

# SALLE PLEYEL

CENTRE ARTISTIQUE DE PARIS

*Administrateur général : Henri VIEILLARD-BARON*

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
A PARIS

FESTIVAL  
ESTIVAL  
DE PARIS

JEUDI 18 SEPTEMBRE 1975

# NEW YORK PHILHARMONIC

DIRECTION :

# PIERRE BOULEZ

La tournée européenne du New York Philharmonic a pu être réalisée grâce à un don  
d'IBM WORLD TRADE CORPORATION

Le New York Philharmonic enregistre en exclusivité sur disques CBS

Piano STEINWAY

Représentant en France :

Bureau International des Concerts et Conférences Ch. et C. KIESGEN, 252, Faubourg Saint-Honoré, 75008 PARIS — Tél. 924-21-25

# LE NEW YORK PHILHARMONIC ET SON PASSÉ

Il y a quelques années le critique américain James Huneker put écrire : « L'histoire du Philharmonique de New York est celle-là même de la musique aux Etats-Unis ». Ce faisant il ne se contentait pas de résumer en une phrase l'activité ininterrompue de l'orchestre depuis 1842 mais soulignait aussi le travail de pionnier qui fit de cet orchestre le chef de file de toute une tradition musicale : associer les œuvres nouvelles à celles qui sont déjà familières au public.

Le Philharmonique de New York fut fondé en tant que coopérative à une époque où un Washington Irving quittait les U.S.A. pour devenir diplomate à Madrid, où Charles Dickens faisait en Amérique sa première tournée de « conférences », où Longfellow, Fenimore Cooper et Walt Whitman écrivaient leurs œuvres les plus célèbres. Le téléphone, l'automobile, l'avion, le phonographe, la radio et la télévision étaient encore envisagés comme des miracles. New York ne comptait que 412.710 habitants...

Le Philharmonique poursuit son effort en tant que coopérative durant quelque soixante-dix ans, date à laquelle Gustav Mahler en devint directeur musical (1909) : jusqu'alors c'étaient les instrumentistes eux-mêmes qui fournissaient l'argent nécessaire à l'organisation des concerts.

Le New York Philharmonic était né au moment propice, alors que l'« orchestre symphonique », tel que nous le concevons de nos jours, en était encore à une phase embryonnaire, où Beethoven, Schubert et Weber étaient encore considérés comme des compositeurs « modernes », où Berlioz, Schumann, Wagner et Verdi étaient des « contemporains ». Brahms, Tchaïkovsky et Dvorak étaient encore en culottes courtes.

C'est sur ce décor historique qu'il faut apprécier le fait que le Philharmonique de New York devint le premier orchestre permanent créé aux Etats-Unis, après seulement six devanciers en Europe : en Norvège, à Leipzig, Londres, Paris, Liverpool et Vienne. Les autres orchestres permanents d'Amérique ne naquirent qu'après la Guerre de Sécession lorsque le pays entra dans une période de croissance industrielle et économique rapide. Furent alors créés, en 1878, l'Orchestre Symphonique de New York (qui devait se fonder avec son aîné cinquante ans après, en 1928), deux ans plus tard l'Orchestre Symphonique de Saint-Louis et le Boston Symphony, en 1881. Dix ans encore et ce sera la fondation de l'Orchestre de Chicago puis, au cours des deux décennies suivantes, de ceux de Cincinnati, Philadelphie, Minneapolis et San Francisco. L'Orchestre de Cleveland est le plus jeune, ayant été fondé à la fin de la Première Guerre mondiale, en 1918. Il est vrai que des ensembles plus ou moins éphémères avaient été créés dès 1809 à Baltimore, en 1810 à Boston et en 1821 à Philadelphie. Mais aucun ne s'était maintenu, alors qu'une Société Philharmonique de New York avait été mise sur pied dès 1800, reconstituée vingt ans plus tard et put réapparaître encore avec la formation de la New York Philharmonic Society, en 1842.

Au cours de la première saison, les souscripteurs de la New York Philharmonic Society eurent à payer dix dollars pour trois places à chacun des trois concerts donnés. Petit à petit le nombre de ces concerts en souscription va augmenter. A la veille de la Guerre de Sécession ils étaient de cinq et au cours de la première décennie de ce siècle il était passé à dix-huit. Lorsque Mahler devint, en 1909, directeur musical du Philharmonique, le nombre des concerts atteignit cinquante-quatre et la saison dura vingt-trois semaines. Pendant la dépression économique des années 30 la saison ne durait pas moins de vingt-huit semaines et le nombre de concerts touchait la centaine. Aujourd'hui, environ deux cents concerts sont donnés au cours des cinquante-deux semaines de l'année. Le New York Philharmonic fut le premier orchestre américain à être en activité absolument toute l'année.

Nombreux sont les compositeurs de premier plan qui vinrent diriger leurs œuvres à la tête du New York Philharmonic : citons Anton Rubinstein, Victor Herbert, Richard Strauss, Saint-Saëns, d'Indy, Arthur Honegger, Ravel, Milhaud, Roy Harris, Enesco, Villa-Lobos, Respighi, Rachmaninov, Bartok, Bernstein, Prokofiev, Carlos Chavez, Stravinsky, Hindemith, Aaron Copland et Lukas Foss. Tchaïkovsky dirigea l'orchestre lors des cérémonies d'ouverture du Carnegie Hall, en 1891.

Le nombre des solistes de premier plan qui se sont produits avec le New York Philharmonic n'est pas moins impressionnant : Isayé, Bull, Gottschalk, Sarasate, Wieniawsky, Vieuxtemps, Casals, Thibaud, Busoni, Alma Gluck, Hofmann, Carreno, Joseffy, Feuermann, Schnabel, Cortot, Kreisler, Rachmaninov, Lilli Lehmann, Lhevinne, Nordica, Horowitz, Heifetz, Casadesu, Rubinstein, Paderewsky, Schumann-Heink, Flagstad, Tourel, Novaes, Milstein, Hess, Stern, Tebaldi, Cliburn, Anderson, Oistrakh, Farrel, Szigeti, Serkin, Schwartzkopf, Piatigorsky, Menuhin, Lotte Lehmann, Melchior, Francescatti, Guilels, Richter, Sutherland, Nilsson, Rostropovitch...

Le New York Philharmonic (et le New York Symphony avec lequel il fusionna en 1928) fut également le premier à jouer en Amérique un grand nombre d'œuvres du répertoire, parmi lesquelles on pourrait rappeler les *Huitième* (1844) et *Neuvième* (1846) *Symphonies* de Beethoven, le *Romeo et Juliette* (1876) puis les *Quatrième* (1890) et *Sixième* (1894) *Symphonies* de Tchaïkovsky, la *Quatrième* de Brahms (1886), *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss (1892), le *Concerto pour violon* de Sibelius (1906), les *Première*, *Deuxième*, *Quatrième* et *Sixième Symphonies* de Mahler (1909, 1908, 1904 et 1947), enfin, de Hindemith, la *Symphonie « Mathis le Peintre »* (1934).

