



# **Orchestre Français des Jeunes**

*Mardi 12 décembre 2017 – 20h30*

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

**Deloitte**



Ce concert sera diffusé sur **France Musique** le lundi 9 avril 2018 à 20h.

# — PROGRAMME —

## **Richard Wagner**

*Tannhäuser : Ouverture et Bacchanale du Venusberg*  
*Wesendonck-Lieder*

ENTRACTE

## **Richard Strauss**

*Le Chevalier à la rose*, suite pour orchestre

## **Maurice Ravel**

*La Valse*

**Orchestre Français des Jeunes**

**Fabien Gabel**, direction

**Melanie Diener**, soprano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

## — LES ŒUVRES —

**Richard Wagner** (1813-1883)

*Tannhäuser : Ouverture et Bacchanale*

Composition : 1842-1845.

Création de la version originale : 19 octobre 1845, Hoftheater de Dresde ; création de la version parisienne : 13 mars 1861, Opéra de Paris.

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba basse – timbales, triangle, cymbales, tambourin, grosse caisse – harpe – cordes.

Durée : environ 20 minutes.

Deuxième opéra de maturité de Wagner, après *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* contient en germe la plupart des thèmes que continueront d'explorer les œuvres suivantes : Bien contre Mal, hautes aspirations contre bas penchants, quête d'un amour placé sous le signe de la rédemption... Contrairement aux œuvres précédentes, le livret fait appel à des sources totalement germaniques, avec la légende du tournoi de chant à la Wartburg (mettant notamment en scène Wolfram von Eschenbach) et celle de Tannhäuser, poète du XIII<sup>e</sup> siècle qui aurait découvert le Venusberg, la demeure souterraine de Vénus, avant de demander au pape l'absolution. Wagner y mêle les textes médiévaux et les versions romantiques de Tieck, Heine ou Hoffmann.

La dichotomie entre le monde spirituel des Minnesänger et le monde charnel du Venusberg (anticipation d'un autre double espace, celui de Montsalvat et du jardin de Klingsor dans *Parsifal*) nourrit l'ouverture, de la même manière qu'elle façonne le personnage de Tannhäuser. Toute la première partie fait en effet référence au sentiment religieux, avec deux thèmes principaux, celui du chœur des pèlerins qui se dirigent vers Rome (qu'entendra Tannhäuser dans le premier acte), choral diatonique plein de majesté et doucement balancé, et celui du repentir du héros ; sans transition, l'univers sensuel de Vénus (thème du Venusberg et hymne à la déesse), chromatique et plus volontiers tissé de courtes phrases.

Dans la version parisienne de l'œuvre, créée sans succès aucun en 1861, la fin de l'ouverture est coupée et l'orchestre enchaîne sur un ballet qui prend place dans une grotte de la montagne de Vénus, la Bacchanale : Tannhäuser et Vénus y sont étendus, entourés des trois Grâces, de petits amours et de nymphes. L'effet est celui d'un véritable déferlement symphonique profondément paroxystique où Stéphane Goldet entend « *l'expression musicale la plus condensée du "toujours plus" d'un désir qui s'inassouvit lui-même de son perpétuel assouvissement* ».

## **Wesendonck-Lieder**

I. Der Engel

II. Stehe still!

III. Im Treibhaus

IV. Schmerzen

V. Träume

Composition : 30 novembre 1857-1<sup>er</sup> mai 1858.

Création : privée, le 30 juillet 1862, dans la villa des Schott à Laubenheim près de Mayence, avec Hans von Bülow au piano.

Orchestration : *Träume* est orchestré par Wagner lui-même pour l'anniversaire de Mathilde Wesendonck le 23 décembre 1857 ; les autres lieder sont orchestrés par Felix Mottl vers 1890.

Publication de la version originale : 1862, Schott, *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung*.

Effectif : soprano – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons – 2 cors – cordes.

Durée : environ 17 minutes.

« *Quand les yeux boivent la joie dans d'autres yeux / que l'âme entière se noie dans une autre âme / que l'être se retrouve dans un autre être / et que le but de tous les espoirs est proche / les lèvres sont muettes, silencieuses dans leur étonnement / et notre cœur secret n'a plus aucun désir* » : l'on pourrait se croire au milieu du duo d'amour de *Tristan et Isolde*, mais il s'agit du deuxième morceau des *Wesendonck Lieder*, qui en sont les contemporains. Sur les deux œuvres plane la même figure

tutélaire, celle de Mathilde Wesendonck, épouse d'un protecteur de Wagner avec laquelle le compositeur noue une idylle passionnée au cours de l'hiver 1857-1858.

Il s'agit d'ailleurs de la seule des œuvres de maturité à utiliser un texte qui n'est pas du compositeur (Wagner compose au fur et à mesure ses lieder sur les poèmes que Mathilde écrit) – ainsi que d'une des très rares incursions en dehors du monde de l'opéra. L'influence wagnérienne (et, à travers le compositeur, celle de Schopenhauer) se laisse déceler dans certains des thèmes traités par la jeune femme, tandis que d'autres font appel à des topoï du romantisme ou de la littérature amoureuse.

