical du Metropolitan Opera de New York) et une inscription très forte dans le terreau québécois. Voilà dix-sept ans qu'il mène l'Orchestre Métropolitain de Montréal, et c'est avec cette formation que la Philharmonie l'accueille pour deux concerts autour d'Elgar et de la musique française. Car si les Québécois se distinguent en tant qu'interprètes, leur répertoire vient encore beaucoup de l'Ancien Monde – même si l'on note des exceptions à la règle. Simon Bertrand est ainsi le premier compositeur québécois accueilli à la Philharmonie, avec *La Chasse-Galerie*, sur un célèbre conte. Autre conte, *Le Chandail de hockey*, mis en musique par la Canadienne d'adoption Abigail Richardson-Schulte.

Deux autres figures féminines complètent ce panorama. La danseuse et chorégraphe Hélène Blackburn, aux commandes du collectif Cas public, propose une relecture du *Petit Chaperon rouge*. Enfin, la chanteuse américano-mexicaine Lhasa est au centre d'un concert hommage orchestré en partenariat avec Aurores Montréal, festival parisien entièrement dédié aux scènes émergentes canadiennes. « C'est [à Montréal] que j'ai connu ce qui se rapproche le plus du sentiment d'avoir un pays », avait confié l'artiste disparue il y a bientôt huit ans.



Ce concert est diffusé en direct sur **Radio Classique**.



Ce concert est diffusé en direct sur les chaînes **Mezzo** et **Mezzo Live HD**.



Il sera également diffusé ultérieurement sur **P Live**.

— PROGRAMME —

SAMEDI 2 DÉCEMBRE – 20H30

Edward Elgar

Concerto pour violoncelle

Maurice Ravel

Concerto pour la main gauche

ENTRACTE

Claude Debussy

La Mer

Orchestre Métropolitain de Montréal

Yannick Nézet-Séguin, direction

Stéphane Tétreault, violoncelle

Alexandre Tharaud, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H35.

— LES ŒUVRES —

Edward Elgar (1857-1934)

Concerto pour violoncelle et orchestre en mi mineur, op. 85

I. Adagio – Moderato

II. Lento – Allegro molto

III. Adagio

IV. Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo – Poco più lento – Adagio –
Allegro molto

Composition : 1918-1919.

Création : le 27 octobre 1919 au Queen's Hall de Londres, par Felix Salmond (violoncelle) et le London Symphony Orchestra sous la direction du compositeur.

Dédicace : à Sydney et Frances Colvin.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons - 4 cors, 2 trompettes,
2 trombones, 1 tuba - 3 timbales, cordes – violoncelle solo.

Durée : environ 30 minutes.

Dès le début de la Première Guerre mondiale, Elgar perçut l'ampleur de la catastrophe à venir. Sa création s'en trouva profondément affectée jusqu'au mois d'août 1918. En l'espace d'un an, il composa alors quatre de ses œuvres majeures : la *Sonate pour violon et piano* op. 82, le *Quatuor à cordes* op. 83, le *Quintette pour cordes et piano* op. 84 et le *Concerto pour violoncelle* op. 85. Ce dernier connut une création désastreuse car Albert Coates, qui devait diriger le concert du 27 octobre 1919 et laisser la baguette à Elgar pour son *Concerto*, accapara le temps dévolu aux répétitions. Trop peu travaillée, la nouvelle œuvre fut médiocrement interprétée, en dépit de la vaillante prestation du soliste Felix Salmond (lequel avait participé, le 21 mai 1919, à la création du *Quatuor à cordes* et du *Quintette avec piano* d'Elgar).

Mais le *Concerto pour violoncelle* allait bientôt s'imposer grâce à son intensité expressive et à la singularité de sa facture. À l'opposé des partitions qui commencent avec une longue introduction orchestrale, il s'ouvre sur un solo véhément du violoncelle, donnant à l'auditeur l'impression de prendre un discours en cours de route. Après cette cadence, les

altos exposent une mélodie dont le balancement ternaire sous-tendra la totalité du mouvement. Plus loin, apparaît un nouvel élément, dialogue entre les bois et les cordes plus léger de caractère, plus clair de couleur. Mais dans l'ensemble, le premier volet du *Concerto* demeure empreint de mélancolie.

Le récitatif de violoncelle entendu au tout début de l'œuvre réapparaît. À la seule écoute, on peut se demander si ce rappel constitue la conclusion du premier mouvement ou l'amorce du suivant. La partition nous apprend qu'il se situe au début du deuxième mouvement, dont les premières pages alternent entre de larges accords en *pizzicato* et une formule trépidante qui finit par imposer ses notes répétées *staccato*. Pour ce morceau espiègle, Elgar se serait inspiré de l'ambiance de Brinkwells, le cottage dans le Sussex où il vécut entre 1917 et 1919.

Alors que les deux premiers mouvements s'enchaînent et rendent ambigu le découpage formel, une nette césure sépare l'*Allegro moderato* de l'*Adagio*. Le violoncelle, presque toujours au premier plan, chante avec chaleur dans un écrin de cordes coloré de quelques touches de bois. Le finale se distingue par sa longueur (bien supérieure à celle des autres mouvements), la virtuosité du soliste et la mobilité du tempo. Il repose sur la formule rythmique « une longue – deux brèves », aux allures de danse. Mais à peine le mouvement est-il lancé que ce dactyle s'interrompt pour laisser place à un épisode cadentiel. Plus loin, le tempo ralentit (*Poco più lento*) pour conduire à un dernier rappel du récitatif liminaire du *Concerto*. L'enjouement du finale serait-il un leurre masquant une douleur tenace ? La conclusion *Allegro molto* s'avère trop brève pour effacer cette impression.

Hélène Cao

Le concerto pour violoncelle

Si la musique baroque offrit aux violoncellistes nombre de concertos à se mettre sous l'archet (notamment grâce à Vivaldi qui en composa une cinquantaine), force est de constater qu'elle privilégia davantage le violon. Pendant longtemps, le rôle du violoncelle fut essentiellement de jouer la ligne de basse dans des œuvres de musique de chambre et d'orchestre. À partir de l'époque classique, la taille des orchestres et la puissance des instruments augmentèrent. Dès lors, il devint délicat de confronter un violoncelle à un ensemble symphonique sans engoutir le soliste. Le piano magnétisant de surcroît l'attention des musiciens et du public, le violoncelle suscita un nombre restreint de concertos classiques et romantiques : trois chez Carl Philipp Emanuel Bach, deux chez Haydn et Saint-Saëns, un chez Schumann, Lalo ou encore Dvořák. Les compositeurs le traitèrent avant tout comme un instrument lyrique épanchant sa voix chaude dans un climat intime, même s'ils n'exclurent pas la virtuosité (on songera par exemple à certains épisodes du *Concerto* de Dvořák). Au XX^e siècle, l'invention de nouvelles sonorités orchestrales modifia les équilibres et stimula nombre de concertos (Hindemith, Elgar, Barber, Kabalevski, Ligeti, Amy, Carter, Mantovani, Connesson, etc.). Il faut ici rendre hommage au violoncelliste russe Mstislav Rostropovitch (1927-2007), qui commanda et créa des partitions composées entre autres par Prokofiev, Chostakovitch, Dutilleux, Lutoslawski et Penderecki.

Hélène Cao

Maurice Ravel (1875-1937)

Concerto pour la main gauche, en ré majeur

I. Lento

II. Più lento

III. Andante

IV. Allegro

V. Più vivo ed accelerando

VI. Lento

VII. Allegro

Composition : 1929-1931.

Création : Vienne, 5 janvier 1932 par Paul Wittgenstein.

Dédicace : à Paul Wittgenstein.

Effectif : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette en mi bémol, 2 clarinettes en la, 1 clarinette basse en la, 2 bassons, 1 contrebasson - 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba - timbales, caisse claire - harpe, cordes, piano solo.

Durée : environ 18 minutes.