Plus importantes encore paraîtront des premières mondiales d'œuvres telles que la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak (1893), le *3<sup>e</sup> Concerto pour piano* de Rachmaninov (1909), le *Concerto en fa* de Gershwin (1925), les *Métamorphoses sur des thèmes de Weber* de Hindemith (1944) ou la *Deuxième Symphonie* de Charles Ives (1951). Les années récentes ont vu se multiplier les créations de compositeurs américains, tels que Copland, Barber, William Schuman, Leonard Bernstein, Leon Kirchner, Elliott Carter, Lukas Foss. Pour le 125<sup>e</sup> anniversaire de sa fondation, la Société commanda des œuvres nouvelles à dix-huit compositeurs : Milton Babbitt, Richard-Rodney Bennett, Luciano Berio, Elliott Carter, Aaron Copland, Roberto Gerhardt, Howard Hanson, Roy Harris, Leon Kirchner, Fredric Myrov, Nicolas Nabokov, Walter Piston, William Schuman, Roger Sessions, Rodion Chedrine, Karlheinz Stockhausen, Toru Takemitsu et Virgil Thomson.

Le Philharmonique de New York avait donné son premier concert le 7 décembre 1842 dans les salles Apollon situées en bas de Broadway. Trois chefs s'en partageaient la direction : Ureli Corelli Hill, fondateur et premier président de la Société, H. C. Timm et George Loder. Durant toute la première décennie de son existence, la Philharmonique offrit ainsi la place de chef à plusieurs artistes, simultanément, et ceci jusqu'à ce que Theodore Eisfeld en devint le premier chef d'orchestre régulier, en 1852.

Sans même tenir compte de l'instabilité politique qui agita les pays germaniques au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (instabilité qui amena nombre de musiciens de talent à émigrer en Amérique), plusieurs orchestres allemands firent de longs séjours aux U.S.A. Parmi ceux-ci, l'Orchestre de Germanie donna vingt concerts à New York et à Brooklyn au cours d'une saison de cinq semaines. Bien que ces manifestations aient été des fiascos financiers, celles qui furent données ensuite (à Washington ou en Nouvelle-Angleterre et tout particulièrement à Boston) s'attirèrent une vaste audience. Ainsi l'influence de cet orchestre fut-elle grande et, au cours de ses six années d'existence, il donna des concerts dans pratiquement toutes les grandes villes des U.S.A. Son animateur, Karl Bergmann, allait devenir, par la suite, le premier chef d'orchestre de quelque importance ayant la responsabilité du New York Philharmonic, place qu'il occupa plus de dix ans, jusqu'en 1875. Au cours de cette décennie il acquit une notoriété définitive par ses interprétations de la musique d'avant-garde de l'époque : Berlioz, Liszt, Wagner.

Leopold Damrosch, qui avait été l'assistant de Liszt à Weimar, fonda l'Oratorio Society en 1873 et le New York Symphony, déjà cité, en 1878. Auparavant, il avait été engagé comme chef du Philharmonique pour la saison 1876-1877. Lui succéda un Américain né en Allemagne : Théodor Thomas qui, dès 1864, avait rassemblé un orchestre qui, se produisant à New York, avait constitué une concurrence des plus dynamiques à la Société Philharmonique. La conséquence en avait été l'amélioration du niveau de chacun des deux orchestres qui s'agrandirent et engagèrent de meilleurs instrumentistes afin de pouvoir aborder des programmes plus variés et d'en

affiner les exécutions. En 1877 Thomas prenait donc la tête de son rival et c'est sous sa férule (1877-1891) que le New York Philharmonic acquit les qualités d'un orchestre virtuose. Après une saison confiée à Adolf Neuendorff, c'est Anton Seidl, ancien secrétaire de Wagner, qui hérita de l'orchestre (1891-1898). Il était un interprète presque sans rival des œuvres de son maître et força l'enthousiasme des « conservateurs » aussi bien que des avant-gardistes par le romantisme enflammé de ses exécutions. Si ses conceptions de la musique de Liszt, Wagner, Berlioz, Tchaïkovsky et Strauss ne lui valurent que des éloges, il encourut, cependant, les critiques acerbes des traditionalistes chaque fois qu'il aborda Mozart, Beethoven et Haydn (qu'il jouait sans doute pour la première fois de sa vie à New York). Néanmoins, le nombre de concerts donnés sous sa direction dut augmenter, tant la demande du public était grande, ce que confirme une situation financière soudain plus florissante. C'est Anton Seidl qui dirigea, notamment, le 16 décembre 1893, la première audition mondiale de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak.

Emil Paur, transfuge du Boston Symphony, fut aussi un champion de la « musique nouvelle » et acquit une gloire définitive avec le New York Philharmonic lorsqu'il y imposa les poèmes symphoniques de Strauss et fit connaître la musique de Sibelius au public new yorkais. A leur tour, les quatre ans durant lesquels il dirigea l'orchestre (1898-1902) firent de sa personnalité puissante et de son style ample un constant sujet d'intérêt et de controverses.

La 61<sup>e</sup> saison du New York Philharmonic fut confiée à Walter Damrosch qui, depuis 1885, dirigeait le New York Symphony et le dirigera encore jusqu'à ce qu'il fusionne, en 1928, avec son aîné. Auparavant, Damrosch avait persuadé Andrew Carnegie que la ville manquait d'une salle de concert répondant aux besoins nouveaux. Carnegie Hall avait été inauguré le 5 mai 1891 et, dès l'année suivante, devint, pour soixante-dix ans, le port d'attache du New York Philharmonic.

Entre 1903 et 1906, l'orchestre fut confié à des chefs étrangers parmi lesquels il faut citer Felix Weingartner, Richard Strauss et Willem Mengelberg : Victor Herbert fut le seul Américain à monter au pupitre au cours de cette période. En 1906, c'est le chef russe Wassily Safonoff qui prit l'orchestre en main jusqu'en 1909, date à laquelle il laissa la place à Gustav Mahler, plus connu à l'époque comme chef d'orchestre que comme compositeur. C'est alors que les 18 concerts de la saison passèrent à 54 et que l'orchestre entreprit sa première tournée à travers le pays. C'est Mahler lui-même qui dirigea la création américaine de sa 1<sup>re</sup> *Symphonie* ainsi que divers festivals Wagner et festivals Tchaïkovsky au cours de sa première saison. Mahler ne resta que deux ans à la tête de l'orchestre mais c'est au cours de cette période que le nombre de concerts devint suffisant pour employer les instrumentistes à plein temps et non plus à la vacation.