La proximité entre le recueil et *Tristan et Isolde* est musicalement décelable dès le premier instant dans *Im Treibhaus* (qui utilise le thème de la solitude de Tristan du début de l'acte III) et *Träume* (esquisse de l'hymne à la nuit du deuxième acte, dans le même *la bémol majeur*), sous-titrés « études pour Tristan et Isolde ». Le langage reste cependant très marqué par les opéras précédents ; certains motifs dérivent des pages déjà composées de *L'Anneau du Nibelung* (que Wagner vient de laisser en suspens au milieu de *Siegfried*), tandis que la tempête qui ouvre *Stehe still!* se souvient aussi bien de *La Walkyrie* que du *Vaisseau fantôme*.

Angèle Leroy

**Richard Strauss** (1864-1949)

***Le Chevalier à la rose, suite pour orchestre op. 59***

Composition : 1944 pour la suite, 1909-1910 pour l'opéra.

Création : le 28 septembre 1946, par l'Orchestre Symphonique de Vienne dirigé par Hans Swarowsky.

Effectif : 3 flûtes (1 piccolo), 3 hautbois (1 cor anglais), 3 clarinettes (une doublant la clarinette en *mi* bémol), clarinette basse, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales – célesta, 2 harpes – cordes.

Durée : environ 22 minutes.

*« Strauss dirigeait la représentation avec un minimum de gestes et sans exprimer d'émotion. [...]. Malgré son calme et sa supériorité, et malgré la sécheresse et la précision de ses gestes, il éveillait en nous une tension difficilement explicable. Je n'oublierai jamais la manière fascinante dont il haussait les sourcils quand il levait les yeux de la partition pour regarder la scène ou un groupe d'instruments. »*

Arthur Tröber, violoniste de la Staatskapelle de Dresde,  
décembre 1919.

Le succès de son opéra *Le Chevalier à la rose* (1911) conduisit Richard Strauss à en tirer deux « suites de valse » en 1934 et 1944, puis celle-ci, parfois nommée *Grande Suite*, avec la collaboration du chef polonais Artur Rodziński. Ses cinq parties sont enchaînées, de sorte que cette pièce au style straussien opulent se présente comme un poème symphonique, qui évoque les principaux personnages ou les situations phares du livret.

La première section, empruntée au lever de rideau du premier acte, commence par de vaillants appels de cors et des traits agités de violons : c'est, dans le style de *Don Juan*, la nuit d'amour passionnée entre la maréchale et son jeune amant Octavian. La seconde partie, tout en finesse, reprend la plus jolie scène du deuxième acte, quand Octavian présente la rose d'argent à Sophie : les deux jeunes gens s'éprennent

immédiatement l'un de l'autre, et la magie de la rose est traduite par un motif tout en accords libres, confié aux flûtes, harpes, célesta et violons en sourdine.

La troisième section commence dans une violente discordance : elle évoque l'irruption du baron Ochs (le « baron Bœuf »), le balourd et arrogant fiancé de Sophie ; puis cette partie centrale s'avère être celle des valse : trois thèmes s'y succèdent, dont la « valse du baron », soit dans les timbres confidentiels d'un violon solo ou d'un ensemble à cordes onctueux, soit dans la pesanteur la plus bouffonne. La quatrième section reprend le duo d'amour entre Octavian et Sophie au troisième acte, d'un beau lyrisme qui rejoint certaines extases panoramiques dans la *Symphonie alpestre*. Un roulement de caisse claire ouvre la dernière partie, truculente, avec de nouvelles idées au style d'opérette qui ne figurent pas dans l'opéra, comme si le falstaffien baron Ochs devait triompher – ce qui n'est pas le cas. Une coda retentissante rappelle le motif initial d'Octavian.

*Isabelle Werck*



## **Maurice Ravel** (1875-1937)

### *La Valse*, poème chorégraphique

Composition : 1919-1920.

Commande : Serge de Diaghilev.

Dédicace : à Misia Sert.

Création : le 12 décembre 1920 aux Concerts Lamoureux, Paris, sous la direction de Camille Chevillard.

Effectif : 3 flûtes (la 3<sup>e</sup> jouant piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *la*, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales ; grosse caisse, caisse claire, cymbales, triangle, tambourin, tam-tam, gũiro, glockenspiel – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 13 minutes.

*« J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la valse viennoise à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. »*

Maurice Ravel, *Esquisse autobiographique*, 1928

Dès 1906, Ravel songe à un hommage symphonique à Johann Strauss, intitulé *Wien*. Il s'y remettra au lendemain de la Première Guerre mondiale, en 1919, à l'initiative du « sourcier » Diaghilev (le mot est de Stravinski) qui renoncera finalement à créer ce poème chorégraphique. En tête de sa partition, Ravel inscrit un argument très XIX<sup>e</sup> :

*Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate. Une cour impériale vers 1855.*

D'un trémolo des cordes en sourdine naît une oscillation, colorée du timbre des bassons, d'où progressivement se détachent les bribes d'une valse très chaloupée des cordes. Un second thème de valse lui succède au hautbois, et ce sont ainsi différentes variantes d'un même principe

qui s'enchaînent au gré de *crescendi* conduits avec une science qui permet à Ravel de mener cette valse jusqu'au vertige, comme il le fera plus tard pour le *Boléro*. Au-delà des somptuosités orchestrales, il y a quelque chose de tragique dans *La Valse* qui cultive la syncope jusqu'au dégoût. Fin de l'Empire austro-hongrois, désastre de la Guerre de 1914, désarroi de Ravel après la mort de sa mère ? L'auditeur assiste, médusé, à une mise à mort très française d'un principe essentiellement viennois.