En 1929, Ravel estimait avoir bouclé son œuvre. Le *Boléro*, en effet, avait volontairement œuvré contre les éléments de base de la musique occidentale : variation, modulation, changement de rythme, multiplicité et combinaison des thèmes, etc. S'estimant peu apte, la cinquantaine passée, à se convertir à l'atonalisme, sans doute se sentait-il un rien désœuvré. Le succès inattendu de *L'Enfant et les Sortilèges*, à Vienne, l'amena pourtant à affermir nombre de relations autrichiennes et à y multiplier des séjours toujours plus riches en échanges. En 1929, il y rencontra Paul Wittgenstein, frère aîné du fameux philosophe, pianiste qui, ayant perdu le bras droit à la guerre, s'était convaincu de poursuivre une carrière dévolue à des œuvres écrites pour la seule main gauche (Brahms, Saint-Saëns, Reger, Godowsky, etc.). Bientôt soucieux de jouer avec orchestre, par deux fois Wittgenstein avait commandé à Richard Strauss des partitions qui l'encouragèrent à solliciter maintenant Hindemith ou Prokofiev, plus tard le jeune Britten... (*Le Capriccio* de Janáček était né, en 1926, de circonstances analogues mais fut écrit pour le pianiste tchèque Otakar Hollman.) Alors même que des mouvements revanchards commençaient à pousser l'Allemagne vers une nouvelle guerre, l'intré-

pidité de Wittgenstein impressionna Ravel et le *Concerto pour la main gauche*, alors commandé, fit que le Français fut le premier à se représenter le drame vécu par le pianiste. Ravel revint donc à la composition et, à peine rentré à Montfort-l'Amaury, il se rua sur un projet visionnaire exprimant à la fois les hantises de l'artiste mutilé et les angoisses que ressentait la Gauche française aux nouvelles de plus en plus alarmantes qui provenaient d'Allemagne.

Lointainement inspiré du *Deuxième Concerto* et de la *Danse macabre* de Liszt, le *Concerto pour la main gauche* sera d'un seul tenant, à peine éclairé, aux deux-tiers, par le sourire crispé d'une ronde enfantine, traversé de bout en bout par la fureur des assauts, le soliste sans cesse rebiffé étant finalement écrasé par l'ultime fureur de l'orchestre... Un an après la création du *Concerto pour la main gauche*, à Vienne le 5 janvier 1932, l'Allemand d'origine autrichienne, Hitler, prenait le pouvoir en Allemagne... Pourtant, le noir pessimisme de Ravel avait déplu à Wittgenstein qui ne joua l'œuvre que rarement, et mal. Il fallut attendre 1937 et la fin de son exclusivité pour qu'en France, Charles Munch s'en fit le champion, tant avec Jacques Février qu'avec Robert Casadesus... C'est aujourd'hui l'une des œuvres les plus jouées de Ravel.

Marcel Marnat

Claude Debussy (1862-1918)

La Mer, trois esquisses symphoniques

I. De l'aube à midi sur la mer

II. Jeux de vagues

III. Dialogue du vent et de la mer

Composition : septembre 1903-5 mars 1905.

Création : le 15 octobre 1905 à Paris par l'Orchestre Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 2 cornets à piston, 3 trombones, tuba – timbale, grosse caisse, cymbales, triangle, tam-tam, glockenspiel (ou célesta), 2 harpes, cordes.

Durée : environ 25 minutes.

« *La mer a été très bien pour moi, elle m'a montré toutes ses robes* », écrit Debussy depuis la Normandie où il s'est attardé en longues contemplations. Mais la magistrale fresque dédiée à la mer ne sera commencée... qu'en Bourgogne (!), à l'appui « *d'innombrables souvenirs* » ; la continuation de l'ouvrage se poursuivra sur les bords d'une Manche plus adéquate. Le terme d'« *esquisse* » utilisé dans le titre renvoie à un effet frémissant et flou, très ouvert à l'imaginaire, mais obtenu au prix d'une écriture fouillée, tout en petites touches décalées, et difficile à diriger. Debussy, qui aimait sincèrement la peinture, en particulier celle de Turner et de Monet, invente ici une musique du moment présent ; le son est puissamment évocateur, non seulement d'images, mais aussi de sensations tactiles auprès des éléments : l'Eau et l'Air. D'autre part, cette « *marine* » doit sa juste notoriété à un langage très personnel, fait d'échelles diverses à quatre ou cinq sons, ou de gammes par tons, avec des retours inopinés à la mélodie tonale. L'orchestre émietté attire l'attention de tous les côtés ; les motifs sont valorisés, entre autres, par une percussion très figurative.

Le premier volet se déroule sur un fond de clapotis sonores, analogues au fourmillement de traits horizontaux dans la peinture impressionniste ; sur cet arrière-plan se déploient des arabesques, lignes mélodiques libres, ivres d'espace. Le crescendo initial évolue de l'élément liquide indistinct,

dans la semi-obscurité où roulent les timbales, jusqu'à l'éclosion de la lumière ; un motif de quatre notes, qui va habiter toute la pièce, s'élabore progressivement devant nous. Une deuxième partie est amorcée par les fameux « seize violoncelles » au lyrisme plus expressément chantant ; puis un dessin délié de flûte semble suivre, du regard, le vol agile d'un oiseau. La coda, lente et nostalgique, fait place à un choral solennel, rempli de dévotion panthéiste, qui reviendra dans le troisième mouvement ; enfin une lame de fond prodigieuse, où brille l'écume de la cymbale roulée – Debussy est un des premiers à l'utiliser ainsi – engloutit la pièce, en rappelant une fameuse estampe de Hokusai, que le compositeur a fait reproduire sur la partition d'origine.

Le volet central est le plus moderne et le plus informel. Bâti en séquences librement juxtaposées, il est à la fois mystérieux par ses trémolos, ses frissons, ses incantations, capricieux par ses appels – en particulier ce petit dessin ascendant issu de *Nuages* – et surtout très joyeux par son va-et-vient, son kaléidoscope de motifs : c'est « *la mer toujours recommencée* » de Valéry. Ces visions éphémères, bouts de mélodies, allusions à l'Orient, accueillent fugitivement la danse : ici apparaît un rythme de boléro ; là s'élabore un souple et euphorique tempo de valse, aux plongeurs riants et sensuels. Le tableau nous quitte en s'estompant, horizon sonore qui retourne à la brume, appels qui disparaissent, très loin...

Le troisième volet est une marine plus proche que les deux autres du romantisme, des encre noires et fantastiques de Victor Hugo. Dans ce rondo, les thèmes, espacés les uns des autres par de larges tranches d'atmosphère diffuse, ont un côté volontaire, voire pathétique : l'homme, « *travailleur de la mer* », semble plus présent, confronté au gros temps, ou émerveillé devant de féeriques embellies. L'introduction, menaçante et ténébreuse, renvoie à certains effrois indéfinis de Pelléas. Le thème du « refrain », à la trompette bouchée, cite le premier mouvement (thème cyclique) et projette sa lumière criante, comme un phare assailli de tous côtés. Le deuxième thème, lancinant et longiligne, aux intervalles ambigus, est aussi capable de passion et d'entraînement que d'extase suspendue. Quant au troisième thème, il n'est autre que le choral entrevu à la fin du premier mouvement : « *Je me suis fait une religion de la mystérieuse Nature*, nous confie le compositeur. *Devant un ciel mouvant, en*

contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques, une incomparable émotion m'étreint. Et insensiblement, les mains prennent des poses d'adoration... ». Celle-ci n'empêche pas les vagues de galoper, fougueux coursiers aux crescendos rythmés, jusqu'aux fanfares entrechoquées de la coda, en un jubilant raz-de-marée.

Isabelle Werck

MECENAT
MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
GRAND MÉCÈNE



Ce concert est diffusé en direct sur **Radio Classique**.



Il sera également diffusé ultérieurement sur la chaîne **Mezzo**.



Ce concert est diffusé en direct sur **P Live**.

— PROGRAMME —

DIMANCHE 3 DÉCEMBRE – 16H30

Hector Berlioz

Les Nuits d'été

Camille Saint-Saëns

Concerto pour violoncelle n° 1

ENTRACTE

Edward Elgar

Enigma Variations

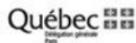
Orchestre Métropolitain de Montréal

Yannick Nézet-Séguin, direction

Marie-Nicole Lemieux, contralto

Jean-Guihen Queyras, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 18H35.



Avec le soutien du Gouvernement du Québec.

Yannick Nézet-Séguin se prêtera à une séance de dédicace à l'issue du concert.

Retrouvez le livret à la page 40.

Hector Berlioz (1803-1869)
Les Nuits d'été, six mélodies op. 7

- I. Villanelle
- II. Le Spectre de la rose
- III. Sur les lagunes
- IV. Absence
- V. Au cimetière
- VI. L'Île inconnue

Date de composition : vers 1841 pour la version piano, orchestration en 1856 (1843 pour Absence).

Dédicace : à la compositrice Louise Bertin.

Création : inconnue, peu d'exécutions avant 1960.

Effectif : 2 flûtes, un hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 3 cors – harpe, cordes – mezzo-soprano solo.

Durée : environ 30 minutes.