Joseph Stransky reprit la baguette en 1911 et la conserva jusqu'en 1921. Le New York Philharmonic continuait de faire entendre les « modernes » : Brahms, Strauss, Tchaïkovsky et Liszt. Parmi les musiques les plus récentes furent données la *Rapsodie pour clarinette* de Debussy, *Pelléas et Mélisande* de Schönberg, *Ma Patrie*, de Smetana, la *Symphonie Alpine* de Richard Strauss et la 2<sup>e</sup> *Symphonie de Sibelius*. C'est enfin l'époque du premier enregistrement effectué par l'orchestre, pour la Columbia, en janvier 1917. Durant la même période, le New York Symphony (fondé en 1878 par Leopold Damrosch et sous la direction de Walter Damrosch) opposa une concurrence acharnée au New York Philharmonic. Damrosch, qui avait le génie de la publicité, entraîna notamment son ensemble dans la première tournée européenne jamais entreprise par un orchestre américain, dix ans avant que le New York Philharmonic se risque, à son tour, à un voyage en Europe. Un autre orchestre était même apparu à New York dans le même temps qui prit le nom de National Symphony. Nombre de ses pupitres étaient tenus par les meilleurs instrumentistes du monde et cet orchestre de luxe n'avait d'autre chef que Willem Mengelberg. Le New York Philharmonic put néanmoins fusionner avec lui à la fin de la saison 1921-1922, tandis que 1922 lui ouvrait les portes des studios de radio. C'est en 1924 que, sous la direction d'Ernst Schelling, le New York Philharmonic donna son premier concert destiné à la jeunesse. Au cours de ces « années folles », enfin, la Philharmonie de New York invita des musiciens tels que Bruno Walter (1923), Wilhelm Furtwängler, Igor Stravinsky (1925), Arturo Toscanini (1926) et Maurice Ravel (1928).

Après la fusion des deux phalanges new yorkaises, en 1928, c'est Arturo Toscanini qui fut nommé chef principal, Willem Mengelberg devenant chef associé. En 1930, Toscanini devint directeur musical et l'orchestre paracheva une réputation internationale lors de sa

première tournée européenne. C'est sous la férule de Toscanini qu'en 1930 le New York Philharmonic réalisa sa première émission de radio pour la Columbia Broadcasting System (C.B.S.), que Prokofiev créa son 3<sup>e</sup> *Concerto pour piano* et que Otto Klemperer dirigea la première américaine de la *Symphonie « Mathis le Peintre »* de Hindemith.

Lorsque Toscanini se démit de ses fonctions, en 1936, l'orchestre fut confié, jusqu'en 1941, à John Barbirolli, après quoi une nouvelle période de deux ans, consacrée à des chefs invités, prit fin, en 1943, avec l'engagement d'Arthur Rodzinski. L'année précédente, déjà, Rodzinski avait été chargé du concert qui devait marquer, à Carnegie Hall, le centenaire de l'orchestre. C'est durant le règne de Rodzinski (1943-1947) que Bela Bartok et sa femme, Ditta Pasztory, jouèrent, pour la première fois avec le Philharmonic, le *Concerto pour deux pianos* du compositeur hongrois (1943). C'est cette même année 1943, le 14 novembre, que Leonard Bernstein y fit des débuts spectaculaires, devant remplacer *in extremis* un chef défaillant. William Steinberg, Georg Szell et Darius Milhaud montèrent également pour la première fois au pupitre du Philharmonic au cours de ces années.

Après la démission de Rodzinski, Bruno Walter fut nommé conseiller musical pour deux ans, puis Leopold Stokovsky et Dimitri Mitropoulos furent nommés chefs principaux (1949-1950). En 1951, Mitropoulos devint directeur musical, poste qu'il occupa jusqu'en 1957, après quoi il partagea, avec Leonard Bernstein, le titre de chef principal. Bernstein lui succéda à la fin de 1958 comme directeur musical, premier musicien né américain et ayant fait ses études en Amérique, à obtenir ce titre. Leonard Bernstein le garda dix ans, après quoi, à la fin de 1969, feu George Szell devint conseiller musical et principal chef invité. C'est à la fin de 1971 que Pierre Boulez devint directeur musical du New York Philharmonic.

En 1958 la première retransmission télévisée (C.B.S.) d'un des concerts pour la jeunesse dirigé par Leonard Bernstein fut un véritable événement historique. Aujourd'hui, toutes les saisons, ces concerts pour la jeunesse sont diffusés à travers tous les Etats-Unis et dans quelque trente pays du monde.

Parmi les innombrables chefs d'orchestre qui se sont produits avec le New York Philharmonic au cours des dernières années, il faut citer Serge Koussevitzky, Erich Kleiber, Sir Thomas Beecham, Pierre Monteux, Fritz Reiner, Guido Cantelli, Thomas Schippers, Ernest Ansermet, Charles Münch, Joseph Krips, William Steinberg, Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Claudio Abbado, Sir John Barbirolli, Colin Davis, Stanislas Skrowatchevsky, Carlo-Maria Giulini, Dean Dixon, Michael Tilson-Thomas et Karel Ancerl.

En s'installant au New Philharmonic Hall du Lincoln Center (1962), l'orchestre trouvait enfin un refuge définitif après une quête de plus de cent ans. Depuis quelque soixante-dix ans (1892-1962) il se produisait à Carnegie Hall après avoir pérégriné parmi quelque neuf salles de concert différentes (dont l'ancien Metropolitan Opera, au cours des six années précédant la construction de Carnegie Hall). Depuis cette installation au Philharmonic Hall, l'orchestre a encore développé ses activités d'été grâce à des « Concerts-promenades » inaugurés en 1963, à des festivals et, depuis 1965, à des concerts gratuits donnés en plein air, étant offerts par la municipalité et une société privée, la Jos. Schlitz Brewing Company. Ces exécutions, données dans les différents parcs de la ville, ont mobilisé un public évalué à quelque 75.000 personnes.

Le New Philharmonic part, en outre, en tournée presque chaque été. Depuis quarante ans, date à laquelle il « sortait » pour la première fois (sous la direction de Toscanini), l'orchestre s'est rendu dans quelque trois cents villes de trente-huit pays différents, tant en Europe que dans le Proche et l'Extrême-Orient, l'Amérique Centrale et du Sud. Parmi ces tournées triomphales il faut citer celles effectuées en Europe et en Israël en 1968 et la seconde effectuée au Japon, en 1970. Le 7 décembre 1967, le New York Philharmonic célébra son 125<sup>e</sup> anniversaire en jouant le même programme que celui qui avait été proposé à la même date, en 1842. Le public comprenait quelque deux cents artistes qui s'étaient produits déjà, en tant que solistes, chefs d'orchestre ou compositeurs avec l'orchestre, sans parler de ses anciens membres, tous ayant joué un rôle important dans l'histoire du New York Philharmonic. Rendant compte de cette soirée dans le *New York Times*, le critique Harold Schönberg devait écrire : « C'était la plus illustre assemblée de toute l'histoire musicale de New York... Il s'agissait d'un anniversaire solennel : le Philharmonic, qui a une telle signification dans la vie musicale du pays, franchissait une étape nouvelle... C'était son 7.379<sup>e</sup> concert (recensé) : Ureli Corelli Hill et les autres fondateurs de l'orchestre ont apporté infiniment plus qu'ils avaient pu seulement le rêver. »