*Lucie Kayas*

## — LE SAVIEZ-VOUS ? —

### **Le lied avec orchestre**

En 1855, Liszt orchestre l'accompagnement pianistique de ses *Lieder aus Schillers* « Wilhelm Tell ». Le 23 décembre 1857, Wagner dirige *Träume* (dernier des *Wesendonck-Lieder*) dans une version avec orchestre de chambre. Le piano ne suffirait-il plus aux confidences du lied et à son théâtre intérieur ? Toujours repousser les frontières de l'idéal, voilà un geste bien romantique !

Dans la foulée de Liszt et de Wagner, certains compositeurs orchestrent leurs propres œuvres (Wolf, Zemlinsky, Strauss), ainsi que des *lieder* écrits par d'autres musiciens (Schubert notamment). D'habiles artisans comme Robert Heger et Felix Mottl se chargent parfois de ce travail. Mais la symphonisation s'effectue avec plus ou moins de bonheur, car une partie de piano fondée sur des gestes idiomatiques (notes et accords répétés, mains alternées) supporte mal la mutation et perd son pouvoir de suggestion.

Elle se prête à l'orchestration quand elle privilégie une facture contrapuntique, comme chez Mahler, dont les lignes entremêlées appellent des instruments à son continu. Chez ce compositeur et chez Berg, les *lieder* avec piano possèdent une dimension symphonique immanente. À partir des années 1890, certains *lieder* sont d'emblée conçus avec orchestre (*Herr Oluf* de Pfitzner, *Kindertotenlieder* de Mahler, *Altenberg-Lieder* de Berg, *Vier letzte Lieder* de Strauss), ce qui conduit à modifier la conception de la ligne vocale : celle-ci exige souvent la projection et la longueur de souffle d'un air d'opéra, tout en préservant le climat introspectif du lied. En 1948, les phrases infinies des *Vier letzte Lieder* s'élancent vers l'horizon d'un crépuscule ardent, comme un adieu au monde d'hier.

Hélène Cao

## — LES COMPOSITEURS —

### **Richard Wagner**

Orphelin de père presque à la naissance (1813), Wagner est élevé durant ses premières années par Ludwig Geyer, dramaturge et acteur, qui lui donne le goût du théâtre, un milieu que la famille Wagner continuera de fréquenter après la mort du beau-père, en 1821. L'influence de son oncle Adolphe Wagner, qui lui fait découvrir Homère, Dante, Shakespeare et Goethe, achève de donner à l'enfant le désir d'une carrière dramatique. En parallèle, le jeune Wagner reçoit ses premières leçons de musique, formation qu'il poursuit à l'université de Leipzig en 1831. Weber, Beethoven et Liszt rejoignent alors son panthéon musical. Cette double casquette musico-littéraire lui inspire, après quelques essais dans chacun des genres, son premier opéra, *Les Fées*. Celui-ci, dont il écrit, comme il le fera toute sa vie par la suite, le livret et la musique, est composé à l'époque de son premier poste musical à Wurtzbourg. Plusieurs engagements se succèdent ensuite, tandis que Wagner compose son deuxième opéra et épouse l'actrice Minna Planer, un mariage qui durera trente ans malgré des dissensions immédiates. Criblé de dettes, le couple quitte en 1839 Riga pour Paris. Époque de l'achèvement de *Rienzi* et de la composition

du *Vaisseau fantôme*, le séjour français est peu productif en termes de reconnaissance, et c'est à Dresde que Wagner rencontre le succès. Après la création triomphale de *Rienzi* en 1842, il y devient Kapellmeister en 1843. C'est l'occasion d'y donner *Le Vaisseau fantôme* ainsi que *Tannhäuser* (1845). La fin de la décennie n'est pas moins active : le compositeur achève *Lohengrin* en 1848 et jette les bases de ce qui deviendra sa tétralogie *L'Anneau des Nibelungen*. Son engagement dans les milieux anarchistes et sa participation à l'insurrection de 1849 lui vaut de se trouver sous le coup d'un mandat d'arrêt et il doit quitter l'Allemagne. Installé à Zurich, dans une situation financière difficile, Wagner continue d'affiner les orientations de son esthétique, et rédige plusieurs ouvrages où il expose entre autres ses théories sur l'œuvre d'art totale : *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*. C'est aussi l'époque de la parution de son pamphlet antisémite *Le Judaïsme dans la musique*. Le travail sur la *Tétralogie* se poursuit, avec l'achèvement du livret et la composition de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*. Mais Wagner, enivré de sa passion pour Mathilde Wesendonck, l'épouse de son mécène de l'époque, s'arrête en plein

milieu de *Siegfried* pour composer *Tristan et Isolde* (1857-1859). Un nouveau séjour parisien, à la fin de la décennie, s'achève sur le scandale de la création de *Tannhäuser* ; en 1862, Wagner peut enfin retourner en Allemagne. Sa séparation définitive d'avec Minna précède de peu sa rencontre avec Louis II de Bavière, qui va lui devenir un protecteur incroyablement dévoué (1864). Les années suivantes sont celles de la naissance des enfants de Wagner et de Cosima von Bülow, qu'il pourra épouser en 1870, de la création triomphale de *Tristan* (1865) ainsi que de la composition des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et de la reprise du travail sur la *Tétralogie*, partiellement créée en 1869 et 1870. En parallèle, il écrit son autobiographie (*Ma Vie*) et publie son essai sur Beethoven. Les dernières années de sa vie voient Wagner occupé à réaliser son rêve d'un festival entièrement dédié à son œuvre, où *L'Anneau du Nibelung* pourrait être créé dans les conditions qu'il désire. L'année 1872 est marquée par le début des travaux de construction à Bayreuth, et après d'importants efforts pour réunir les fonds nécessaires, le premier festival, consacré à la *Tétralogie* achevée, a lieu en 1876. C'est à la fois un immense succès et un désastre financier, et il faut attendre 1882 pour une deuxième édition, à l'occasion de laquelle est créé *Parsifal*, dernière œuvre du compositeur qui meurt l'année suivante à Venise.