« Dans cette renaissance de 1830, il représente l'idée musicale romantique : la rupture des vieux moules, la substitution de formes nouvelles aux invariables rythmes carrés, la richesse compliquée et savante de l'orchestre, les effets inattendus et sonorité, les profondeurs tumultueuses et shakespeariennes des passions [...] », écrit Théophile Gautier dans sa notice nécrologique d'Hector Berlioz en 1863. C'est dans un recueil du même auteur, *La Comédie de la mort* (1838), que vers 1840, le compositeur puise six poèmes dont il modifie certains titres : la « Villanelle rythmique » abandonne son qualificatif, « La Chanson du pêcheur » devient « Sur les lagunes », et « Barcarolle » se voit rebaptisée « L'Île inconnue ». L'ensemble devient *Les Nuits d'été*, peut-être en hommage aux *Nuits* de Musset. Sans en faire un manifeste, Berlioz signe ici la naissance de la mélodie française qui s'apparentait jusque-là au genre léger de la romance. La « Villanelle » initiale en témoigne encore.

Dans cette transposition musicale, la dimension parfois ironique, voire grinçante des vers de Gautier laisse place au lyrisme, à la nostalgie, aux apparitions surréelles. À la forme strophique des trois premières mélodies se substitue des formes à refrain (4 et 6), voire ternaire (5). La nouveauté

du langage se lit dans le chromatisme du « Spectre de la rose » (« mais ne crains rien »), celui de la partie centrale en mineur de « Sur les lagunes » (« pleure et songe à l'absent ») ou de l'appel de « l'âme éplorée » (« Au cimetière »). À cette rhétorique de la douleur s'opposent des envolées exaltées et lyriques portées par le texte, telles « j'arrive du paradis » (« Le Spectre de la rose »), ou « sur les ailes de musique » (« Au cimetière). Enfin, l'orchestration, privilégiant les bois, achève d'inscrire ces mélodies dans une atmosphère unique faite de frémissements (les notes répétées initiales *sempre leggiero*), de sonorités feutrées ou irréelles dues aux sourdines ou aux harmoniques de cordes qui matérialisent l'apparition surnaturelle de « Au cimetière ».

Lucie Kayas

La mélodie avec orchestre

En 1843, Berlioz orchestre *Absence*, quatrième pièce des *Nuits d'été*. C'est la première fois, semble-t-il, qu'un compositeur dote d'une parure symphonique une mélodie écrite pour voix et piano. Berlioz poursuit sur cette lancée avec l'orchestration de *La Captive* (1848) et de la totalité des *Nuits d'été* (1856). Des compositeurs comme Saint-Saëns, Massenet et Duparc lui emboîtent le pas. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la mélodie française s'échappe en effet du salon pour conquérir la salle de concert : l'orchestre permet de « remplir » ce vaste espace davantage que le seul piano.

La voix se déploie dans un écrin chatoyant qui ne l'étouffe pas, tandis qu'un air d'opéra en concert oblige parfois le chanteur à lutter avec l'orchestre installé sur scène, et non dans la fosse. Les compositeurs rivalisent de raffinement dans les alliages instrumentaux, tirant notamment parti du timbre des bois. S'ils se contentent au départ d'orchestrer l'accompagnement pianistique (ce que feront encore Poulenc dans les *Poèmes de Ronsard* en 1934 et Messiaen dans les *Poèmes pour Mi* en 1937), ils se mettent peu à peu à composer directement pour orchestre. C'est par exemple le cas de Chausson dans le *Poème de l'amour et de la mer* (1890) et la *Chanson perpétuelle* (1898), de Ravel dans *Shéhérazade* (1903) et *Don Quichotte à Dulcinée* (1933). Au XXI^e siècle, des musiciens comme Dutilleux (*Correspondances*, 2002, *Le Temps l'horloge*, 2009) ou encore Dalbavie (*Sonnets de Louise Labé*, 2008) prolongent cette tradition.

Hélène Cao

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Concerto pour violoncelle n° 1 en la mineur op. 33

1. Allegro non troppo
2. Allegretto con moto
3. Tempo primo

Composition : 1872.

Création : le 19 janvier 1873 à Paris par Auguste Tolbecque et l'Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire sous la direction d'Edouard Deldevez.

Dédicace : à Auguste Tolbecque.

Effectif : violoncelle solo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales, cordes.

Durée : 20 minutes environ.

Délaissé dans la première moitié du XIX^e siècle, le concerto pour violoncelle suscite de nouveau l'intérêt des compositeurs à partir de 1850, date à laquelle Schumann s'illustre dans le genre. En France, c'est Saint-Saëns qui lui donne une impulsion décisive. Mais sans le violoncelliste Auguste Tolbecque, son ami depuis l'adolescence, peut-être ne se serait-il pas lancé dans l'aventure dès 1872. Il ne faut pas oublier non plus le rôle de la Société de musique, dont Saint-Saëns est l'un des membres fondateurs en 1871 : l'institution permet aux musiciens français de faire jouer leurs œuvres instrumentales dont, de ce fait, la production connaît une augmentation notable.

L'ombre de Schumann planerait-elle sur le *Concerto* de Saint-Saëns ? La similitude de conception ne laisse guère de doute, car les partitions adoptent toutes deux une structure en trois mouvements enchaînés, unifiée par un thème cyclique ; le premier mouvement ne comporte pas d'introduction orchestrale, ni de cadence pour le soliste. Toutefois, par rapport à Schumann, Saint-Saëns expose davantage le violoncelle, souvent au premier plan dans l'*Allegro non troppo* initial et particulièrement virtuose dans le finale.

Dès l'entame du premier mouvement, le soliste s'élançe avec fougue sur le tourbillonnant motif cyclique, puis change de visage lorsqu'il énonce

le second thème, tendre et rêveur. Dans l'*Allegretto* central, il se fait plus discret. La première partie de ce mouvement gracieux et léger, au rythme de menuet, est confiée au pupitre des cordes. Le violoncelle superpose ensuite une élégante mélodie aux staccatos de l'orchestre, qu'enrichissent de délicates couleurs de bois. Avant la reprise de la première partie, il joue une brève cadence, la seule du *Concerto*.

Le retour du tempo rapide et la réapparition du thème cyclique (d'abord au hautbois) signalent l'entrée dans le dernier mouvement dont les premières pages, toutefois, ont plus le caractère d'une transition que d'un début de finale. Elles conduisent à un épisode inattendu, par son tempo plus lent et son intense mélancolie. La tension s'accroît jusqu'à ce que le violoncelle se lance dans une course effrénée qu'interrompent encore plusieurs épisodes lents et lyriques. De fait, le mouvement lent ne se situe pas au centre du *Concerto* : éclaté en plusieurs séquences, il s'imisce dans le finale, renouvelant ainsi l'habituel schéma en trois mouvements vif-lent-vif. Saint-Saëns apporte ici un beau démenti à ceux qui le considèrent comme un conservateur trop respectueux de la tradition.

Hélène Cao



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.

Edward Elgar (1857-1934)

Variations Enigma (Variations sur un thème original), op. 36

Thème. Andante

- I. L'istesso tempo « C. A. E. »
- II. Allegro « H. D. S.-P. »
- III. Allegretto « R. B. T. »
- IV. Allegro di molto « W. M. B. »
- V. Moderato « R. P. A. »
- VI. Andantino « Ysobel »
- VII. Presto « Troyte »
- VIII. Allegretto « W. N. »
- IX. Adagio « Nimrod »
- X. Intermezzo : Allegretto « Dorabella »
- XI. Allegro di molto « G. R. S. »
- XII. Andante « B. G. N. »
- XIII. Romanza: Moderato « *** »
- XIV. Finale: Allegro presto « E. D. U. »

Date de composition : 1898-1899.

Création : le 19 juin 1899 au St. James Hall de Londres sous la direction de Hans Richter.

Effectif : 2 flûtes (comprenant le piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, caisse claire, triangle, grosse caisse, cymbales – cordes.

Durée : environ 30 minutes.

« J'ai esquissé quelques variations à partir d'un thème. Les variations m'ont amusé car je les ai nommées avec les surnoms de certains mes amis... c'est-à-dire que j'ai écrit les variations pour que chacune d'entre elles corresponde à l'humeur d'une personne... et j'ai écrit ce que je pense qu'ils auraient écrit — s'ils étaient assez bêtes pour composer. »

Edward Elgar à propos des *Variations Enigma*

L'une des plus célèbres machines de cryptage utilisée par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale et les années qui la précédèrent doit son appellation, Enigma, aux variations pour orchestre du même nom composées par Elgar au tournant du siècle précédent. La raison n'en est pas à chercher dans une quelconque sympathie du compositeur pour les obsessions délétères amenées au point de non-retour par Hitler et ses suiveurs ; elle tient à l'énigme posée par le compositeur dans cette œuvre, une énigme que des décennies de recherches acharnées et de propositions diverses de la part de chercheurs et de passionnés de tous horizons n'ont pas permis de résoudre.