# PIERRE BOULEZ

1925. Naissance à Montbrison (Loire), le 26 mars.  
Premières études de piano.  
Etudes secondaires à Montbrison, puis à Saint-Etienne.
1941. Classe de mathématiques spéciales à Lyon pour préparer le concours d'entrée à l'École polytechnique.
1942. Se consacre définitivement à la musique et s'installe à Paris.
1944. Est admis dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris.
1945. Obtient le premier prix d'Harmonie et quitte le Conservatoire. Travaille parallèlement le contrepoint avec André Varabourg, la composition avec Olivier Messiaen et la technique dodécaphonique avec René Leibowitz.
1946. Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault.  
Compose la *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate pour piano* et la première version du *Visage Nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char.
- 1947-1948. Compose la *Deuxième Sonate* pour piano et la première version du *Soleil des Eaux*, « spectacle pour une toile de pêcheurs » pour la Radiodiffusion française.
1949. Compose le *Livre pour quatuor*.
1950. Création de la *Deuxième Sonate pour piano* par Yvonne Loriod, à Paris.  
Création partielle du *Soleil des Eaux*, pour soprano, ténor, basse, chœur et orchestre, sur des poèmes de René Char, sous la direction de Roger Désormières, à Paris.
1951. Seconde version du *Visage Nuptial*, pour soprano, contralto, chœur et orchestre.  
Création de *Polyphonie X*, pour dix-huit instruments solistes, sous la direction de Hans Rosbaud, au Festival de Musique Contemporaine de Donaueschingen.
1952. Réalise deux *Etudes* de musique concrète au Groupe de Recherches de la Radiodiffusion française.  
Création du Premier Livre des *Structures pour deux pianos*, par Pierre Boulez et Olivier Messiaen, à Paris.
1954. Fondation des Concerts du Petit-Marigny, sous le patronage de la Compagnie Renaud-Barrault.  
Compose *Le Marteau sans Maître*, pour voix d'alto et six instruments, sur des textes de René Char.
1955. Les Concerts du Petit-Marigny prennent le nom de Domaine Musical.  
Cours d'analyse musicale à Darmstadt. Ces cours se poursuivront jusqu'en 1960.  
Création du *Marteau sans Maître*, sous la direction de Hans Rosbaud, à Baden-Baden.  
Création du *Livre pour quatuor*, par le Quatuor Marschour, à Donaueschingen.  
Musique pour *Symphonie mécanique*, film de Jean Mitry.
1956. Création de la *Sonatine pour flûte et piano*, par Severino Gazzelloni, à Darmstadt.  
Le Domaine Musical s'installe à la salle Gaveau.
1956. Musique de scène pour l'*Orestie d'Eschyle*, au Festival de Bordeaux.  
Pierre Boulez quitte la Compagnie Renaud-Barrault.
1957. Compose *Deux Improvisations sur Mallarmé*, pour soprano et ensemble instrumental, la *Troisième Sonate pour piano*, créée par l'auteur à Darmstadt, et *Doubles* pour orchestre.  
Création du *Visage Nuptial*, sous la direction de Pierre Boulez, à Cologne.
1958. Création de *Doubles*, sous la direction de Pierre Boulez, à Paris.  
Création de *Deux Improvisations sur Mallarmé*, sous la direction de Hans Rosbaud, à Hambourg.
1958. Création de *Poésie pour pouvoir*, pour récitant, orchestre et bande magnétique, sur un texte d'Henri Michaux, sous la direction de Hans Rosbaud et Pierre Boulez, à Donaueschingen.
1959. Se fixe à Baden-Baden, à l'invitation du Südwestfunk et de Heinrich Strobel.  
Le Domaine Musical passe au Théâtre de France.  
Création de *Tombeau*, pour orchestre, à Donaueschingen.
1960. Création de *Pli selon pli (Don, Improvisations I, II, III, Tombeau)*, sous la direction de Pierre Boulez, à Cologne.  
Cours d'analyse et de composition musicales à Bâle; cet enseignement se poursuivra jusqu'en 1962.
1961. Compose le *Deuxième Livre de Structures pour deux pianos*.
- 1962-1963. Professeur invité à la Harvard University.  
Création du *Deuxième Livre de Structures*, par Yvonne Loriod et Pierre Boulez, à Donaueschingen.
1963. Dirige « Le Sacre du Printemps » de Stravinsky à l'Orchestre National, la création française de « Wozzeck » de Berg à l'Opéra, et la création des « Sept Hai-Kai » de Messiaen au Domaine Musical, à Paris.  
Publie *Penser la musique aujourd'hui*.
1964. Compose *Eclat*, pour quinze instruments.  
Création de *Figures — Doubles — Prismes*, pour orchestre, sous la direction de Pierre Boulez, à Bruxelles.
1965. Création de *Eclat*, sous la direction de Pierre Boulez, à Los Angeles.  
Cours de Direction d'orchestre à Bâle.
1966. Dirige « Parsifal » à Bayreuth, à l'invitation de Wieland Wagner, puis « Tristan und Isolde » au Japon, avec la Compagnie de Bayreuth.
1967. Invité par le Cleveland Orchestra qu'il dirigera chaque saison jusqu'en 1972.  
Cède la direction du Domaine Musical à Gilbert Amy.
1968. Création du *Livre pour Cordes*, sous la direction de Pierre Boulez, à Londres.  
Création de *Domaines*, pour clarinette et vingt et un instruments, sous la direction de Pierre Boulez, à Bruxelles.
1969. Nommé chef permanent du B.B.C. Symphony Orchestra à Londres.  
Dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de New York, dont il prendra la direction en 1971.  
Version définitive de *Pli selon pli*, sous la direction de Pierre Boulez, à Londres.  
1970. Commence à composer *Multiples*, pour orchestre, et *Cummings ist der Dichter*, pour seize voix mixtes et instruments.  
Création de *Cummings ist der Dichter*, sous la direction de Pierre Boulez, à Stuttgart.  
Création de *Eclat/Multiples*, sous la direction de Pierre Boulez, à Londres.  
Dirige *Pelléas et Mélisande* à Covent-Garden.
1971. Dirige et enregistre « Parsifal » à Bayreuth.
1972. Compose *Explosante Fixe*, pour huit instruments et halaphone.  
Création des différentes versions à Londres, New York, Bordeaux, La Rochelle et Paris.  
A la demande du président Georges Pompidou, accepte de fonder et de diriger l'I.R.C.A.M. — Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique — qui sera l'un des quatre départements du Centre Georges-Pompidou et qui ouvrira ses portes à la fin de 1976.
- 1973-1974. Dirige, à l'Abbaye de Sénanque, deux séminaires internationaux sur la recherche musicale et scientifique.
1975. Création à Londres de *Rituel in Memoriam Maderna*, sous la direction de Pierre Boulez.
1976. A l'invitation de Wolfgang Wagner, commémoration du centenaire du *Ring*, à Bayreuth, dans une nouvelle mise en scène dirigée par Pierre Boulez.

# PROGRAMME

Le Mandarin Merveilleux

Bela BARTOK

Concerto pour orchestre

Elliot/CARTER

ENTRACTE

Petrouchka

Igor STRAVINSKY

(Version intégrale du Ballet - 1911)

## Bela BARTOK

(Né le 25 mars 1881 à Sinnicolaul-Mare, Roumanie ;  
mort le 26 septembre 1945 à New York.)

## Le Mandarin Merveilleux

Il se peut que, comme certains commentateurs l'affirment, *Le Mandarin merveilleux* dépeigne l'indomptable pouvoir du désir humain, même par delà la mort. Une telle hypothèse est en parfaite harmonie avec l'idéalisme sincère et profond de Bartok lui-même. Sa vie tragique porte témoignage de ses aspirations irréductibles, malgré l'incompréhension, une santé fragile, l'indifférence de ses pairs, la pauvreté, l'exil, la maladie et la mort — qu'il devait affronter dans un hôpital de New York, bien loin de sa patrie qui comptait tellement pour lui.