## Richard Strauss

Enfant prodige, fils d'un excellent corniste, Richard Strauss découvre la musique par l'étude des classiques allemands. Il pratique le piano à quatre ans, compose ses premières œuvres à six, apprend le violon à huit et entame avant l'adolescence des cours de composition. C'est son père qui l'influence le plus durant ses jeunes années, son conservatisme l'incitant à se plonger dans la musique de Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert plutôt que dans celle de Wagner. Au cours de son apprentissage, il se passionne pour la musique orchestrale, qu'il complète avec des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'Université de Munich. À Meiningen, sous l'influence d'Alexandre Ritter, il se passionne enfin pour Wagner et Brahms, que son père abhorre. Cette période munichoise est féconde pour le jeune musicien : il compose dix-sept *Lieder*, une *Sonate pour violon* (1888), ainsi qu'une œuvre symphonique, *Aus Italien* (1887), inspirée par un grand voyage en Italie. Tandis que ses activités de chef d'orchestre se multiplient, il compose plusieurs poèmes symphoniques qui, peu à peu, renforcent sa réputation : *Mort et transfiguration* (1889), *Macbeth* (1891), *Till Eulenspiegel* (1894-95), *Ainsi parlait Zarathoustra* (d'après Nietzsche, 1896), *Don Quichotte* (1897) et *Une vie de héros* (1898). Le tournant du siècle apporte deux inflexions fondamentales

dans la carrière de Richard Strauss : il délaisse la forme du poème symphonique pour se consacrer à l'opéra, et il fonde, avec d'autres artistes, la première société protégeant les droits d'auteur des compositeurs allemands. Entre 1903 et 1905, il œuvre à son opéra *Salomé*, tiré de la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, elle-même inspirée par Gustave Flaubert. Ce chef-d'œuvre fait scandale lors de sa création, mais son succès dépasse rapidement les frontières allemandes. Dans la foulée, il écrit *Elektra*, qu'il achève en 1908 et présente au public l'année suivante. Travailleur infatigable, Strauss maîtrise parfaitement la forme orchestrale, qu'il déploie avec talent. *Le Chevalier à la rose* (1911), opéra en trois actes, est un autre immense succès, présenté deux mois après sa première dresdoise à la Scala de Milan et l'année suivante à Londres et New-York. *La Femme sans ombre* (1919) est considéré par le compositeur comme son « dernier opéra romantique » : imaginée en temps de paix, écrite pendant la guerre et jouée après la signature du traité de Versailles, cette œuvre marque un tournant dans la vie créatrice de Strauss. Il s'installe à Vienne et prend la direction de l'Opéra d'État, qu'il occupe jusqu'en 1924, emmène l'Orchestre philharmonique de Vienne en tournée en Amérique du Sud, et dirige des orchestres aux États-Unis. Ses relations avec le régime nazi ont longtemps été

source de polémique. Strauss accepte de présider la Chambre de la musique du Reich (*Reichsmusikkammer*) en 1933 ainsi que de composer l'hymne des jeux Olympiques de 1936. Néanmoins, il s'attire les foudres du régime lorsqu'il demande à Stefan Zweig d'écrire le livret de son opéra *La Femme silencieuse*, créé à Dresde en 1935 avant d'être retiré de l'affiche. Son conflit avec les nazis se renforce lorsque ceux-ci apprennent que sa belle-fille, Alice, est juive. Il garde néanmoins des contacts avec des responsables, ce qui lui permet d'intervenir en faveur de sa belle-fille et de ses petits-enfants lorsque ceux-ci sont arrêtés. En 1944, du fait de l'intensification de la guerre, la première de son opéra *L'Amour de Danaé* est annulée sur ordre de Goebbels (l'ouvrage ne sera créé qu'en 1952). Après la guerre, Strauss comparait lors des procès de dénazification ; de nombreux artistes témoignent en sa faveur. Strauss est blanchi de toute collaboration. Dans un dernier élan créatif, il écrit ses *Vier letzte lieder* (« Quatre derniers lieder », 1948) avant de s'éteindre des suites d'une crise cardiaque, le 8 septembre 1949.

### **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<sup>e</sup> 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.