Elgar confia en effet que le thème sur lequel se fondent les quatorze variations qui le suivent n'est pas un thème dans le sens « total » du terme, mais le contrepoint d'une mélodie que l'on n'entend pas : « *Je ne dévoilerai pas l'énigme, son mystère devant être gardé. Je dois vous avertir que le rapport entre le thème et ses variations est extrêmement ténu. De plus, il existe un thème qui englobe le tout mais qui n'est jamais 'joué'... Le thème principal n'apparaît donc jamais, comme dans certaines pièces de théâtre où le personnage principal n'est pas sur scène* », écrivait-il ainsi pour la première de l'œuvre. Il ajouta ensuite à plusieurs reprises que la mélodie fantôme était bien connue, et voici donc presque 120 ans que les conjectures affluent : la mélodie traditionnelle *Auld Lang Syne*, l'air *Una bella serenata* de l'opéra de Mozart *Così fan tutte*, un thème de Brahms, *God Save the Queen*, le thème du mouvement lent de la *Sonate « pathétique »* de Beethoven, *Rule, Britannia!*, le *Contrapunctus XIV* de *L'Art de la fugue* de Bach... sans que la question n'ait pu être tranchée définitivement, Elgar ayant emporté son secret dans la tombe.

Féru d'énigmes, de devinettes et de chiffrements à un point assez rare, Elgar ne résista pas à ajouter un peu de mystère dans les variations, auxquelles il donna la plupart du temps pour titre de simples initiales, attendant des récepteurs de l'œuvre qu'ils devinent lequel des proches et amis du compositeur se cachait derrière chacune. Cette énigme-là a été (presque totalement) résolue sans trop de difficultés. Après le thème en mineur et ses tierces répétées toutes trouées de silences (« *à l'époque où je l'ai écrit, il exprimait mon sens de la solitude de l'artiste comme il est décrit dans les six premiers vers de l'Ode [We are the music makers*

d'Arthur O'Shaughnessy], et, pour moi, il incarne toujours cette signification », expliqua Elgar), la première variation, « romantique et délicate », des mots même d'Elgar, rend hommage à la femme du compositeur. On croise ensuite amis divers, que la musique se charge d'évoquer de manière générale ou plus précise, rappelant éventuellement un événement particulier ; instruments (alto pour Isabel Fitton dans la variation VI par exemple) et caractères musicaux (énergie bruyante de la variation IV, « chaos » musical de la variation VII) dessinent notamment les traits saillants ou les particularités psychologiques de ceux qu'Elgar prend pour personnages de son petit théâtre.

Plusieurs moments se détachent particulièrement : la variation XIII, la seule dont le modèle n'est pas connu avec certitude, qui cite *Mer calme et heureux voyage* de Mendelssohn ; la variation XIV, portrait d'Elgar lui-même, qui reprend des passages de certaines des variations précédentes ; et la variation IX, la plus connue de l'ensemble (elle est d'ailleurs fréquemment interprétée outre-Manche lors de cérémonies funéraires), qui fait référence au meilleur ami du compositeur, Augustus Jaeger, d'un grand support pour lui dans les moments de doute, et qui s'inspire du mouvement lent de la *Sonate « pathétique »* de Beethoven, que Jaeger aurait rappelé un jour à Elgar.

Angèle Leroy

Sir Edward Elgar

On ne parle pas de lui sans évoquer la léthargie compositionnelle qui figeait l'Angleterre depuis Purcell, et qu'il a réussi à briser ; pourtant ce compositeur si « british », si victorien qu'est Edward Elgar a été largement influencé par le continent, en particulier par Brahms et Wagner. Il naît dans le village de Broadheath, près de Worcester, le 2 juin 1857, d'un père marchand de musique et accordeur, qui joue du violon et tient l'orgue à l'église catholique St George, à Worcester. Edward apprend à jouer de ces deux instruments. Entre sept et neuf ans il dévore les livres de théorie musicale empruntés à la bibliothèque de l'église : pour la composition, cet autodidacte doué n'aura jamais de maître. Employé chez un avocat, il démissionne rapidement pour vivre de la musique : à 22 ans il dirige un petit orchestre à l'asile de Powick, il collabore au commerce de son père et reprend à 28 ans sa tribune d'orgue. À 33 ans Elgar épouse Alice Roberts, fille d'un général de l'armée des Indes, lequel désapprouve son union avec un croque-notes catholique et la déshérite. Le fameux *Salut d'amour* pour violon et piano est un cadeau de fiançailles. Alice sera toujours zélée pour seconder son mari, l'introduire de son mieux dans les milieux favorables à sa carrière. De son côté, Edward compose des cantates (*The black Knight*, 1893 ; *King Olaf*,

1896), mais ne rencontre qu'un tiède accueil, malgré le goût de l'Angleterre pour les chœurs un peu ronflants. En trois années, un trio d'œuvres frappantes lui vaut la renommée du jour au lendemain, tant dans son pays qu'à l'étranger ; il a 42-44 ans. Ses *Variations Enigma* pour orchestre, créées à Londres en 1899 par Hans Richter, roulent sur un thème secret, d'où le titre, et chaque variation est le portrait d'un(e) ami(e) du compositeur : il explore ainsi diverses manières romantiques, avec une palette orchestrale épanouie. L'année suivante Elgar présente son oratorio *Le Rêve de Géronte*, sur un livret du cardinal Newman. L'ouvrage relate la mort et le destin d'un chrétien dans l'au-delà ; le message catholique, la rédemption du pécheur suscitent quelques remous dans l'église anglicane, mais musicalement, *The Dream* est très favorablement accueilli. En 1901 la première de ses cinq marches *Pomp and Circumstance* (1901-1930) devient un hymne national n° 2. Henry Wood la crée au « Prom's Concerts », et encore aujourd'hui elle est rituellement chantée par toute l'assistance au dernier de ces concerts, sur les paroles « Land of Hope and Glory » ; pendant la Première Guerre mondiale, Elgar demandera en vain de changer ces paroles trop nationalistes. Elgar est joué dans un festival entièrement consacré à ses œuvres, en présence

du couple royal (1904) ; il est anobli la même année. Sa cinquantaine connaît quelques bonheurs avec la *Première Symphonie* et le *Concerto pour violon*, commande de Fritz Kreisler. Pourtant la célébrité le met mal à l'aise. De 1905 à 1908 il est professeur à l'Université de Birmingham, mais son enseignement, sans grande vocation, est assombri par les polémiques. Vers la fin de la « Grande Guerre » il écrit de la musique de chambre qui est encore bien reçue ; puis le *Concerto pour violoncelle* (1919) rencontre un fiasco. Le décès de son épouse, en 1920, laisse Elgar désespéré : il cesse pratiquement de composer. En revanche il s'intéressera aux techniques d'enregistrement, encore pionnières, et gravera ses propres œuvres à partir de 1926. Sa musique reste défendue pendant la fin de sa vie par des chefs comme Sargent, Boult ou Barbirolli. Edward Elgar s'éteint le 23 février 1934 en laissant une *Troisième Symphonie* inachevée.

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 Montfort-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.

Claude Debussy

Debussy naît en 1862. Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-

mère de Verlaine, il entre dès 1873 au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884, année de son Prix de Rome. Il y étudie le solfège avec Lavignac (1873), le piano avec Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement, et, alors que ses premières compositions datent de 1879, la composition avec Ernest Guiraud (1880). Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, il poursuit des études assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste accompagnateur d'une célèbre mécène russe, Mme von Meck, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie, de l'Italie à la Russie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise, et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le Prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Jean Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer, alors à la mode, et admire *Tristan et Parsifal* de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à quarante ans. De même, il conservera toujours ses distances à l'égard du milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un*

faune. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, premier grand chef-d'œuvre, qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du XX^e siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre, composés entre 1897 et 1899. En 1893, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans, puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Après *Pelléas* s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidi-lettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement à la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les créations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : Pour le piano, les *Estampes*

(1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images pour orchestre* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les Sonates (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