Et cependant, on peut se demander quels motifs plus profonds ont conduit un tel homme à composer une de ses œuvres majeures sur une donnée si sûrement faite pour effrayer, voire répugner à ses contemporains. Ainsi ne pouvait-il guère espérer la voir représentée sous sa forme première. Quels motifs, donc, conduisirent cet homme ingénu, sensible, idéaliste à situer son ballet dans une chambre de bordel où l'on s'emploie à attirer les clients afin que des apaches les dépouillent ? On ne saurait parler d'un égarement de l'inexpérience, car *Le Mandarin merveilleux* a été composé entre 1918 et 1919, Bartok avait donc trente-sept ans déjà et bien des œuvres de premier plan derrière lui : son opéra *Le Château de Barble-Bleue*, son ballet *Le Prince de Bois* et deux de ses grands *Quatuors*.

Le livret du *Mandarin merveilleux* semble être une macabre caricature du thème de l'amour-mort qui avait inspiré tant d'œuvres littéraires et musicales du XIX<sup>e</sup> siècle romantique, atteignant son point culminant dans le *Tristan et Isolde* de Wagner. Richard Strauss avait déjà offert au public un frisson d'horreur avec l'histoire d'amour et de mort de *Salomé* entonnant son chant d'extase devant la tête décapitée de saint Jean-Baptiste. *Salomé* avait déchaîné les indignations vertueuses mais *Le Mandarin merveilleux* fut purement et simplement refusé, partout, en tant que ballet. En 1925 encore, ce spectacle, monté à Cologne, fut interdit passée une seule représentation. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre Mondiale que *Le Mandarin merveilleux* fut dansé, un peu partout cette fois, sur des scènes européennes et seulement en 1951 que New York le connut en tant que ballet (une suite d'orchestre, adaptée dès 1928 d'après la partition intégrale, avait, il est vrai, été souvent jouée au concert : elle est en gros constituée par les deux premiers tiers de la partition, s'arrêtant subitement sur trois accords formant un bouclage symphonique).

Le ballet commence par un furieux fracas orchestral, cette musique devant le rideau suggérant la fièvre du trafic au cœur d'une grande ville, à l'extérieur du décor. Une pause et un roulement de timbale marquent la levée du rideau. Trois truands fouillent leurs poches

et constatent qu'ils n'ont plus un sou. Ils obligent donc une fille qui regarde par la fenêtre à attirer des passants chez elle afin qu'ils les dévalisent. Elle refuse d'abord mais se livre vite à une pantomime destinée à satisfaire ce dessein (clarinette solo). La première victime est un vieil homme pathétique qui se révélera sans argent. Il s'entretient avec la fille selon des attitudes excessives d'amoureux délaissé (glissandi des trombones bouchés). Les trois compères se précipitent alors sur lui, le jettent dehors et obligent leur complice à se remettre à la fenêtre. Le second client sera un adolescent timide qui tremblote avec confusion. La fille dansera avec lui afin de le rassurer mais, se révélant impécunieux lui aussi, il sera violemment expédié, à son tour, par les truands. Revenue à son poste, la fille recule de terreur devant une sinistre apparition, un Mandarin chinois dont l'approche est signifiée, à l'orchestre, par un thème pseudo-oriental confié aux trombones. Le voici dans l'encadrement de la porte et la fille, dominant ses craintes, l'invite à prendre une chaise. Elle danse autour de lui, d'abord timidement puis avec un abandon croissant. Tout au long de cette danse, le Mandarin restera immobile, ses yeux seuls trahissant sa passion grandissante. Quand, enfin, elle s'offre à lui, le Mandarin tentera de la serrer dans ses bras. Mais, reprise par sa frayeur, la fille se dégage une première fois. Une chasse effrénée va suivre, rendue, instrumentalement, par un tourbillon de figures confiées aux cordes sur un *ostinato* martelé par les basses de tout l'orchestre. Le Mandarin rattrape la fille et les trois apaches doivent intervenir dans la lutte qui s'ensuit, volant au Mandarin son argent et ses bijoux. Après quoi ils décident de le tuer. Mais le Mandarin est maintenu en vie par l'intensité même de son désir. Les truands tentent de l'étouffer puis de le transpercer avec une vieille épée. Finalement il sera pendu au lustre. La lumière s'éteint alors et le corps commence à luire d'une sinistre lumière turquoise tandis que ses yeux étincelants de désir continuent de poursuivre la fille (cet épisode fantastique de quelque 18 mesures est intensifié à l'orchestre par un chœur sans paroles). Mais on coupe la corde et comme le Mandarin reprend sa poursuite, la fille s'abandonne à lui. Son désir assouvi, les blessures du Mandarin se mettent alors à saigner et c'est seulement à ce moment qu'il peut mourir.

La partition du *Mandarin merveilleux* fait appel à 3 flûtes (dont un piccolo par endroits), 3 hautbois (dont un cor anglais, selon le passage), 3 clarinettes et une clarinette basse, 3 bassons (dont 2 remplacés par endroits par des contrebassons), 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, grosse caisse et caisse roulante, tambour, cymbales, triangle, gong, xylophone, harpe, piano, orgue et quatuor à cordes en proportion. Le chœur est ici remplacé par un orgue électrique.

Edward DOWNES.

# Elliott CARTER

(Né le 11 décembre 1908 à New York. Vit à New York.)

## Concerto pour orchestre

Lors de la création mondiale de son *Concerto pour orchestre* par le New York Philharmonic, le 5 février 1970, Elliott Carter avait écrit le commentaire suivant :

« Le caractère dominant du *Concerto pour orchestre*, que le New York Philharmonic a bien voulu me commander à l'occasion de son 125<sup>e</sup> anniversaire, m'a été suggéré par un poème nommé *Vents*, de l'écrivain français, Prix Nobel, qui a choisi le pseudonyme de Saint-John-Perse. Le poème m'avait fasciné par ses descriptions enthousiastes, presque whitmanesques, d'une Amérique constamment parcourue par des forces telles que les vents, forces qui, sans cesse, la modifient, la remodèlent ou en cachent le passé pour imposer le nouveau et le vivace. Tout au long du poème, bien des bouleversements de cet ordre sont évoqués comme par exemple ces vents qui décortiquent puis dispersent la paille inutile des saisons — et de leurs « hommes de paille » — pour répandre les germes de la saison suivante. Périodiquement on invoque un chaman qui encourage, par magie, le labour de ces vents. Le poète lui-même s'exprime avec des accents prophétiques.

« Pourtant le poème de Saint-John-Perse ne m'a servi que de point de départ car, tandis que je travaillais à ce *Concerto*, la musique n'a pas manqué de prendre l'avantage sur le poème. Je m'aperçus alors que le texte était, en fin de compte, d'un primitivisme bien fabriqué et ne pouvait s'accorder avec le caractère de l'œuvre qui prenait forme. Ainsi ne pensai-je plus au poème après quelque temps et me contentai-je de suivre les impératifs musicaux que l'œuvre semblait vouloir m'imposer.