## — LES INTERPRÈTES —

### **Melanie Diener**

Melanie Diener a accompli ses études musicales à l'université de Stuttgart, de Mannheim et à l'Université d'Indiana. Elle a obtenu le prix du Concours Mozart de Salzbourg et celui du Concours international de la Reine Sonja. Après des débuts à la scène dans le rôle d'Illia dans *Idomeneo*

au Garsington Opera en 1996, elle s'est très vite imposée dans le répertoire Mozart. Elle s'est par exemple produite au Royal Opera House de Londres, au Metropolitan à New York, à la Staatsoper de Vienne, aux festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence, au Palais Garnier à Paris, ainsi qu'à Dubai et Tokyo. Grâce à une Elsa très remar-



quée, autant pour sa voix que pour son jeu de scène au festival de Bayreuth en 1999, elle a gagné une renommée mondiale. À son répertoire d'œuvres allemandes figurent Sieglinde, Elisabeth de *Tannhäuser*, *Agathe et Euryanthe* de Weber, *Leonore* de Beethoven et des rôles Straussiens tels que Chrysothémis, La Maréchale et Ariane. Le rôle de Katia Kabanova au *Lindenoper* de Berlin en 2005 et celui de La Maréchale à l'Opéra national de Hambourg en 2007 ont été de grands succès personnels. Son interprétation du rôle d'Ursula dans *Mathis le peintre* de Hindemith à l'Opéra national de Paris en 2010 à Paris a été fêtée tant par le public que par la critique. En tant que chanteuse et cantatrice de concert, Mélanie Diener est très appréciée par de nombreux chefs d'orchestre renommés grâce à sa grande musicalité, sa faculté d'identification aux rôles et sa grande force créatrice. Elle se tourne également de plus en plus vers des compositions plus récentes et s'est déjà produite en tant que chanteuse de jazz. Elle travaille régulièrement avec les orchestres et les chefs d'orchestre les plus renommés en Europe, aux États-Unis et au Japon.

### **Fabien Gabel**

Reconnu comme l'une des étoiles de la nouvelle génération de chefs d'orchestre internationaux, Fabien Gabel est régulièrement invité par des orchestres de premier rang en

Europe, en Amérique du Nord, en Asie et Océanie, et est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Québec depuis septembre 2012. Lors des saisons 2017/18 et 2018/19, Fabien Gabel dirige à nouveau le Detroit Symphony Orchestra, le Houston Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, le Deutsches Symphonie Orchester, le l'Orchestre National Danois, l'Orchestre Philharmonique de Séoul, le Melbourne Symphony ; il fera par ailleurs ses débuts avec le Cleveland Orchestra, l'Orchestre de la Radio de Francfort, la Staatskapelle de Weimar, le National Symphony Orchestra de Washington ou l'Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise. Parmi les collaborations marquantes et récentes, citons ses retrouvailles avec le London Symphony Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre de la NDR Elbphilharmonie de Hambourg, la Staatskapelle de Dresde. Il entretient des collaborations régulières avec le BBC Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France, l'Orchestre National de Lyon ou l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Fabien Gabel fait ses débuts internationaux en 2004 en remportant le concours Donatella Flick à Londres, et devient alors assistant de Sir Colin Davis et Bernard Haitink au London Symphony Orchestra. Il est

par la suite assistant de Kurt Masur à l'Orchestre National de France avec lequel il entretient une relation particulière depuis. En 2010, il dirige l'orchestre dans un enregistrement d'airs d'opéras français avec la mezzo-soprano canadienne Marie-Nicole Lemieux (Naïve). Ce disque reçoit un Choc Classica ainsi que le Grand Prix de l'Académie Charles Cros. Il accompagne de nombreux solistes de renom parmi lesquels Gidon Kremer, Emanuel Ax, Christian Tetzlaff, Jean-Yves Thibaudet, Pierre-Laurent Aimard... Né à Paris dans une famille de musiciens, Fabien Gabel a étudié la trompette à la Hochschule de Karlsruhe puis au Conservatoire de Paris où il obtient le Premier Prix en 1996. Il a joué au sein de nombreux orchestres parisiens sous la direction de Pierre Boulez, Sir Colin Davis, Riccardo Muti, Seiji Ozawa, Simon Rattle et Bernard Haitink. Fabien Gabel s'est perfectionné à la direction d'orchestre aux côtés de David Zinman, au festival d'été d'Aspen (Colorado). Il a reçu les conseils d'Armin Jordan et a travaillé en collaboration étroite avec Sir Colin Davis et Bernard Haitink.

### **Orchestre Français des Jeunes**

L'Orchestre Français des Jeunes a été créé en 1982 par le ministère de la Culture afin de répondre au besoin d'une formation de très haut niveau au métier de musicien d'orchestre. L'OFJ offre ainsi chaque année à une centaine

d'étudiants issus des conservatoires et écoles de musique de toute la France la possibilité de travailler dans des conditions professionnelles sous la direction d'un chef de renommée internationale et de jouer dans les plus belles salles de France et d'Europe. Il a été notamment dirigé par Emmanuel Krivine, Sylvain Cambreling, Marek Janowski, Jesus Lopez Cobos, Jean-Claude Casadesu, David Zinman et Dennis Russell Davies. Depuis 2017, son directeur musical est Fabien Gabel. En 2006, un ensemble baroque destiné aux jeunes musiciens jouant sur instruments anciens complète la mission de l'OFJ. Il a eu pour directeurs musicaux Christophe Rousset, Paul Agnew, Reinhard Goebel, Christophe Coin et Leonardo Garcia Alarcon. Depuis cette année, il est dirigé par Rinaldo Alessandrini. Depuis sa création, l'OFJ a élargi sa mission pour s'adapter aux évolutions du métier de musicien d'orchestre, mais aussi au métier de musicien au sens le plus large, afin de donner aux étudiants des compétences qui les aideront à s'insérer dans la profession. Les relations que l'OFJ entretient avec ses homologues européens permettent ainsi à ses membres de participer à des projets d'autres orchestres de jeunes dans le cadre d'échanges de type Erasmus de courte durée. L'OFJ a également enrichi ses activités en 2011 avec la mise en place d'une formation à la médiation destinée à aider les