Hector Berlioz

Fils du médecin Louis-Joseph Berlioz et de son épouse Marie-Antoinette, fervente catholique, Hector Berlioz naît le 11 décembre 1803 à La Côte-Saint-André, près de Grenoble. Il est un temps pensionnaire du séminaire impérial de cette ville, avant de poursuivre son éducation auprès de son père, humaniste convaincu, qui lui fait notamment découvrir Virgile. Ses premiers contacts avec la musique sont assez tardifs, et Berlioz, qui pratique la flûte et la guitare, n'a pas l'occasion d'apprendre le piano ou de recevoir une éducation théorique poussée. C'est en fait son installation à Paris, après qu'il a été reçu bachelier ès lettres en 1821, qui lui permet d'affirmer sa volonté de devenir musicien (alors qu'il était destiné par son père à une carrière de médecin). Il y découvre l'Opéra, où l'on joue Gluck et Spontini, et le Conservatoire, où il devient en 1826

l'élève de Jean-François Lesueur en composition et d'Antoine Reicha pour le contrepoint et la fugue. En même temps qu'il se présente quatre années de suite au Prix de Rome, où il effraie les juges par son audace, il s'adonne à des activités de journaliste, nécessaires à sa survie financière, et se forge une culture dont son œuvre portera la trace. C'est ainsi le cas avec Beethoven et Weber du côté musical, mais aussi avec Goethe, qui lui inspire les *Huit scènes de Faust* en 1828, et Shakespeare. Les représentations parisiennes de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette* en 1827 lui font l'effet d'une révélation à la fois littéraire et amoureuse (il s'éprend à cette occasion de la comédienne Harriet Smithson, qu'il épouse en 1833). Secouée par la Révolution de juillet, l'année 1830 est marquée pour Berlioz par la création de la *Symphonie fantastique*, qui renouvelle profondément le genre de la symphonie en y intégrant les codes de la musique à programme et donne l'occasion à son talent d'orchestrateur de s'exprimer pleinement, et par son départ pour la villa Médicis à la suite de son Premier Grand Prix de Rome. Le séjour est peu fructueux et, malgré quelques rencontres intéressantes (comme celle de Mendelssohn), Berlioz est soulagé de rentrer à Paris en 1832. Il jouit alors d'une solide renommée et fréquente ce que Paris compte d'artistes de premier plan, comme Vigny, Liszt, Hiller ou Chopin. La décennie 1830-1840 est une période faste pour le compositeur, dont

les créations rencontrent plus souvent le succès (symphonie avec alto principal *Harold en Italie*, *Grande Messe des morts*, *Roméo et Juliette*) que l'échec (*Benvenuto Cellini*). En vue de conforter sa position financière et de conquérir de nouvelles audiences, Berlioz se tourne de plus en plus vers les voyages à l'étranger ; ainsi en Allemagne en 1842-1843, où il fréquente Mendelssohn, Schumann et Wagner, et dans l'empire d'Autriche en 1845-1846. L'année 1847 le trouve en Russie, où il rencontre un accueil triomphal et où il retournera en 1867, et en Angleterre. En parallèle, il publie son *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) et essuie un fiasco lors de la première de sa *Damnation de Faust* (1846). Les quinze dernières années de sa vie sont ponctuées de nombreux deuils : celui de Harriet Smithson en 1854, celui de Marie Recio, sa seconde femme, en 1862, celui de son fils unique Louis en 1867. L'inspiration le pousse vers la musique religieuse (avec notamment l'oratorio *L'Enfance du Christ*, créé en 1854) et vers la scène lyrique, avec un succès mitigé, *Béatrice et Bénédict* (1862) rencontrant un accueil considérablement plus favorable que *Les Troyens*, d'après Virgile, auquel Berlioz consacre ses efforts depuis 1856, mais qu'il ne peut faire créer selon ses souhaits. De plus en plus isolé, souffrant de maux divers, il meurt à Paris le 8 mars 1869.

Camille Saint-Saëns

Détenteur d'une production particulièrement abondante comptant nombre de chefs-d'œuvre, comblé d'honneurs de son vivant, applaudi dans le monde entier comme pianiste, Saint-Saëns s'impose comme l'incarnation d'une certaine idée de la musique française. Sa prédilection pour les genres éprouvés, l'équilibre et la clarté du discours musical, le rangent plutôt du côté des classiques du romantisme (à l'instar de Mendelssohn outre-Rhin) ; jusqu'à en faire parfois le symbole d'un académisme caractéristique de la III^e République. Saint-Saëns compose avant cinq ans et donne ses premiers concerts salle Pleyel à onze. En 1848, il entre au Conservatoire, où il étudie avec Benoist, Halévy et Reber. Quatre ans après, le prix de Rome lui échappe, mais il obtient le prix de la Société Sainte-Cécile. En 1853, il compose sa *Première Symphonie*, et devient organiste à l'église Saint-Merri. Il se fait alors le défenseur des modernes, Berlioz, Liszt (à qui le liera une grande amitié) et Wagner. Pour Sarasate, Saint-Saëns écrit en 1855 son *Introduction et Rondo capriccioso*. Trois ans après, il devient organiste à la Madeleine, et compose son *Premier Concerto pour piano*. Entre 1861 et 1864, le musicien enseigne à l'école Niedermeyer, où il a pour élèves Fauré et Messager. Son célèbre *Deuxième Concerto pour piano*, destiné à Anton Rubinstein, date de 1868. Saint-Saëns participe à la fondation de la Société nationale de musique en 1871.

Les années suivantes, il compose des poèmes symphoniques dans la lignée de Liszt, notamment *Le Rouet d'Omphale* et la *Danse macabre*. Saint-Saëns est alors considéré comme le maître de l'école française. Il aura toutefois moins de succès au théâtre qu'avec sa musique instrumentale. Parmi ses douze opéras, citons *La Princesse jaune* (1872), *Le Timbre d'argent* (1877), *Henri VIII* (1883), et surtout *Samson et Dalila*, l'une de ses œuvres maîtresses, d'abord montée par Liszt à Weimar en 1877. Saint-Saëns se marie en 1875. Mais les deux enfants issus de cette union meurent en 1878, et le mariage périclité rapidement, marquant un tournant dans l'existence du compositeur. Son *Requiem* de 1878 est dédié à un admirateur qui lui a fait don d'une grande somme d'argent. Le compositeur est élu à l'Institut en 1881. Cette même année, sa *Suite algérienne*, dans une veine exotique qu'il cultivera parfois, témoigne des voyages qu'il prend l'habitude de faire, notamment comme pianiste. La *Troisième Symphonie avec orgue* et le *Carnaval des animaux*, deux de ses plus grands succès, datent de 1886. À partir

de la fin des années 1880, Saint-Saëns intensifie ses tournées d'interprète, en Europe, en Afrique et en Amérique du Sud. Ses dernières partitions instrumentales d'envergure sont le *Cinquième Concerto pour piano*, dit « L'Égyptien » (1896), et le *Deuxième Concerto pour violoncelle* (1902). Au tournant du XX^e siècle, le musicien jouit d'une gloire internationale immense. Il donne en 1906 sa première tournée aux États-Unis. Deux ans après, il compose la première musique de film de l'histoire, pour *L'Assassinat du Duc de Guise*. Par la suite, Saint-Saëns, homme du XIX^e siècle, se trouve peu à peu décalé avec l'époque. Devenu antiwagnérien par esprit national, il reste sourd à la nouveauté des œuvres de Debussy et de Stravinski. Cela n'empêche pas sa tournée américaine en 1915 d'être un nouveau succès. Très françaises, ses trois *Sonates* de 1921, pour hautbois, clarinette et basson, comptent parmi ses dernières œuvres. Saint-Saëns meurt à Alger, peu après avoir donné un concert à Dieppe célébrant les 75 ans de sa carrière de pianiste.