« Dans un morceau qui s'inspire, au départ, de la poésie des changements, des transformations, des réorientations de la pensée et des sentiments, de ces glissements insensibles des accents qui sont aussi l'essence même de ma musique (et particulièrement de celle-ci), l'ordre d'apparition des différents éléments devenait très important, qu'il s'agisse de l'élaboration des idées musicales ou de la façon dont elles sont reliées et dépendent les unes des autres afin d'exprimer la poésie qu'elles évoquent. Dès lors l'instant isolé, le son caractéristique, voire tel bref passage (comme le feraient des arbres dans une tempête, par exemple) acquièrent du sens par le contexte et lui ajoutent du sens en retour. Dans ce *Concerto*, quatre mouvements s'interpénètrent les uns les autres, tout au long. Chaque mouvement en vient à se concentrer devant un fond constitué par les trois autres. Chacun, bien entendu, a son caractère propre, sa sonorité spéciale et ses développements particuliers au cours du morceau considéré dans son ensemble. Ainsi est-il fallacieux de numéroter ces quatre mouvements car, même si leur état le plus caractérisé apparaît dans l'ordre indiqué ci-après, il est aussi contrepointé ou interrompu par des fragments plus ou moins importants des trois autres.

« Le premier mouvement s'élabore à partir d'une des tenues sonores par lesquelles l'œuvre débute. Il fera appel aux violoncelles (parfois divisés en sept voix solistes différentes, comme il en sera de toutes les cordes), piano, harpe, marimba, xylophone et les percussions en bois. Il évolue dans le grave du registre médian et suit un tempo modéré tout au long de la partition. Le second mouvement s'adresse aux cordes aiguës, aux vents aigus et aux percussions métalliques. Il démarre très vite et avec légèreté mais petit à petit devient de plus en plus lent jusqu'à la fin du morceau. Le troisième mouvement intéresse les contrebasses, le tuba, les cors, les timbales et instruments voisins. Il conserve d'un bout à l'autre ses allures de récitatif. Le quatrième mouvement est exposé par les altos, les hautbois, les trompettes, la caisse claire et autres instruments du haut-médium. Il s'élabore à partir de fragments lents qui iront s'accélération tandis que l'œuvre avance, puis prendront de l'importance jusqu'à fournir une conclusion rapide. Comme dans toutes mes œuvres, mon souci principal est d'être expressif et le vocabulaire musical tout entier, l'instrumentation et la forme, ont été choisis dans ce but. Je ne me soumetts consciemment à aucune esthétique particulière et cette partition est un prolongement des conceptions musicales qui ont été

mises en œuvre dans mes compositions antérieures, lesquelles peuvent servir à les caractériser, notamment entre ma *Sonate pour piano* (1945) et mon *Concerto pour piano* (1965).

« Je voudrais que la continuité d'une de mes œuvres à l'autre soit si stricte qu'il serait difficile de les mettre en relation avec les différentes tendances musicales qui ont apparu et disparu au cours des vingt dernières années. Par exemple, le « sérialisme » qui domine ici depuis les années 20 et 30 n'est pas seulement inspiré par l'école de Schönberg, car Ives, Varèse, Ruggles, Crawford, Scriabine et Roslavetz avaient, eux aussi, d'évidentes tendances en ce sens.

« En fait, je me suis beaucoup intéressé à l'avant-garde des années 20 et 30, à son utilisation du hasard, à ses collages, à ses plaisanteries et ses jeux avec le public, sans parler de ses paradoxes artistiques. Mais je me suis persuadé que le but était atteint et qu'il était inutile de répéter encore ces expériences. L'étape suivante doit être maintenant franchie et c'est ce que j'ai tenté de faire, pour autant que l'on puisse dire que mes œuvres suivent une certaine conception esthétique. Car je me suis beaucoup plus préoccupé des œuvres en elles-mêmes que de l'esthétique qu'elles pouvaient illustrer. »

Elliott CARTER.

Poursuivant une licence à Harvard, Carter était sorti major en littérature anglaise mais, simultanément, il étudiait et écoutait de la musique hors de l'Université. Ayant obtenu ses diplômes, il resta à Harvard afin d'y étudier, en plus, les disciplines musicales, cette fois auprès de Walter Piston, Archibald T. Davison, Edward Burlingame Hill et Gustav Holst, alors professeur temporaire de composition. Ayant acquis ses qualifications, Carter se rendit à Paris où il étudia trois ans auprès de Nadia Boulanger.

La première exécution d'une partition de Carter remonte au temps où il était encore étudiant. Ses œuvres l'ont, depuis, mis au premier rang des compositeurs contemporains mais leur liste est aujourd'hui si longue qu'elle ne saurait être rappelée dans une notice nécessairement aussi brève que celle-ci. Pourtant, il peut être de quelque enseignement de relire les remarques que fit Igor Stravinsky à leur sujet dans le numéro de juin 1962 de *Musical America*. Ce commentaire venait en réponse à une question de Robert Craft : « Quelle œuvre d'un compositeur né en Amérique vous a le plus intéressée à ce jour ? ». Ce à quoi Stravinsky répliqua :

« Le *Double Concerto pour piano et clavecin* d'Elliott Carter, je crois, mais il faudrait savoir aussi ce que j'ai entendu d'autre pour formuler une telle référence... J'aime le principe du *Concerto* de Carter par-dessus tout car il est rempli de bonnes idées entièrement nouvelles, ce qui n'arrivait pas toujours dans ses *Quatuors*... J'y apprécie la forme et le sens des proportions, ce sens du temps qui me paraît totalement absent dans — disons — *Carré* de Stockhausen. Mais j'y apprécie aussi beaucoup l'écriture pour le clavecin et le piano et le fait que l'apogée prévue, la coda, soit vraiment le point culminant du morceau... Je ne puis faire de commentaires ni ajouter quoi que ce soit à l'analyse qu'en a proposé le compositeur lui-même et d'ailleurs une analyse explique aussi peu un chef-d'œuvre et lui donne aussi peu d'existence que n'importe quelle « preuve » ontologique explique ou provoque l'existence de Dieu. A ce niveau les mots n'ont plus d'efficacité. Un chef-d'œuvre, vraiment, et dû à un compositeur véritablement américain. »

En plus de ses activités de compositeur, Elliott Carter a donné des cours au Peabody Conservatory de Baltimore, à l'Université de Columbia, lors de divers séminaires à Salzbourg, à l'Université de Yale et au Massachusetts Institute of Technology. Durant toute l'année 1962 il fut compositeur délégué à l'American Academy of Rome avant d'accéder, en 1964, à une situation similaire à Berlin, ayant été invité par le Sénat berlinois et la Fondation Ford. Depuis 1966, il est membre du collège de composition de la Juilliard School.

# Igor STRAVINSKY

(Né le 17 juin 1882 près de Saint-Petersbourg ;  
mort le 6 avril 1971 à New York.)

## Petrouchka, version intégrale (1911)

*Petrouchka* fut la seconde des trois grandes partitions que Stravinsky composa, coup sur coup, à l'intention des Ballets Russes de Serge Diaghilev, juste avant la Première Guerre mondiale. S'il est quelque chose d'aussi étonnant que cette musique elle-même, c'est la rapidité avec laquelle Stravinsky évolua du premier au troisième de ces ballets.

Dans l'*Oiseau de Feu* (1910), l'orchestre de Stravinsky rutilait avec une intensité romantique et scintille de toutes les iridescences sonores que nous associons au nom de son maître : Rimsky-Korsakov. Dans la première version de *Petrouchka* (1911), ces couleurs deviennent crues, volontiers stridentes et la mélancolie profonde de cette musique s'en trouve masquée : un livret d'apparence grotesque y est donc traduit par des sons également caricaturaux.

Même l'inspiration se veut parodique. Stravinsky avait, par exemple, écrit que le fameux « accord de *Petrouchka* » (une combinaison bisonore d'ut majeur et de fa dièse majeur) devait être considéré comme une insulte — une insulte de *Petrouchka* à l'adresse du public — que le fantôme de la marionnette répètera à la fin du ballet. Dans ses *Chroniques de ma vie*, Stravinsky évoqua la genèse de *Petrouchka* :

« Avant d'aborder *Le Sacre du Printemps*, dont la réalisation se présentait longue et laborieuse, je voulais me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouait un rôle prépondérant, une sorte de *Konzertstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses saccades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage. Un jour je sur-sautai de joie : *Petrouchka* ! L'éternel et malheureux héros de toutes les gloires, de tous les pays ! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre ! Bientôt après, Diaghilev vint me voir à Clarens où j'habitais alors. Il fut très étonné quand, au lieu des esquisses pour *Le Sacre* auxquelles il s'attendait, je lui jouai le morceau que je venais de composer et qui devint ensuite le second tableau de *Petrouchka*. Le morceau lui plut à tel point qu'il ne voulut plus le lâcher et se mit à me persuader de développer le thème des souffrances du pantin et d'en faire tout un spectacle chorégraphique. Pendant son séjour en Suisse, nous élaborâmes, en lignes générales, le sujet et l'intrigue de la pièce et suivant les idées que je lui suggérais. Ainsi nous arrivâmes à établir le lieu de l'action, la foire avec sa foule, ses baraques et son petit théâtre traditionnel, le personnage du prestidigitateur avec ses tours de passe-passe, l'animation de ses poupées : *Petrouchka*, son rival et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui mène à la mort de *Petrouchka*. Je me mis immédiatement à composer le premier tableau du ballet. Je le terminai à Beaulieu-sur-Mer où j'étais allé passer l'hiver avec ma famille. » (1)

La composition de *Petrouchka* retint Stravinsky de la fin d'août 1910 au 26 mai 1911. La première représentation en fut donnée à Paris, au Théâtre du Châtelet, le 13 juin 1911, avec une chorégraphie de Michael Fokine, dans des décors d'Alexandre Benois et sous la direction de Pierre Monteux. Le personnage principal était dansé par Vaslav Nijinsky et le ballet comprenait quatre tableaux.

La partition originale fait appel à 4 flûtes (la troisième et la quatrième laissant parfois la place à deux piccolos), 4 hautbois (le quatrième alternant avec un cor anglais), 4 clarinettes en si bémol et en la (la quatrième pouvant laisser place à une clarinette basse), 4 bassons (le quatrième laissant place, à son tour, à un contrebasson dans certains passages), 4 cors, 2 cornets, 2 trompettes en si bémol et en la (la première trompette en alternance avec une trompette en ré), 3 trombones, tuba, timbales, grosse caisse, cymbales, gong, triangle, tambourin, crotales, xylophone, glockenspiel, percussion renforcée dans la coulisse par un crotales et une caisse roulante. L'orchestre comprend, en outre, 2 harpes, un piano, celesta et, bien entendu, un ensemble de cordes en proportion.

I. — Le premier tableau se situe dans le Square de l'Amirauté, à Saint-Petersbourg, au cours des derniers jours du Carnaval de 1830. La musique débute par les éclabousses d'une ambiance de fête. Au lever du rideau, nous voyons les mille et une tentations proposées par la foire à une foule tumultueuse. Ces mille aspects de la fête sont, à l'orchestre, traduits séparément et tous ensemble par un pullulement de rythmes et d'harmonies diverses : nous entendons un orgue de barbarie animant une petite danseuse, puis un groupe de fêtards traverse la scène en titubant, finalement l'organiste se met à jouer de la trompette tandis qu'à l'autre bout de la scène une boîte à musique et une autre danseuse s'ajoutent à cette joyeuse confusion. La foule devient de plus en plus nombreuse et exubérante.

Deux joueurs de tambour font alors irruption hors d'un petit théâtre de marionnettes et leur fracas réduit la foule au silence. Le directeur, l'air d'un vieux magicien, fait son entrée. Ses emberlificotages font grande impression sur la foule des jobards, ce qui se traduit, à l'orchestre, par l'usage de sourdines mystérieuses et de bruissements. Le batteur improvise ensuite sur la flûte un petit air tout bête pour compléter le charme. Le rideau du théâtre de marionnettes se lève alors, découvrant trois personnages mécaniques : *Petrouchka*, le Bretteur maure et la Ballerine. Ils exécutent d'abord une danse russe frénétique dont la musique est aussi criarde, forcenée et anguleuse que leurs apparences. Le rideau de scène retombe alors tandis qu'un roulement de tambour annonce un changement de tableau.

II. — Nous sommes dans la chambre de *Petrouchka*, petite et nue comme une prison. Un craquement se fait entendre : c'est la porte qui s'ouvre et *Petrouchka* est catapulté de l'extérieur avec une telle brutalité qu'il est projeté par terre. Nous découvrons alors que cette poupée bourrée de son possède un embryon d'âme humaine : *Petrouchka* s'étant relevé, se débat furieusement et frappe les murs de ses poings dans l'espoir de s'échapper, pitoyables efforts qui sont traduits par de grotesques arpèges du piano. Finalement sa rage impuissante s'exprimera par la clameur des trompettes, des cornets et des trombones. Soudain, la porte s'ouvre à nouveau pour donner passage à la toute clinquante Ballerine. *Petrouchka* l'aime et l'orchestre la dote de tous les charmes que lui prête l'imagination du pantin. Mais elle ne tient aucun compte de lui.

III. — Le troisième tableau est situé dans la chambre somptueuse du Maure. Entre la Ballerine qui trouve cette belle brute tout à fait aimable. Scène d'amour dont la musique, d'une banalité pour *minus habens*, rend plus sensible la tragédie de *Petrouchka*, amoureux plus raffiné. Soudain la porte s'ouvre et *Petrouchka* lui-même fait irruption, vite chassé, il est vrai, par le Maure devenu jaloux.