jeunes musiciens à rendre la musique classique accessible aux publics les plus divers en présentant les œuvres qu'ils jouent. Cette formation s'inscrit dans l'évolution des missions des orchestres professionnels, de plus en plus actifs auprès des publics les plus divers. Enfin, il participe à la diffusion de la musique classique vers des publics dits « empêchés » en donnant des concerts de musique de chambre dans des lieux tels que maisons de retraite, hôpitaux, centre de soins palliatifs, prisons... L'Orchestre Français des Jeunes a été invité dans de nombreux festivals (Aix-en-Provence, Berlin, Montreux, Besançon, la Chaise-Dieu, Bruckner Musiktage de Sankt-Florian, La Roque-d'Anthéron, Settembre Musica de Turin, Merano...), et s'est produit dans les lieux les plus prestigieux et les plus divers (Philharmonie et Konzerthaus de Berlin, Concertgebouw d'Amsterdam, Auditorium de Madrid, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Cité de la musique, Arsenal de Metz, Auditorium de Dijon...). L'Orchestre Français des Jeunes est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication. Il reçoit le soutien de la Fondation Daniel et Nina Carasso. Il est membre de la Fédération européenne des orchestres nationaux de jeunes (EFNYO) et de l'Association Française des Orchestres (AFO). Depuis 2017, l'Orchestre Français des Jeunes est en résidence en Région Hauts-de-France.

## **Violons**

Léon Haffner (*violon solo*)

Clara Ahsbahs

Marie-Héloïse Arbus

Cecile Caup

Claire Chauvel

Sibylle Deleau

Blanche Desile

Marie Ducroux

Lydie Duffau

Rebecca Fidler

Margot Gillet

Julian Kinet

Maëlle Le Gac

Pierre Legrand

Romance Leroy

Pierre Liscia

Enmanuel Maestre

Aramis Monroy

Laurène Patard-Moreau

Valentine Pierre

Emilie Planche

Roxane Rabatti

Andry Richaud

Alicia Rowell

Camille Said

Noémie Saint Andre

Gabriele Slizyte

Clotilde Sors

Hubert Touzery

Raphaëlle Zavattero

## **Altos**

Camille Bonamy

Valentin Chiapello

Lise Guérin

Baptiste Guyot-Nessi

Camille Havel

Paul-Julian Quillier

Jean-Baptiste Souchon  
Nina Tonji  
Amélie Valdes  
Muriel Valentin  
Matéo Verdier  
Elisabeth Wozniak

### **Violoncelles**

Marion Boucher  
Marwane Champ  
Emilie Coraboeuf  
Emma Gergely  
Mélisande Ponsin  
Jules Pujol-Sentaurens  
Esther-Hélène Richard  
Frauke Suys  
Pauline Walter  
Benoît Zahra

### **Contrebasses**

Lucca Alcock  
Salomé Camarroke  
Emmanuel Dautel  
Noé Garin  
Nathanael Korinman  
Suliac Maheu  
Victor Robin  
Robin Seleskovitch

### **Flûtes traversières**

Juliette Jolain  
Marie-Sophie Perez  
Camille Riccoboni  
Constance Sannier

### **Hautbois**

Hamadi Ferjani  
Eloi Huscenot  
Lorentz Réty

### **Clarinettes**

Lucas Dietsch  
Lilian Lefebvre  
Gabriel Lellouch  
Alexandre Milliou

### **Bassons**

Antoine Aboyans-Billiet  
Ariane Bresch  
Lorraine Guyot  
Alexandre Hervé

### **Cors**

Orane Bargain  
Hippolyte De Villele  
Loïc Denis  
Jeanne Maugrenier  
François Rieu

### **Trompettes**

Luca Chiché  
Clément De Martino  
Benoît Maurer  
Clément Schuppert

### **Trombones**

Pierrick Caboche  
Pierre Duclos  
Pierre Palais

### **Trombone basse**

Agata Bellanza

### **Tubas**

Martin Fournier  
Franz Langlois

## **Percussions**

Romain Bredeloup

Arthur Dhuique-Mayer

Rémy Gouraud

Tim Hanquet

Valentin Jousserand

Antoine Lardeau

Matthias Ziolkowski

## **Harpes**

Mélanie Laurent

Salomé Mokdad

## **Célesta**

Laura Lazayres

**Richard Wagner**  
*Wesendonck-Lieder*

Der Engel

In der Kindheit frühen Tagen  
Hört'ich oft von Engeln sagen,  
Die des Himmels lehre Wonne  
Tauschen mit der Erdensonne,  
Daß, wo bang ein Herz in Sorgen  
Schmachtet vor der Welt verborgen,  
Daß, wo still es will verbluten,  
Und vergehn in Tränenfluten,  
Daß, wo brünstig sein Gebet  
Einzig um Erlösung fleht,  
Da der Engel niederschwebt  
Und es sanft gen Himmel hebt.  
Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,  
Und auf leuchtendem Gefieder  
Führt er, ferne jedem Schmerz,  
Meinen Geist nun himmelwärts.