— LES INTERPRÈTES —

Stéphane Tétreault

Détenteur d'innombrables prix et distinctions, Stéphane Tétreault a été récemment choisi dans la Classe d'Excellence de violoncelle Gautier

Capuçon de la Fondation Louis Vuitton et s'est vu remettre le Career Development Award du Club Musical Féminin of Toronto. En 2013, il a reçu la toute première Bourse de carrière

Fernand-Lindsay de la Fondation Père Lindsay, de même que le Prix Choquette-Symcox des Jeunesses Musicales du Canada. Lauréat du Premier prix au Concours de l'Orchestre symphonique de Montréal Standard Life-OSM 2007, il a été nommé Révélation Radio-Canada 2011-2012 en musique classique, récipiendaire du Prix Opus de la Découverte de l'année et couronné Personnalité de la semaine par le quotidien *La Presse* en 2012. Depuis 3 ans, il fait partie du palmarès des 30 musiciens de l'heure de moins de 30 ans de la CBC Radio. Nommé premier soliste en résidence de l'Orchestre Métropolitain, Stéphane Tétreault s'est produit entre autres avec Yannick Nézet-Séguin lors de la saison 2014-2015. En 2016, il a fait ses débuts avec le Philadelphia Orchestra, sous la direction de Yannick Nézet-Séguin et s'est aussi produit au prestigieux Gstaad Menuhin Festival en Suisse. Au cours de la saison 2017-18, il participera à la première tournée européenne de l'Orchestre Métropolitain et fera ses débuts avec le London Philharmonic Orchestra. Stéphane Tétreault a partagé la scène avec Maxim Vengerov et Alexandre Tharaud, et a travaillé avec Michael Tilson Thomas, Paul McCreech, Julian Kuerti, Timothy Vernon, James Feddeck et bien d'autres. Il a aussi participé à de nombreuses classes de maître, notamment avec les violoncellistes Gautier Capuçon et Frans Helmerson. Son premier album, paru chez Analekta et enregistré avec l'Orchestre

symphonique de Québec sous la direction de Fabien Gabel, s'est vu remettre le « Choix de l'éditeur » du prestigieux magazine *Gramophone*. En 2015, il signe un deuxième album regroupant des œuvres de Haydn, Schubert et Brahms avec la pianiste Marie-Ève Scarfone qui figure sur la liste des meilleurs albums de l'année (« Critic's Choice 2016 ») de *Gramophone*. Les deux enregistrements ont été nommés dans la catégorie « Album classique de l'année » au Gala de l'ADISQ 2013-2016. Stéphane Tétreault, aujourd'hui âgé de 24 ans, a étudié pendant plus de dix ans sous la tutelle du regretté violoncelliste et chef d'orchestre Yuli Turovsky. Il est titulaire d'une maîtrise en interprétation à l'Université de Montréal. Il joue le violoncelle Stradivarius « Countess of Stainlein, Ex-Paganini » de 1707, qui lui est généreusement prêté par Jacqueline Desmarais.

Alexandre Tharaud

Alexandre Tharaud est un artiste rare, éclectique. Sa passion pour la musique l'anime d'une créativité qui nourrit son univers de la musique baroque au répertoire contemporain. Après le succès incontesté de ses deux dernières parutions au disque d'oeuvres-phares du répertoire pianistique pour Erato/Warner Classics, pour lequel il enregistre en exclusivité – les *Variations Goldberg* et le *Concerto n° 2* de Rachmaninov –, le pianiste français rend hommage à Barbara dans un recueil réunissant ses amis chanteurs. Il sera de

nouveau en concert en décembre avec l'Orchestre Métropolitain de Montréal sous la direction de son chef titulaire, Yannick Nézet-Séguin. Le deuxième disque de la saison 2017-2018 sera consacré aux partitions pour violoncelle et piano de Brahms, dont les deux sonates, qu'il présentera avec son partenaire de toujours, Jean-Guihen Queyras, lors d'une grande tournée européenne. Invité des plus grandes salles de concert, festivals et orchestres du monde entier, Alexandre Tharaud est aussi un fervent interprète de la musique de son temps et travaille avec des compositeurs tels que Hans Abrahamsen, Oscar Strasnoy, Gérard Pesson et Thierry Pécou. Il raconte sa vie de soliste dans un livre intitulé *Montrez-moi vos mains*, et on aime le suivre dans le très beau film de Raphaëlle Aellig-Régner qui lui est consacré, *Le Temps dérobé*. Pendant la saison 2017-2018, on le retrouvera au Japon (*Concerto n° 2* de Chostakovitch avec le Tokyo Metropolitan Orchestra), en Europe (avec l'Orchestre de la Suisse Romande, la Bayerische Kammerphilharmonie, l'Orchestra Verdi, la NDR Radio Philharmonie) et aux États-Unis (avec l'Utah Symphony Orchestra et le Cleveland Symphony Orchestra).

Marie-Nicole Lemieux

Les qualités vocales de Marie-Nicole Lemieux éclatent lorsqu'elle remporte en 2000 le Prix de la Reine Fabiola et le Prix du Lied au Concours Reine Elisabeth de Belgique. Elle entame alors

une carrière internationale qui la mène sur les plus grandes scènes: la Scala de Milan, le Royal Opera House de Covent Garden, l'Opéra National de Paris, les Staatsoper de Berlin, Munich et Vienne, l'Opernhaus de Zurich, le Theater an der Wien, le Teatro Real de Madrid, le Liceu de Barcelone, le Festival de Salzbourg, le Festival de Glyndebourne, les Chorégies d'Orange, le Canadian Opera Company de Toronto, l'Opéra de Montréal... Son début de carrière est marqué par la musique baroque (*Orphée* de Gluck, *Giulio Cesare*, *Ariodante*, *Orlando Furioso*, *Salomon*, *Theodora*...). Rapidement, l'évolution de sa voix lui permet d'aborder le répertoire français du XIX^e siècle (*Les Troyens*, *Pelléas et Mélisande*, *Samson et Dalila*, *Carmen*...), Rossini (*Guillaume Tell*, *Tancredi*, *L'Italiana in Algeri*...) ou encore Verdi (Mrs Quickly dans *Falstaff*, Azucena dans *Trovatore*, Ulrica du *Ballo in Maschera*...). En parallèle de sa carrière scénique, Marie-Nicole Lemieux est également invitée à chanter le grand répertoire symphonique avec des orchestres prestigieux (New York Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Radio-France et Orchestre National de France, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin...), et sous la baguette des chefs de renom tels Myung-Whun Chung, Charles Dutoit, Ivan Fischer, Mikko Franck, Daniele Gatti, Bernard Haitink, Paavo Järvi... L'étendue de sa palette vocale en fait par ailleurs une récitaliste hors pair, interprète reconnue de la mélodie française, russe,

ainsi que du lied. Sa discographie est riche et variée. Outre les enregistrements Vivaldi pour Naïve (*Orlando Furioso* – disque récompensé par une Victoire de la musique en janvier 2005 – *Griselda*, *La Fida Ninfa*, *le Stabat mater* et *le Nisi dominus...*), Marie-Nicole Lemieux a notamment enregistré en soliste *Les Nuits d'été* de Berlioz, les *Wesendonck-Lieder* de Wagner, les *Rückert-Lieder* de Mahler, *L'Heure exquise* (mélodies françaises avec Daniel Blumenthal), un disque de lieder de Schumann, *Ne me refuse pas* : airs d'opéra français avec l'Orchestre National de France (couronné par la critique internationale et qui lui a valu le prix international du disque de l'académie Charles Cros), *Opera Arias* (Gluck, Mozart, Haydn avec les Violons du Roy), *Streams of Pleasure* (programme Haendel en duo avec Karina Gauvin) et *Chansons perpétuelles* (récital piano avec Roger Vignoles). Elle entame une collaboration avec Warner Classics dans un programme dédié à Rossini. Récemment, on a pu l'entendre notamment dans *Falstaff* à Londres, Vienne, Paris, Milan, Montréal et Toronto, *Il Trittico* (Zia Principessa et Zita) au Theater an der Wien, *L'Italiana in Algeri* (Isabella) et *Tancredi* au Théâtre des Champs-Élysées, *Madama Butterfly* (Suzuki) au Liceu de Barcelone, au Concertgebouw d'Amsterdam et aux Chorégies d'Orange, *Azucena* (Trovatore) aux côtés de Plácido Domingo et d'Anna Netrebko à Salzbourg... En concert, elle a interpré-

té le *Requiem* de Verdi (Musikverein de Vienne, Royal Festival Hall de Londres, Tonhalle de Zurich et Philharmonie de Paris), le *Poème de l'amour et de la mer* en tournée avec Santa Cecilia, mais également à Cleveland sous la direction d'Antonio Pappano, la *Deuxième Symphonie* de Mahler avec l'orchestre Philharmonique de Radio-France, la *Huitième Symphonie* de Mahler avec l'Orchestre Symphonique de Montréal, les *Wesendonck-Lieder* et les *Rückert-Lieder* avec l'Orchestre Symphonique de Québec, *Rodelinda* et *Carmen* au Théâtre des Champs-Élysées, *Les Troyens* (Cassandre) sous la direction de John Nelson... Elle a également fait une tournée de récitals en Europe avec le pianiste Roger Vignoles (Venise, Rome, Vienne, Zurich, Londres, Bruxelles, Amsterdam, Madrid et Bilbao...) et une tournée de concerts pour la sortie du CD « Rossini Si, si, si, si ». Parmi ses futurs engagements, citons *Tancredi* à La Monnaie de Bruxelles, *Il Trovatore* à Madrid, *Falstaff* au ROH Covent Garden, *Un Ballo in Maschera* à Wiesbaden, *Agrippina* de Haendel avec Il Pomo d'Oro, *Madama Butterfly* et *Samson et Dalila* en version de concert. Elle se produira également en récital à Strasbourg, Anvers, Genève, Wiesbaden, Montréal. Marie-Nicole Lemieux est Chevalier de l'Ordre National du Québec, Compagne des Arts et des Lettres du Québec, membre de l'Ordre du Canada et de l'Ordre de la Pléiade. Elle est également Docteur Honoris Causa de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Jean-Guihen Queyras