IV. — Au quatrième tableau nous nous retrouvons hors de la baraque foraine, parmi la foule en goguette. Alors que la liesse atteint son apogée, nous entendons une terrible bagarre éclater derrière le rideau du théâtre de marionnettes. *Petrouchka* fait bientôt irruption sur la scène, poursuivi par le Maure furibond qui, tirant son cimeterre, inflige à *Petrouchka* une blessure mortelle : dans un spasme ultime quelque peu grotesque, le malheureux expire à la grande consternation de tous les promeneurs. Un agent de police survient mais le propriétaire du théâtre a tôt fait de prouver que *Petrouchka* n'était qu'une poupée de son. Les fêtards se dispersent dans le soir qui tombe. Soudain, tandis que le directeur du théâtre traîne sa dépouille sans vie, le fantôme de *Petrouchka* apparaît sur le toit du théâtre, faisant le pied de nez et divers gestes menaçants tandis que son thème dissonnant retentit à l'orchestre. Terrorisé, l'homme s'enfuit, jetant la marionnette à terre tandis que la nuit tombe et que l'orchestre s'évanouit dans un soupir, laissant sans résolution la dissonnance de l'« accord de *Petrouchka* » : do naturel suivi, à la basse, par un fa dièse.

La légende veut que Diaghilev ait suggéré à Stravinsky de modifier cette fin. « Vous terminez un ballet par une interrogation ? », protestait-il. Plus tard, Stravinsky affirma qu'il « finit par comprendre très bien ».

Edward DOWNES.

(1) *Chroniques de ma vie*. Ed. Denoël-Gonthier, 1962. (N. d. T.).

# NEW YORK PHILHARMONIC

(Cent trente-troisième saison)

PIERRE BOULEZ, Music Director

DAVID GILBERT, Assistant Conductor for European Tour

## Violons :

Eliot CHAPO,  
*Concertmaster*  
Frank GULLINO,  
*Associate Concertmaster*  
Kenneth Gordon,  
*Assistant Concertmaster*  
Enrico DI CECCO  
Bjoern ANDREASSON  
Alfio MICCI  
Sanford ALLEN  
Gabriel BANAT  
Nathan GOLDSTEIN  
Newton MANSFIELD  
William NOWINSKI  
Theodor PODNOS  
Carlo RENZULLI  
Leon RUDIN  
Gino SAMBUCO  
Allan SCHILLER  
Richard SIMON  
Max WEINER  
Marc GINSBERG, *Principal*  
Oscar WEIZNER  
Jacques MARGOLIES  
Eugene BERGEN  
William BARBINI  
Matitiah BRAUN  
Luigi CARLINI  
Marilyn DUBOW  
Martin ESHELMAN  
Barry FINCLAIR  
Michael GILBERT  
Hanna LACHERT  
Oscar RAVINA  
Bernard ROBBINS  
Mark SHMUCKLER  
Donald WHYTE

## Alti :

Sol GREITZER, *Principal*  
Leonard DAVIS\*  
David KATES  
Ralph MENDELSON  
Eugene BECKER  
William CARBONI  
Barry LEHR  
Larry NEULAND  
Henry NIGRINE  
Selig POSNER  
Raymond SABINSKY  
Robert WEINREBE

## Violoncelles :

Lorne MUNROE, *Principal*  
Nathan STUTCH\*  
Bernardo ALTMANN  
Gerald K. APPLEMAN  
Evangeline BENEDETTI  
Lorin BERNSOHN  
Paul CLEMENT  
Jerry GROSSMAN  
Avram A. LAVIN  
Thomas LIBERTI  
Asher RICHMAN  
Toby SAKS

## Contrebasses :

John SCHAEFFER, *Principal*  
Jon DEAK\*  
Walter BOTTI  
Orin O'BRIEN  
William BLOSSOM  
Robert BRENNAND  
James V. CANDIDO  
Homer R. MENSCH †  
Lew NORTON  
Michele SAXON

## Flûtes :

Julius BAKER, *Principal*  
Renée SIEBERT  
Paige BROOK\*

## Piccolo :

F. William HEIM

## Hautbois :

Harold GOMBERG, *Principal*  
Jerome ROTH  
Albert GOLTZER\*

## Cor anglais :

Thomas STACY

## Clarinettes :

Stanley DRUCKER, *Principal*  
Michael BURGIO  
Peter SIMENAUER\*

## Clarinete en mi bémol :

Peter SIMENAUER

## Clarinete basse :

Stephen FREEMAN

## Bassons :

Manuel ZEGLER, *Principal*  
Leonard HINDELL  
Harold GOLTZER\*

## Contrebasson :

Bert BIAL

## Cors :

John CERMINARO, *Principal*  
Martin SMITH\*  
L. William KUYPER  
John CARABELLA  
Ranier DE INTINIS  
Aubrey FACENDA

## Trompettes :

John WARE, *Co-Principal*  
Gerard SCHWARZ, *Co-Principal*  
Carmine FORNAROTTO  
James SMITH

## Trombones :

Edward HERMAN Jr, *Principal*  
Gilbert COHEN  
Allen OSTRANDER  
Edward ERWIN\*

## Tuba :

Joseph NOVOTNY, *Principal*

## Timbales :

Roland KOHLOFF, *Principal*  
Morris LANG\*

## Percussion :

Walter ROSENBERGER, *Princip.*  
Elden BAILEY  
Morris LANG

## Harpe :

Myor ROSEN *Principal*

## Piano, Celesta, Clavecin :

Paul JACOBS

## Orchestra Personnel Manager :

James CHAMBERS

## Assistant Personnel Manager :

John SCHAEFFER

## Librarians :

Louis ROBBINS, *Principal*  
Robert DE CELLE\*

## Stage Representative :

Francis NELSON

\* Associate or Assistant Principal

† Sabbatical 1974-1975



## The Philharmonic-Symphony Society of New York, Inc.

### OFFICERS AND DIRECTORS

*Honorary Chairman*  
David M. Keiser  
*Honorary Vice Chairman*  
Mrs. Lytle Hull  
*Chairman*  
Amyas Ames  
*President*  
Carlos Moseley  
*Vice Chairmen*  
Mrs. Robert L. Hoguet  
Sampson R. Field  
Peter Heller  
J. Buckhout Johnston

*Treasurer*  
Anthony P. Terracciano  
*Assistant Treasurer*  
William Rosenwald  
*Financial Vice President*  
Maynard E. Steiner  
*Secretary*  
John D. Macomber  
*Executive Secretary*  
William L. Weissel  
  
Mrs. William Beinecke  
Lee H. Briston, Jr.

Mrs. C. Sterling Bunnell  
Benjamin J. Bittenwieser  
Mrs. George A. Carden  
Mrs. Charles A. Dana  
Gianluigi Gabetti  
Francis Goelet  
Gurnee F. Hart  
Philip R. Kiendl  
Mrs. Hampton S. Lynch  
Mrs. Flagler Matthews  
Mrs. A. Slade Mills, Jr.  
Howard Phipps, Jr.

Harvey Picker  
Francis T.P. Plimpton  
Mrs. Robert H. Preiskel  
Luis Quero-Chiesa  
Richard Rodgers  
Axel G. Rosin  
Carleton Sprague Smith  
Albert C. Stewart  
Mrs. John W. Straus  
Miss Alice Tully  
Robert A. Uihlein, Jr.  
Mrs. Sophie G. Untermeyer

### TRUSTEES

Amyas Ames, *Chairman*      Sampson R. Field      Howard Phipps, Jr.      Harvey Picker

### ADMINISTRATION

Carlos Moseley, *President*      Albert K. Webster, *Managing Director*  
William Weissel, *Assistant Manager*      Herbert Weissenstein, *Assistant Manager*  
Frank Milburn, *Press Director and Music Administrator*