L'Ange

Aux premiers jours de l'enfance,  
J'ai souvent entendu dire des anges  
Qu'ils échangeaient les sublimes félicités célestes  
Contre la lumière du soleil terrestre.  
Ainsi, quand un cœur en peine  
Cache son chagrin au monde,  
Quand il saigne en silence  
Et se consume en larmes,  
Quand il prie avec ferveur,  
Ne demandant que sa délivrance,  
L'ange descend vers lui  
Et le porte doucement au Ciel.  
Oui, un ange est aussi descendu vers moi,  
Et sur ses ailes étincelantes  
Emporte, loin de toute douleur,  
Mon esprit vers le Ciel !

## Stehe still!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,  
Messer du der Ewigkeit;  
Leuchtende Sphären im weiten All,  
Die ihr umringt den Weltenball;  
Urewige Schöpfung, halte doch ein,  
Genug des Werdens, laß mich sein!  
Halte an dich, zeugende Kraft,  
Ugedanke, der ewig schafft!  
Hemmet den Atem, stillt den Drang,  
Schweiget nur eine Sekunde lang!  
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;  
Ende, des Wollens ew'ger Tag!  
Daß in selig süßem Vergessen  
Ich mög' alle Wonnen eressen!  
Wenn Aug'in Auge wonnig trinken,  
Seele ganz in Seele versinken;  
Wesen in Wesen sich wiederfindet,  
Und alles Hoffens Ende sich kündigt;  
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,

Keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen:  
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,  
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

## Ne bouge pas !

Bourdonnant, bruissant rouet du temps,  
Arpenteur de l'éternité,  
Sphères étincelantes du vaste univers  
Qui encerclez notre globe,  
Création originelle, halte !  
Cessez votre perpétuel devenir, laissez-moi être !  
Halte, force créatrice,  
Pensée première qui toujours crée !  
Arrêtez, souffles ! Taisez-vous, désirs !  
Donnez-moi une seule seconde de silence !  
Pouls affolé, calme tes battements !  
Cesse, jour éternel de la volonté !  
Afin que, dans un heureux et doux oubli,  
Je puisse prendre la mesure de ma joie !  
Quand les yeux boivent la joie dans d'autres yeux,  
Que l'âme entière se noie dans une autre âme,  
Que l'être se retrouve dans un autre être,  
Et que le but de tous les espoirs est proche,  
Les lèvres sont muettes, silencieuses  
[dans leur étonnement,  
Et notre cœur secret n'a plus aucun désir.  
L'homme reconnaît le sceau de l'éternité  
Et résout son énigme, sainte Nature !

## Im Treibhaus

Hochgewölbte Blätterkronen,  
Baldachine von Smaragd,  
Kinder ihr aus fernen Zonen,  
Saget mir, warum ihr klagt?  
Schweigend neiget ihr die Zweige,  
Malet Zeichen in die Luft,  
Und der Leiden stummer Zeuge,  
Steiget aufwärts süßer Duft.  
Weit in sehndem Verlangen  
Breitet ihr die Arme aus,  
Und umschlinget wahnbevangen  
Öde Leere nicht'gen Graus.  
Wohl, ich weiß es, arme Pflanze:  
Ein Geschicke teilen wir,  
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,  
Unsre Heimat ist nicht hier!  
Und wie froh die Sonne scheidet  
Von des Tages leerem Schein,  
Hüllet der, der wahrhaft leidet,  
Sich in Schweigens Dunkel ein.  
Stille wird's, ein säuselnd Weben  
Füllet bang den dunklen Raum:  
Schwere Tropfen seh'ich schweben  
An der Blätter grünem Saum.

## Dans la serre

Couronnes de feuillage, en hautes arches,  
Baldaquins d'émeraude,  
Vous, enfants des régions lointaines,  
Dites-moi pourquoi vous vous lamentez.  
En silence, vous inclinez vos branches,  
Tracez des signes dans l'air,  
Et, témoin muet de vos peines,  
S'exhale un doux parfum.  
Tout grand, dans votre désir ardent,  
Vous ouvrez vos bras,  
Et étreignez vainement  
L'horreur du vide affreux.  
Je sais bien, pauvres plantes,  
Que nous partageons le même destin.  
Même si nous vivons dans une lumière éclatante,  
Notre foyer n'est pas ici !  
Comme le soleil quitte heureux  
L'éclat vide du jour,  
Celui qui souffre vraiment  
Se drape dans l'obscur manteau du silence.  
Tout devient calme. Un bruissement  
Remplit d'effroi l'obscurité :  
Je vois de lourdes gouttes suspendues  
À la lisière verte des feuilles.



## Schmerzen

Sonne, weinest jeden Abend  
Dir die schönen Augen rot,  
Wenn im Meeresspiegel badend  
Dich erreicht der frühe Tod;  
Doch erstehst in alter Pracht,  
Glorie der düstern Welt,  
Du am Morgen neu erwacht,  
Wie ein stolzer Siegesheld!  
Ach, wie sollte ich da klagen,  
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,  
Muß die Sonne selbst verzagen,  
Muß die Sonne untergehn?  
Und gebieret Tod nur Leben,  
Geben Schmerzen Wonnen nur:  
O wie dank' ich, daß gegeben  
Solche Schmerzen mir Natur.