Chez Jean-Guihen Queyras, l'approche de la musique ancienne – comme lors de ses collaborations avec le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin et le Concerto Köln – et de la musique contemporaine relèvent d'une même intensité. Il a interprété en création mondiale des œuvres d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, Johannes-Maria-Staud ou encore Thomas Larcher. Sous la direction du compositeur, il a enregistré le *Concerto pour violoncelle* de Peter Eötvös à l'occasion de son 70^e anniversaire, en novembre 2014. Jean-Guihen Queyras est membre fondateur du Quatuor Arcanto et forme un trio célèbre avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov qui est, avec Alexandre Tharaud, un de ses pianistes favoris. Il collabore également avec des spécialistes du zarb, Bijan et Kevyan Chemirani à l'occasion d'un programme de musique méditerranéenne. Son adaptabilité et son aisance à jouer les musiques les plus diverses le font inviter par les plus grandes salles de concerts, festivals et orchestres pour des résidences, incluant le Concertgebouw d'Amsterdam, le Festival d'Aix-en-Provence, le Vredenburg d'Utrecht, De Bijloke Ghent ou encore le Wigmore Hall à Londres. Régulièrement invité par des orchestres de premier plan tels le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre symphonique de la radiodiffusion bavaroise, The Philharmonia Orchestra, l'Orchestre

de Paris, l'Orchestre Symphonique de la NHK, le Gewandhausorchester ou la Tonhalle de Zurich, il joue sous la direction de Ivan Fischer, Philippe Herreweghe, Yannick Nézet-Séguin, Jiri Belohlavek, Oliver Knussen, Herbert Blomstedt ou Sir Roger Norrington. Jean-Guihen Queyras a enregistré les concertos d'Elgar, Dvořák, Schoeller et Amy. Dans le cadre du projet Schumann chez harmonia mundi, il a enregistré la totalité des trios avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov, mais aussi le *Concerto pour violoncelle* avec le Freiburger Barockorchester et Pablo Heras-Casado. *THRACE – Sunday Morning Sessions*, son plus récent enregistrement, a été publié au cours de l'été 2016. En collaboration avec les frères Chemirani et Sokratis Sinopoulos, Jean-Guihen Queyras explore les confins de la musique contemporaine, de l'improvisation et des traditions méditerranéennes. Lors de la saison 2017-2018, il se rendra en tournée au Japon avec la Philharmonie Tchèque et se produira avec Anne Teresa de Keersmaecker, l'Orchestre Métropolitain, l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Mahler Chamber Orchestra... Il enseigne à la Musikhochschule de Freiburg et est directeur artistique des Rencontres musicales de Haute-Provence, festival situé à Forcalquier. Jean-Guihen Queyras joue un violoncelle de Gioffredo Cappa de 1696, prêt de l'association Mécénat Musical Société Générale depuis novembre 2005.

Yannick Nézet-Séguin

Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Métropolitain depuis 2000, Yannick Nézet-Séguin est également Directeur musical de l'Orchestre de Philadelphie depuis 2012 et de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam avec lequel il marquera sa dixième et dernière saison en 2017-2018. En 2020-2021, il succédera à James Levine comme troisième Directeur musical du Metropolitan Opera (New York), avec lequel il a déjà amorcé son travail comme Directeur musical désigné. Il dirige régulièrement plusieurs orchestres de haute renommée, notamment les Wiener et Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de la Radio bavaroise et le Chamber Orchestra of Europe. Il se produit au Metropolitan Opera (New York), au Festival de Salzbourg, à la Scala (Milan), à la Royal Opera House (Londres), de même que dans les salles les plus prestigieuses telles que le Musikverein (Vienne), le Concertgebouw (Amsterdam) et Carnegie Hall (New York). Il enregistre avec plusieurs orchestres pour Deutsche Grammophon, tout en poursuivant sa collaboration fructueuse avec ATMA Classique et l'Orchestre Métropolitain. Parmi les honneurs et prix qui lui ont été attribués, mentionnons celui d'*Artiste de l'année*, décerné par la revue *Musical America*, un prix de la Société philharmonique royale (RPS, Londres), le Prix canadien du Centre national des Arts (Ottawa), le Prix Denise-Pelletier décerné par le gouvernement du Québec,

la Médaille d'honneur de l'Assemblée nationale du Québec et, tout récemment, le prix Oskar Morawetz. Yannick Nézet-Séguin est détenteur de cinq doctorats (Université du Québec à Montréal, 2011 ; Institut Curtis de Philadelphie, 2014 ; Université Rider de Princeton, 2015) ; Université McGill, 2017 ; Université de Montréal, 2017). Il est aussi Compagnon de l'Ordre du Canada (2012), Compagnon des arts et des lettres du Québec (2015), Officier de l'Ordre national du Québec (2015) et Officier de l'Ordre de Montréal (2017).

Orchestre Métropolitain de Montréal

Ambassadeur culturel majeur du Québec, l'Orchestre Métropolitain de Montréal prend un pari audacieux dès sa fondation en 1981 : celui de tisser un lien avec le public afin de faire rayonner la musique symphonique. Fort de cette relation privilégiée, en plus de ses concerts et ses enregistrements, l'ensemble jouit d'une réputation internationale des plus enviables. Depuis son arrivée à la direction artistique de l'Orchestre en 2000, Yannick Nézet-Séguin sait développer et entretenir une complicité hors du commun avec les musiciens, laquelle n'est pas étrangère au succès, à la longévité et à la renommée croissante de l'OM. Guidé par sa quête constante d'excellence, l'Orchestre Métropolitain s'engage à faire vivre la musique symphonique de façon innovante, créative et sans compromis. Sa programmation audacieuse, mise en valeur par des musiciens

formés au Québec, fait de l'Orchestre un élément marquant de la scène symphonique. Chaque année, l'Orchestre Métropolitain présente une cinquantaine de concerts qui font vibrer la Maison symphonique de Montréal et qui, grâce à la collaboration avec le Conseil des arts de Montréal, résonnent bien au-delà du Quartier des spectacles, dans une dizaine d'arrondissements de la métropole. Partageant sa passion pour la musique classique avec les publics les plus différents, l'Orchestre se démarque par la vitalité de son volet Jeunes Mélomanes et multiplie les initiatives éducatives. L'OM accueille des artistes de grand renom, tels Renée Fleming, Hélène Grimaud, Marie-Nicole Lemieux, Jan Lisiecki, Andreas Ottensamer, Bryn Terfel et Rolando Villazón. Fier de travailler avec des musiciens et des interprètes de tous les horizons, l'Orchestre est au cœur des festivités entourant le 375^e anniversaire de la ville de Montréal en 2017. Il collabore par ailleurs étroitement avec plusieurs compagnies, dont l'Opéra de Montréal. Récipiendaire de nombreux prix nationaux, l'Orchestre Métropolitain doit notamment sa renommée internationale à sa vingtaine d'enregistrements, dont plusieurs sous l'étiquette canadienne ATMA Classique. Son cycle des symphonies de Bruckner paraîtra au printemps 2018. Rappelons que c'est en compagnie des chanteurs Rolando Villazón et Ildar Abdrazakov que l'ensemble enregistre son premier disque chez Deutsche Grammophon

en 2016. À l'automne 2017, l'Orchestre Métropolitain entreprend sa toute première tournée outre-mer, avec son chef Yannick Nézet-Séguin, afin de rencontrer le public européen.

Premiers violons

Yukari Cousineau (*violon solo*)
Marcelle Mallette (*violon solo associé*)
Johanne Morin (*violon solo assistant*)
Alain Giguère
Monica Duschênes
Carolyn Klause
Florence Mallette
Linda Poirier
Amélie Benoît-Bastien
Arianne Bresse
Marie-Claire Cousineau
Caroline Chéhadé
Daniel Godin
Christian Prévost

Seconds violons

Nancy Ricard (*second violon solo*)
Lyne Allard (*second violon solo associé*)
Lucie Ménard (*second violon solo assistant*) - interim
Sylvie Harvey
Monique Lagacé
Claudio Ricignuolo
Céline Arcand
Solange Bouchard
Lizann Gervais
Myriam Pelletier
Jean-Ai Seow
Flaviu Zanca

Altos

Brian Bacon (*alto solo*)
Elvira Misbakhova (*alto solo associé*)
Pierre Tourville (*alto solo assistant*)
Gérald Daigle
Julie Dupras
Pierre Lupien
Suzanne Carreau
Xavier Lepage-Brault
Jean René
François Vallières

Violoncelles

Christopher Best (*violoncelle solo*)
Marc-André Riberdy (*violoncelle solo associé*)
Caroline Milot (*violoncelle solo assistant*) - intérim
Louise Trudel
Céline Cléroux
Thérèse Ryan
Vincent Bergeron
Christine Giguère
Sheila Hannigan

Contrebasses

René Gosselin (*contrebasse solo*)
Marc Denis (*contrebasse solo associée*)
Gilbert Fleury
Réal Montminy
Catherine Lefèbvre
Yannick Chenevert

Flûtes

Marie-Andrée Benny (*flûte solo*)
Jocelyne Roy
Caroline Séguin (*piccolo solo*)

Hautbois

Lise Beauchamp (*hautbois solo*)
Marjorie Tremblay
Mélanie Harel (*cor anglais solo*)*

Clarinettes

Simon Aldrich (*clarinette solo*)
François Martel (*clarinette basse solo*)
Martin Carpentier*
Jean-François Normand*

Bassons

Michel Bettez (*basson solo*)
Gabrièle Dostie-Poirier
Alain Thibault*
Carmelle Préfontaine (*contrebasson solo*)

Cors

Louis-Philippe Marsolais (*cor solo*)
Simon Bourget
Pierre Savoie
Jean Paquin
Jocelyn Veilleux (*assistant*)

Trompettes

Stéphane Beaulac (*trompette solo*)
Lise Bouchard
Benjamin Raymond
Mark Dharmaratnam*
Frédéric Gagnon*

Trombones

Patrice Richer (*trombone solo*)
Michael Wilson
Trevor Dix (*trombone basse solo*)

Tuba

Alain Cazes (*tuba solo*)

Timbales

Julien Bélanger (*timbales solos*)

Percussions

Vincent Séguin (*percussion solo*)

Nicolas Lapointe

Olivier Maranda

Catherine Meunier*

Mathieu Pouliot *

Harpes

Danièle Habel (*solo*)

Annabelle Renzo *

Orgue

Dorothea Ventura (*solo*)

Célesta

Jennifer Bourdages (*solo*)*

*uniquement le 2 décembre

DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

DONNONS
POUR
DÉMOS
2017

Des orchestres pour grandir ensemble.

Faites un don pour les orchestres Démon
jusqu'au 22 janvier 2018.

DONNONSPOURDEMONS.FR

   @orchestresdemos

#1ENFANT1INSTRUMENT 

Hector Berlioz
Les Nuits d'été

Villanelle

Quand viendra la saison nouvelle,
Quand auront disparu les froids,
Tous les deux, nous irons, ma belle,
Pour cueillir le muguet aux bois;
Sous nos pieds égrenant les perles
Que l'on voit, au matin trembler,
Nous irons écouter les merles
Siffler.

Le printemps est venu, ma belle ;
C'est le mois des amants béni ;
Et l'oiseau, satinant son aile,
Dit des vers au rebord du nid.
Oh ! viens donc sur le banc de mousse
Pour parler de nos beaux amours,
Et dis-moi de ta voix si douce :
« Toujours ! »

Le spectre de la rose

Soulève ta paupière close
Qu'éffleure un songe virginal ;
Je suis le spectre d'une rose
Que tu portais hier au bal.
Tu me pris encore emperlée
Des pleurs d'argent de l'arrosoir,
Et, parmi la fête étoilée,
Tu me promenas tout le soir.

Ô toi qui de ma mort fus cause,
Sans que tu puisses le chasser,
Toute la nuit mon spectre rose
À ton chevet viendra danser.
Mais ne crains rien, je ne réclame
Ni messe ni De Profundis ;
Ce léger parfum est mon âme,
Et j'arrive du paradis.

Loin, bien loin égarant nos courses,
Faisons fuir le lapin caché,
Et le daim au miroir des sources
Admirant son grand bois penché ;
Puis chez nous tout joyeux, tout aises,
En paniers, enlaçant nos doigts,
Revenons rapportant des fraises
Des bois.

Mon destin fut digne d'envie,
Pour avoir un trépas si beau,
Plus d'un aurait donné sa vie,
Car j'ai ta gorge pour tombeau,
Et sur l'albâtre où je repose
Un poète avec un baiser
Écrivit : « Ci-gît une rose
Que tous les rois vont jalouser. »

Sur les lagunes

Ma belle amie est morte :
Je pleurerai toujours ;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna ;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

La blanche créature
Est couchée au cercueil.
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil !
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent ;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

Absence

Reviens, reviens, ma bien-aimée !
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée,
Loin de ton sourire vermeil.

Entre nos cœurs tant de distance !
Tant d'espace entre nos baisers !
Ô sort amer ! ô dure absence !
Ô grands désirs inapaisés !

D'ici là-bas que de campagnes,
Que de villes et de hameaux,
Que de vallons et de montagnes,
À lasser le pied des chevaux !

Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul ;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah ! comme elle était belle,
Et comme je l'aimais !
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer !
Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !

Au cimetière

Connaissez-vous la blanche tombe,
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if ?
Sur l'if une pâle colombe,
Triste et seule au soleil couchant,
Chante son chant :

Un air maladivement tendre,
À la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal,
Et qu'on voudrait toujours entendre ;
Un air, comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.

On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.

L'Île inconnue

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller ?
La voile ouvre son aile,
La brise va souffler !

L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin ;
J'ai pour lest une orange,
Pour voile une aile d'ange,
Pour mousse un séraphin.

Dites, la jeune belle !
Où voulez-vous aller ?
La voile ouvre son aile,
La brise va souffler !

Est-ce dans la Baltique,
Sur la mer Pacifique,
Dans l'île de Java ?
Ou bien dans la Norvège,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka ?

Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir ;
Une ombre de forme angélique,
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc.

Les belles-de-nuit demi-closes,
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras :
« Tu reviendras ? »

Oh ! jamais plus, près de la tombe,
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Écouter la pâle colombe
Chanter sur la branche de l'if
Son chant plaintif !

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller ?
La voile ouvre son aile,
La brise va souffler !

– Menez-moi, dit la belle,
À la rive fidèle
Où l'on aime toujours.
– Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays des amours.

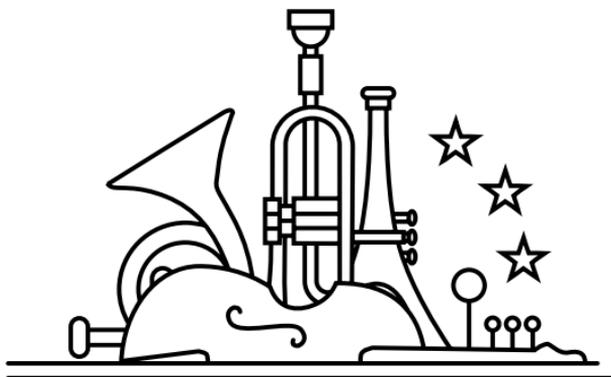
Théophile Gautier



ORCHESTRE
MÉTROPOLITAIN
Yannick Nézet-Séguin



Partenaire principal



TOURNÉE EUROPÉENNE

ORCHESTRE MÉTROPOLITAIN
DE MONTREAL

2017

• Yannick Nézet-Séguin •

L'Orchestre Métropolitain est heureux de vous accueillir dans son univers symphonique. ● Merci de partager ce moment avec nous. ● Nous tenons à souligner la générosité de madame Jacqueline Desmarais, sans qui cette tournée ne serait pas possible. ● Également, nous remercions chaleureusement pour leur soutien la Fondation Sandra et Alain Bouchard de même que madame Carolyn Renaud et monsieur Richard J. Renaud. ● Enfin, l'Orchestre est reconnaissant envers la Maison Marie Saint Pierre, qui a confectionné les vêtements de tournée en collaboration avec le Collège LaSalle, alma mater de la designer, ainsi qu'envers le Groupe ALDO.

MAISON
MARIE SAINT PIERRE



Collège LaSalle
Montréal

ALDO



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Conseil des arts
et des lettres du Québec
Québec

MONTREAL . PARIS . LYON

LEADER EN GESTION DE PROJETS, AU COEUR DE GRANDES RÉALISATIONS POUR LES ARTS ET LA CULTURE



AMÉNAGEMENT ESPACE CULTUREL
GEORGES-ÉMILE LAPALME - PLACE DES ARTS



MACOGE

Gouvernance et maîtrise des projets

MACOGE.COM