## Douleurs

Soleil, tu pleures tous les soirs  
De tes beaux yeux rougissants,  
En te baignant dans le miroir de la mer,  
Terrassé par une mort prématurée.  
Mais tu reviens dans ton ancienne splendeur,  
Gloire du monde obscur,  
Réveillé au petit matin,  
Comme un fier héros vainqueur !  
Pourquoi devrais-je donc me lamenter,  
Pourquoi mon cœur devrait-il être si lourd,  
Puisque le soleil lui-même doit désespérer,  
Puisque le soleil doit disparaître ?  
Et si la mort donne naissance à la vie,  
Si les douleurs apportent la joie,  
Oh, comme je te remercie  
Des douleurs que tu m'as données,  
Nature !

## Träume

Sag, welch' wunderbare Träume  
Halten meinen Sinn umfassen,  
Daß sie nicht wie leere Schäume  
Sind in ödes Nichts vergangen?  
Träume, die in jeder Stunde,  
Jedem Tage schöner blühen,  
Und mit ihrer Himmelskunde  
Selig durchs Gemüte ziehn?  
Träume, die wie hehre Strahlen  
In die Seele sich versenken,  
Dort ein ewig Bild zu malen:  
Allvergessen, Eingedenken!  
Träume, wie wenn Frühlingssonne  
Aus dem Schnee die Blüten küßt,  
Daß zu nie geahnter Wonne  
Sie der neue Tag begrüßt,  
Daß sie wachsen, daß sie blühen,  
Träumend spenden ihren Duft,  
Sanft an deiner Brust verglühn,  
Und dann sinken in die Gruft.

## Rêves

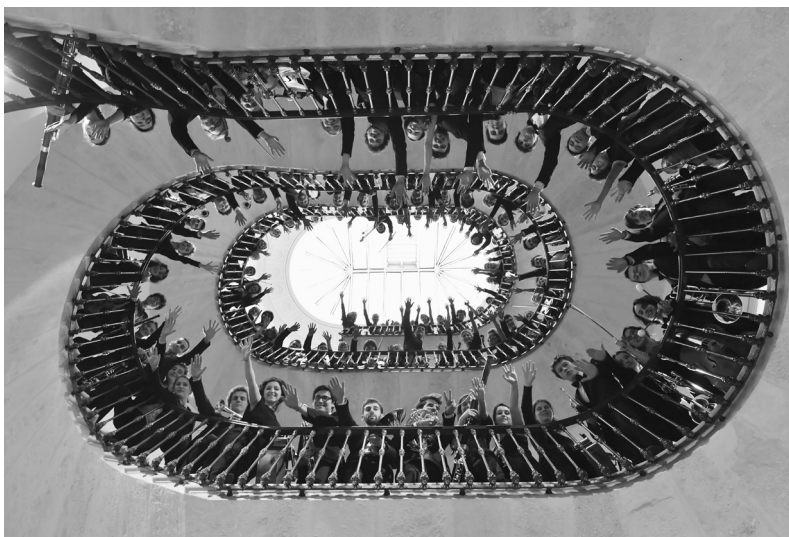
Dis, quels rêves merveilleux  
Gardent mon âme prisonnière  
Et ne sont pas, comme bulles de savon,  
Évanouis dans un néant désolé ?  
Rêves qui, à chaque heure  
De chaque jour, fleurissent, plus beaux,  
Et qui, préfigurant le ciel,  
Traversent bienfaisants mon esprit.  
Rêves qui, comme des rayons de gloire,  
S'enfoncent dans l'âme  
Pour y peindre une éternelle image :  
Oubli de tout, souvenir unique !  
Rêves semblables au soleil de printemps,  
Dont les baisers font sortir des fleurs de la neige,  
Qui, avec une félicité inimaginable,  
Accueillent le jour nouveau.  
Et croissent, et fleurissent,  
Et, rêvant, exhalent leur parfum,  
Et se fanent, doucement, sur ta poitrine,  
Puis descendent au tombeau.



orchestre  
français  
des jeunes

## SOUTENEZ L'OFJ !

Faire un don à l'OFJ, c'est lui permettre de continuer à offrir aux jeunes musiciens une formation riche et exigeante, complémentaire de celle des conservatoires. C'est aussi favoriser leur insertion professionnelle dans un monde de plus en plus ouvert et concurrentiel.



### COMMENT DONNER :

- par **chèque**, à l'ordre de l'Orchestre Français des Jeunes
- sur la plateforme de don **Helloasso** (en tapant « Helloasso » et « OFJ » dans votre moteur de recherche)

66% de votre don est déductible des impôts. Un don de 150€ vous coûte ainsi 51€ après déduction fiscale. Un reçu fiscal vous est adressé dès réception de votre don.

Orchestre Français des Jeunes - 223 avenue Jean Jaurès 75019 Paris - 01 44 84 44 75 - [contact@ofj.fr](mailto:contact@ofj.fr)

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

# Mélomanes rejoignez-nous !

## LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Participez aux répétitions,  
visites exclusives...

## CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création

Découvrez les coulisses

Rencontrez les artistes

TOUS VOS DON'S OUVRENT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

**Anne-Flore Naudot**

01 53 38 38 31 • [afnaudot@philharmoniedeparis.fr](mailto:afnaudot@philharmoniedeparis.fr)

**Zoé Macêdo-Roussier**

01 44 84 45 71 • [zmacedo@philharmoniedeparis.fr](mailto:zmacedo@philharmoniedeparis.fr)



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS