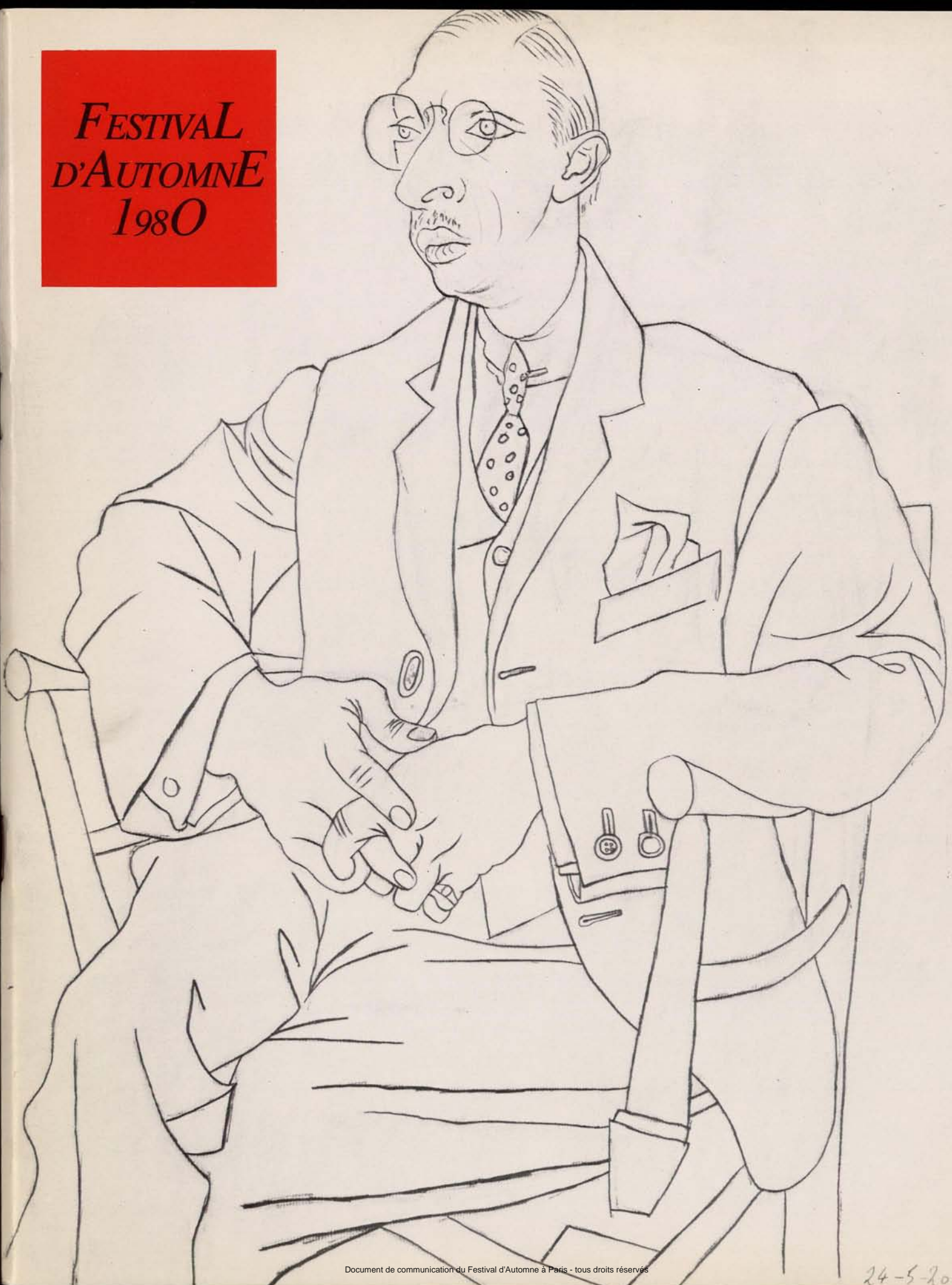


*FESTIVAL
D'AUTOMNE
1980*





IGOR STRAVINSKY

Apollon Musagète

Herbert von Karajan - Orchestre Philharmonique de Berlin

+ *Bartok : Musique pour cordes, percussions et célesta*
2530 065 "Prestige"

Concerto pour 2 pianos seuls

Alfons et Aloys Kontarsky, pianos

+ *Bartok : Sonate pour 2 pianos et percussion*
2530 964 "Prestige"

Concerto pour violon en ré majeur

Itzhak Perlman, violon

Seiji Ozawa - Orchestre Symphonique de Boston

+ *Berg : Concerto pour violon*

2531 110 "Prestige"

3301 110

L'Histoire du soldat

Texte de Ramuz

Récitants : François Périer - Philippe Clay - Gabriel Cattand

Membres de l'Orchestre Symphonique de Boston

2530 590 "Prestige"

3300 590

Musique de chambre

Octuor pour vents - Pastorale pour violon et quatuor de vents - Ragtime pour onze instruments - Septuor - Concertino pour douze instruments

Membres de l'Orchestre Symphonique de Boston

2530 551

Les Noces - Messe

Pianistes : Martha Argerich - Homero Francesch - Krystian Zimerman - Cyprien Katsaris

Solistes vocaux - English Bach-Festival Chorus

Leonard Bernstein - Orchestre Symphonique de Londres

2530 880 "Prestige"

3300 880

L'Oiseau de feu, suite - Jeu de cartes

Claudio Abbado - Orchestre Symphonique de Londres

2530 537 "Prestige"

3300 483

L'Oiseau de feu, suite

Le Chant du Rossignol

Lorin Maazel - Orchestre Radio-Symphonique de Berlin

138 006 "Prestige"

Pétrouchka

Tamás Vásáry, piano

Charles Dutoit - Orchestre Symphonique de Londres

2530 711 "Prestige"

3300 711

Pétrouchka (version piano)

Maurizio Pollini, piano

+ *Prokofiev : Sonate n° 7*

Grand Prix du Disque 1973

2530 225 "Prestige"

3300 458

Pulcinella

Teresa Berganza - Ryland Davies

John Shirley-Quirk

Claudio Abbado - Orchestre Symphonique de Londres

2531 087 "Prestige"

3301 087

Le Sacre du Printemps

Herbert von Karajan - Orchestre Philharmonique de Berlin

2530 884 "Prestige"

3300 884

Claudio Abbado - Orchestre Symphonique de Londres

2530 635 "Prestige"

3300 635

Symphonie de Psaumes

Chœurs de l'Opéra de Berlin

Herbert von Karajan - Orchestre Philharmonique de Berlin

+ *Bach : Magnificat*

2531 048 "Prestige"

3301 048



DIRECTEUR GÉNÉRAL: MICHEL GUY

SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 1980

STRAVINSKY

SUR UNE IDÉE DE NICOLAS NABOKOV

Voici presque cent ans qu'est né STRAVINSKY, si proche encore et déjà si lointain.

Regarder son œuvre dans la perspective d'aujourd'hui, c'est là que se situe l'intérêt d'une rétrospective: la voir par rapport à elle-même, la voir par rapport à ce qui l'entoure, avant comme après.

Avant de faire nos choix et de décider quelle partie de l'œuvre a — pour nous — le mieux résisté aux changements de perspective et de point de vue, il nous faut précisément considérer la production dans son entier, déroulée non pas selon une chronologie simple, mais en suivant certaines lignes de force.

Le génie de STRAVINSKY a fasciné — ou irrité — ses contemporains pour des raisons qui ne sont plus exactement celles pour lesquelles il nous fascine — ou nous irrite — encore aujourd'hui. Des éblouissements « russes » à l'austérité dernière nous gardons l'impression que ce parcours surprenant est le fait non moins d'une époque que d'un homme. Tout d'abord, l'expression directe, la force brute, la révélation d'instincts profonds et essentiels; puis la préoccupation stylistique, le souci de l'histoire: des manifestations « naturelles », foncièrement égocentriques, de son génie, le compositeur passe à l'artifice d'un monde volontairement reconstitué, re-formé.

Qu'en reste-t-il aujourd'hui? Pouvons-nous plus clairement apercevoir la marge entre l'intention de cette œuvre et ce qu'elle nous délivre réellement? Le néo-classicisme fut-il le leurre d'un homme et d'une époque, d'un homme dans cette époque? La vraie, la profonde valeur de STRAVINSKY ne fut-elle pas, précisément, d'être avant tout un musicien instinctif, et « expressif »?

Écoutons, au-delà du temps, ce qu'il a encore de surprenant à nous dire. Et n'oublions pas son humour, voire son sarcasme, dimension inusitée, s'il en est, dans le domaine de la musique!

PIERRE BOULEZ

LE FESTIVAL D'AUTOMNE EST UNE ASSOCIATION DE LOI 1901 — SUBVENTIONNÉE PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, LE MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES ET LA VILLE DE PARIS.

CONCERTS

Direction artistique:
PIERRE BOULEZ
NICHOLAS SNOWMAN
Coordination: MIREILLE ACHINO

EXPOSITIONS

«IGOR STRAVINSKY»
Réalisation:
FRANÇOIS LESURE, JEAN-MICHEL NECTOUX
«STRAVINSKY, SES INTERPRÈTES, SES CRITIQUES»
Réalisation:
BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION

DANSE

Coproduction avec
LE FESTIVAL INTERNATIONAL
DE DANSE DE PARIS
Direction: JEAN ROBIN

ADMINISTRATION

JEAN RUAUD

RELATIONS AVEC LE PUBLIC

JEANINE MAHÉ

COORDINATION

JOSÉPHINE MARKOVITS

LIVRE-PROGRAMME

MYRIAM CHIMÈNES

CORÉALISATIONS POUR L'ENSEMBLE DU PROGRAMME STRAVINSKY

FESTIVAL DE BERLIN
FESTIVAL INTERNATIONAL DE DANSE DE PARIS
ORCHESTRE DE PARIS

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
NOUVEL ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION/CENTRE G. POMPIDOU
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS

PARTICIPANTS AU PROGRAMME STRAVINSKY**OPÉRA**

GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA

ORCHESTRES

NEW YORK PHILHARMONIC
BBC SYMPHONY ORCHESTRA
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
ORCHESTRE DE PARIS
NOUVEL ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE RADIO FRANCE
ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE
ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LORRAINE

ENSEMBLES

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
QUATUOR INTERCONTEMPORAIN

CHŒURS

CHŒURS DE LA BBC / JOHN POOLE
CHŒURS DE L'ORCHESTRE DE PARIS / A. OLDHAM
MAITRISE DE RADIO FRANCE / HENRI FARGE
CHŒURS DE RADIO FRANCE / JACQUES JOUINEAU
GROUPE VOCAL DE FRANCE / JOHN ALLDIS

CHEFS D'ORCHESTRE

CLAUDIO ABBADO
JOHN ALLDIS
GILBERT AMY
DANIEL BARENBOIM
PIERRE BOULEZ
PETER EOTVOS
BERNARD HAITINK
ZUBIN MEHTA
GUENNADI ROJDESTVENSKY
MICHEL TABACHNIK

DANSE

NEW YORK CITY BALLET

BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS

ORCHESTRE COLONNE

CHEFS D'ORCHESTRE

HUGO FIORATO
ROBERT IRVING
MANUEL ROSENTHAL

CHORÉGRAPHES

GEORGES BALANCHINE
MAURICE BÉJART
DOUGLAS DUNN
JÉRÔME ROBBINS

SOLISTES**PIANO**

MAURIZIO POLLINI
VICTORIA POSTNIKOVA

SOPRANOS

PHYLLIS BRYN-JULSON
JOCELYNE CHAMONIN
FELICITY LOTT

**MEZZO-SOPRANOS
ET CONTRALTOS**

ANNE COLLINS
ROSALIND ELIAS
LINDA FINNIE
ANN HOWELLS
ANN MURRAY
ORTRUN WENKEL

TÉNORS

IAN CALEY
LEO GEOKE
ERIC TAPPY
ROBERT TEAR
STAN UNRUH

RÉCITANTS

PATRICE CHÉREAU
MONIQUE LEJEUNE
MICHAEL LONSDALE
ROGER PLANCHON
ANTOINE VITEZ

BARYTONS ET BASSES

JULES BASTIN
SIMON ESTES
DIETRICH FISCHER-DIESKAU
DON GARRARD
PAUL HUDSON
JEAN-PHILIPPE LAFONT
BENJAMIN LUXOM
JOHN PRINGLE
JOSEPH ROULEAU
JOHN SHIRLEY-QUIRK
ROGER SOYER
GUNTHER WEWEL

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

LAWRENCE BEAUREGARD, flûte
ISTVAN MATUZ, flûte
LASZLO HADADY, hautbois
DIDIER PATEAU, hautbois
MICHEL ARRIGNON, clarinette
ALAIN DAMIENS, clarinette
GUY ARNAUD, clarinette basse
JEAN-MARIE LAMOTHE, basson
JOHN WETHERILL, basson
JENS MAC MANAMA, cor
JEAN-JACQUES GAUDON, trompette
PIERRE THIBAUD, trompette
JÉRÔME NAULAIS, trombone
BENNY SLUCHIN, trombone
GÉRARD BUQUET, tuba

PIERRE-LAURENT AIMARD, piano
ALAIN NEVEUX, piano
ALAIN PLANÈS, piano
MARIE-CLAIRE JAMET, harpe
VINCENT BAUER, percussion
MICHEL CERUTTI, percussion
SYLVIE GAZEAU, violon
JACQUES GHESTEM, violon
MARYVONNE LE DIZÈS, violon
GÉRARD CAUSSÉ, alto
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
PHILIPPE MULLER, violoncelle
PIERRE STRAUCH, violoncelle
FRÉDÉRIC STOCHL, contrebasse

GROUPE VOCAL DE FRANCE

SOPRANOS
BÉATRICE GAUCET
CÉCILE CLAUDE
MARIE GOURCY
MARIE-HÉLÈNE DUPARD

ALTOS
MARIE-CLAUDE VALLIN
DORIS REINHARDT
VERA SCHERR
HENRI DE ROUVILLE

TÉNORS
WILLIAM KENDALL
BRUCE FITHIAN
HOWARD MILNER
DENIS MANFROY

BASSES
PHILIPPE LEVY
STEPHEN JACKSON
JEAN-PIERRE ANDRIEUX
GREGORY REINHART

Le Festival d'Automne exprime ses remerciements à Madame Igor Stravinsky

En collaboration avec le BRITISH COUNCIL pour Glyndebourne Festival Opera, BBC et London Symphony Orchestra
la CITIBANK pour New York Philharmonic
le DINERS CLUB pour London Symphony Orchestra
En couverture: dessin de Picasso, 1924 (Doc. photographique de la Réunion des Musées Nationaux)



I.S. vers 1911 - DR/BN.



I.S. 1942 - DR/BN.

NOTES SUR LA PROGRAMMATION

Face à une œuvre aussi importante en quantité et aussi variée dans ses styles que celle d'Igor Stravinsky, l'organisateur peut adopter deux démarches différentes. Il peut, ou bien planifier une série de concerts comportant exclusivement des œuvres de Stravinsky, en les groupant selon leur nature et leurs effectifs, ou bien essayer de situer ces œuvres dans les contextes changeants parmi lesquels le compositeur a toujours su naviguer avec aisance et intelligence, continuellement à l'écoute de tous, mais continuellement lui-même.

Si ces deux approches sont également intéressantes, c'est surtout la seconde qui a été celle de Nicolas Nabokov. Pour sa part le Festival d'Automne a voulu, en réalisant ces programmes, conserver à la fois l'esprit des deux démarches.

Les programmes des concerts symphoniques sont entièrement consacrés à Stravinsky, tandis que les autres cherchent à situer historiquement le compositeur parmi ses prédécesseurs, ses contemporains et ses cadets. (Une seule exception: le N.Y.P., en tournée, n'a pas eu la possibilité de présenter un concert « Tout Stravinsky »; mais il a eu la gentillesse d'adapter son programme des 16 et 17 septembre à notre démarche « historique ».)

Les concerts exclusivement consacrés à Stravinsky ont été construits en fonction des affinités des chefs concernés, mais sans but didactique ou thématique particulier. Cependant, trois de ces programmes sont bâtis autour d'une idée force: musique sacrée pour le concert du N.O.P. le 30 septembre; ballet pour celui du L.S.O. le 8 octobre; transcription pour celui de l'O.N.F. le 10 juin 1981.

Les autres manifestations ont des thèmes plus précis: Les quatre concerts de *Musique de chambre* (6 et 13 octobre, 17 novembre et 8 décembre) et le *Récital M. Pollini* (14 octobre) replacent Stravinsky parmi les courants contemporains les plus importants: la musique russe (Scriabine, Prokofiev, Roslavetz), la musique française (Debussy, Ravel), la recherche rythmique (Bartok, Janacek), le néo-classicisme (Roussel), le jazz (Copland), le sérialisme et le postsérialisme (Webern, Boulez, Stockhausen).

Un programme de *Musique chorale*, le 8 novembre, présente Stravinsky, compositeur religieux, s'inspirant des traditions russe et italienne en opposition avec les liturgies allemande et juive (Bruckner, Schönberg).

Le travail théâtral de Stravinsky est présenté en version de

concert le 15 décembre (*Renard, Pulcinella, Histoire du Soldat*), le 27 septembre (*Perséphone*), les 20 et 21 novembre (*Rossignol*), le 3 novembre (*Mavra*) et le 10 juin (*Les Noces*). *The Rake's Progress*, par contre, sera donné dans sa version scénique les 12, 13, 15 et 17 novembre. En ce qui concerne les ballets, il nous a semblé intéressant que certains soient donnés tantôt en version scénique, tantôt en version de concert. S'agit-il ou ne s'agit-il pas d'une intégrale Stravinsky? Nous n'avons voulu programmer ni un catalogue des œuvres complètes, témoignant d'un fétichisme sans perspective culturelle, ni une sélection à la « Readers' Digest ». Mais en suivant nos deux axes de programmation — programmes Stravinsky pour les concerts symphoniques et Stravinsky « en situation » pour les autres et en y ajoutant les ballets — nous sommes arrivés, sans l'avoir cherché, à une quasi-intégrale.

La liste des œuvres non jouées ne révèle pas, semble-t-il, de lacunes importantes qui ne soient comblées par des pièces comparables. *Œdipus Rex* et *Dumbarton Oaks*, œuvres fréquemment jouées, ne sont pas incluses.

Stravinsky, au cours de sa longue existence, a souvent écrit plusieurs versions de la même composition. Un petit nombre de ces œuvres sont programmées dans deux versions différentes (*Concertino, Pastorale, Petrouchka, Tilimbom, Trois pièces pour quatuor à cordes / Quatre études pour orchestre*). *Les Noces*, dans la version définitive, sera précédé par l'ensemble des versions non définitives.

Plusieurs œuvres de Stravinsky ont été légèrement révisées par le compositeur; mais, dans le cas des *Symphonies d'instruments à vent* et de *Petrouchka* il s'agit de changements importants. Nous avons choisi les versions originales de ces deux œuvres. Toute la production vocale et chorale sera chantée dans la langue originale ou dans la langue de la première version. (Seule exception, les *Deux Poèmes de Verlaine* seront chantés en français [2-4 octobre] et en russe [13 octobre].)

Il reste à dire tout simplement que cette programmation aurait été irréalisable si les chefs d'orchestre et les administrations concernés n'avaient pas été motivés par le sentiment que « leur » concert faisait partie d'un schéma général et s'ils n'avaient pas accepté d'adapter leurs idées à cette optique.

Nicholas Snowman

16-17 septembre
20 h 30
Palais des
Congrès

**NEW YORK PHILHARMONIC
ZUBIN MEHTA**

Webern: Six Pièces op. 6, 1909
● Symphonie en trois mouvements 1942-45
Mahler: Symphonie n° 1, 1888
(Présenté par l'Orchestre de Paris)

27 septembre
20 h 30
Palais des
Congrès

**BBC SYMPHONY ORCHESTRA AND
CHORUS / GUENNADI
ROJDESTVENTSKY**

Maîtrise de Radio France
R. Tear, ténor
V. Postnikova, piano
M. Lejeune, récitante

● Scherzo Fantastique 1907-08
● Quatre Études 1914, 1917, orch. 1914-28
● Concerto pour piano/orch. d'harmonie 1923-24
● Perséphone 1933-34

30 septembre
20 h 30
Théâtre des
Champs-Élysées

**NOUVEL ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
ET CHŒURS DE RADIO FRANCE /
GILBERT AMY**

J. Chamonin, soprano
A. Collins, mezzo-soprano
I. Caley et S. Unruh, ténors
J.P. Lafont, baryton
G. Wewel, basse
M. Lonsdale, récitant

- Variations Chorales sur « Vom Himmel hoch... » de J.S. Bach 1955-56
- Babel 1944
- Requiem Canticles 1965-66
- Symphonie pour instr. à vent, vers. orig. 1920
- Threni 1957-58

2 octobre
20 h 30
4 octobre, 10 h
Théâtre des
Champs-Élysées

**ORCHESTRE DE PARIS /
DANIEL BARENBOIM**

Chœurs de l'Orchestre de Paris / A. Oldham
D. Fischer-Dieskau, baryton

● Divertimento 1934, suite symphonique du Baiser de la Fée, 1928
● Abraham et Isaac, 1962-63
● Deux poèmes de Verlaine, 1910, orch. 1951
● Symphonie de Psaumes, 1930

6 octobre
20 h 30
Théâtre
de la Ville



MUSIQUE DE CHAMBRE I

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /
PIERRE BOULEZ**

P. Bryn-Julson, soprano
P.H. Xuereb, alto; A. Neveux, piano

● Pastorale 1907, version pour soprano et instruments à vent 1923
● Élégie 1944
Ravel: Trois Poèmes de S. Mallarmé 1913
● Deux Poèmes de Balmont 1911, orch. 1954
● Trois Poésies de la Lyrique Japonaise 1912-13
Webern: Cinq pièces pour orchestre, op. 10, 1913
Boulez: Improvisations sur Mallarmé I et II, 1957
Prokofiev: Visions Fugitives (extraits) 1915-17
● Quatre Chants pour soprano, flûte, harpe et guitare 1917-19, orch. 1953-54
● Suite n° 1 pour petit orchestre 1916-17 orch. 1917-25
● Trois Petites Chansons, Souvenirs de mon Enfance 1913, orch. 1929-30
● Tilimbom 1917, vers. sop/orch. 1923
● Suite n° 2 pour petit orchestre 1914-17, orch. 1921

8 octobre
20 h 30
Palais des
Congrès

**LONDON SYMPHONY ORCHESTRA /
CLAUDIO ABBADO**

● Jeu de Cartes 1936
● L'Oiseau de Feu, 1909-10, suite n° 2, 1919
● Petrouchka, version originale 1910-11

13 octobre
20 h 30
Théâtre
de la Ville

MUSIQUE DE CHAMBRE II

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /
PIERRE BOULEZ**

R. Tear, ténor; J. Shirley-Quirk, baryton
Quatuor et Solistes de l'EIC

● Concertino, 1920 version pour 12 instr. 1952
● Eight Instrumental Miniatures, les 5 doigts de 1920-21, orch. et rév. 1962
● Priboutki, 1914
● Trois Pièces pour quatuor à cordes, 1914
● In Memoriam Dylan Thomas, 1954
Scriabine: Sonate pour piano n° 10, 1913
● Pastorale 1907, version violon et vents, 1933
● Deux Poèmes de Verlaine, 1910 orch. 1951
Roslavetz: Quatuor à cordes, n° 3, 1923
Debussy: Sonate pour flûte, alto et harpe, 1915



14 octobre
20 h 30
Théâtre des
Champs-Élysées

MAURIZIO POLLINI, piano

Debussy: 6 Préludes, Livre I^{er}, 1909-10
Berg: Sonate, 1908
Schönberg: op. 11, 1909, op. 19, 1911
Bartok: Suite op. 14, 1916
● Petrouchka, 1910-11, trois mouvements, version piano 1921

3 novembre
20 h 30
Salle du
Conservatoire

**ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE LORRAINE /
MICHEL TABACHNIK**

Solistes

● Feu d'artifice op. 4, 1908
● Variations (A. Huxley in Memoriam) 1963-64
● Ode, 1943
● Symphonie en ut 1938-40
● Mavra 1921-22

8 novembre
20 h 30
Salle du
Conservatoire

**GROUPE VOCAL DE FRANCE /
JOHN ALLDIS**

Solistes du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France

● Gesualdo/Stravinsky: Tres Sacrae Cantiones 1957, 1959
● Anthem «The Dove descending...» 1961-62
Schönberg: Psaume 130 «De profundis» 1950
Bruckner: Ave Maria 1861, Locus Iste 1869
Schönberg: Friede auf Erden, op. 13, 1907
● Pater Noster 1926
● Credo 1932
● Ave Maria 1934
● Messe 1944, 1947-48

12, 13, 15, 17
novembre
20 h 15
Théâtre des
Champs-Élysées

**GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA
ORCHESTRE DE PARIS /
BERNARD HAITINK**

F. Lott, sop., R. Elias, mezzo-soprano
L. Goeke, ténor, J. Pringle, baryton
D. Garrard, basse
Décors et costumes: David Hockney
Mise en scène: John Cox

● The Rake's Progress, 1948-51

● Œuvres d'Igor STRAVINSKY

17 novembre
20 h 30
Théâtre
de la Ville



MUSIQUE DE CHAMBRE III

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /
PETER EOTVOS**

Solistes de l'EIC

A. Roussel: Sérénade op. 30, 1925
● Rag-Time, 1918
● Trois pièces pour clarinette solo, 1919
● Octuor pour instruments à vent, 1922-23
Copland: Variations pour piano, 1930
● Septuor, 1952-53
● Concertino pour quatuor à cordes, 1920
Bartok: Contrastes, 1938

20 nov. 20 h 30
21 nov. 19 h 30
Palais des
Congrès

**ORCHESTRE DE PARIS / PIERRE
BOULEZ**

Chœurs de l'Orchestre de Paris / A. Oldham
P. Bryn-Julson, soprano
A. Howells et O. Wenkel, mezzo-soprano
I. Caley, ténor, R. Soyer, baryton
J. Bastin et P. Hudson, basses

● Le Rossignol, 1908-09, 1913-14
● Le Roi des Étoiles, 1911-12
● Le Sacre du Printemps, 1911-13

8 décembre
20 h 30
Théâtre
de la Ville



MUSIQUE DE CHAMBRE IV

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /
PIERRE BOULEZ**

A. Murray, mezzo-soprano
Solistes de l'EIC

● Quatre Études pour piano, op. 7, 1908
● Trois chants d'après Shakespeare, 1953
Webern: Concerto pour 9 instr., op. 24, 1934
Stockhausen: Kreuzspiel, 1951
Janacek: Mladi, 1924
● Berceuses du Chat, 1915-16
● Concerto pour deux pianos solo, 1931, 1934-35

15 décembre
20 h 30
Théâtre de la
Musique
Châtelet



TROIS ŒUVRES THÉÂTRALES
exécution de concert

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN /
PIERRE BOULEZ**

A. Murray, mezzo-soprano
E. Tappy, I. Caley, ténors
S. Estes, baryton; J. Rouleau, basse

● Pulcinella, version intégrale 1919-20
● Renard 1915-16
● Histoire du Soldat 1918 version intégrale
Roger Planchon, le Récitant
Patrice Chéreau, le Soldat
Antoine Vitez, le Diable

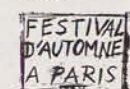
10 juin 1981
20 h 30
Grand
Auditorium
Radio France

Co-production Radio France / IRCAM

**ORCHESTRE NATIONAL ET CHŒURS
DE RADIO FRANCE
PIERRE BOULEZ**

● Quatre chants paysans russes «Les Soucoupes»
version a capella 1914-17,
version avec accompagnement de 4 cors 1954
● Les Noces version orchestre 1917*
● Les Noces version des 2 premiers tableaux 1919*
● Les Noces version définitive 1921-23
Présentation: Luciano Berio
Premier concert d'une série organisée par l'IRCAM sur la transcription
* Création française

LISTE
ALPHABÉTIQUE
DES ŒUVRES
DE STRAVINSKY
FIGURANT
AU PROGRAMME
1980



ABRAHAM ET ISAAC
AGON / NYCB
ANTHEM «THE DOVE DESCENDING...»
APOLLON MUSAGÈTE / NYCB
AVE MARIA
BABEL
BERCEUSES DU CHAT
CAPPRICIO / NYCB
3 CHANTS (SHAKESPEARE)
4 CHANTS
4 CHANTS «LES SOUCOUPES»
CONCERTINO (VERSION QUATUOR)
CONCERTINO (VERSION 12 INSTRUMENTS)
CONCERTO POUR VIOLON / NYCB
CONCERTO POUR PIANO
CONCERTO POUR 2 PIANOS
CONCERTO EN RÉ - LA CAGE / NYCB
CREDO
DIVERTIMENTO
DIVERTIMENTO / NYCB
ÉLÉGIE
4 ÉTUDES POUR PIANO
4 ÉTUDES POUR ORCHESTRE
FEU D'ARTIFICE
HISTOIRE DU SOLDAT

2-4 octobre
10-21 septembre
8 novembre
10-21 septembre
8 novembre
30 septembre
8 décembre
10-21 septembre
8 décembre
6 octobre
10 juin 1981
17 novembre
13 octobre
10-21 septembre
27 septembre
8 décembre
10-21 septembre
8 novembre
2-4 octobre
10-21 septembre
6 octobre
8 octobre
27 septembre
3 novembre
15 décembre

IN MEMORIAM DYLAN THOMAS
8 INSTRUMENTAL MINIATURES
JEU DE CARTES
MAVRA
MESSE
MONUMENTUM PRO GESUALDO / NYCB
MOUVEMENTS / NYCB
LES NOCES
OCTUOR
ODE
L'OISEAU DE FEU (SUITE 1919)
L'OISEAU DE FEU / BALLETS OPÉRA
PASTORALE (VIOLON/VENTS)
PASTORALE (SOPRANO/VENTS)
PATER NOSTER
PERSEPHONE
3 PETITES CHANSONS
PETROUCHKA
PETROUCHKA PIANO
3 PIÈCES POUR QUATUOR
3 PIÈCES POUR CLARINETTE
2 POÈMES DE VERLAINE
2 POÈMES DE VERLAINE (français)
2 POÈMES DE VERLAINE (russe)
3 POÉSIES DE LA LYRIQUE JAPONAISE

13 octobre
13 octobre
8 octobre
3 novembre
8 novembre
10-21 septembre
10-21 septembre
10 juin 1981
17 novembre
3 novembre
8 octobre
18-30 novembre
13 octobre
6 octobre
8 novembre
27 septembre
6 octobre
8 octobre
14 octobre
13 octobre
17 novembre
2-4 octobre
2-4 octobre
13 octobre
6 octobre

PULCINELLA
PULCINELLA / BALLETS OPÉRA
PRIBOUTKI
RAGTIME
THE RAKE'S PROGRESS
RENARD
REQUIEM CANTICLES
LE ROI DES ÉTOILES
LE ROSSIGNOL
3 SACRAE CANTIONES
LE SACRE DU PRINTEMPS
LE SACRE DU PRINTEMPS / BALLETS OPÉRA
SCHERZO FANTASTIQUE
SEPTUOR
SUITE N° 1
SUITE N° 2
SYMPHONIE EN UT
SYMPHONIE POUR INSTRUMENTS A VENT
SYMPHONIE EN 3 MOUVEMENTS / NYCB
SYMPHONIE EN 3 MOUVEMENTS
SYMPHONIE DE PSAUMES
THRENI
TILIMBOM
VARIATIONS CHORALES
VARIATIONS (HUXLEY)

15 décembre
18-30 novembre
13 octobre
17 novembre
17 novembre
15 décembre
30 septembre
20-21 novembre
20-21 novembre
8 novembre
20-21 novembre
18-30 novembre
27 septembre
17 novembre
6 octobre
6 octobre
3 novembre
30 septembre
10-21 septembre
16-17 septembre
2-4 octobre
30 septembre
6 octobre
30 septembre
3 novembre

CHRONOLOGIE

STRAVINSKY

VIE	ŒUVRES	FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS
1882	18 juin : naissance à Oranienbaum, près de St-Petersbourg (Son père, Feodor Ignatievitch Stravinsky, chanteur à l'opéra de St-Petersbourg, sa mère, Anna Kholodovsky, pianiste amateur.)	
1883		
1884	Naissance de Gury, frère d'Igor	
1885		
1886		
1887		
1888		
1889	Son premier spectacle au Théâtre Maryinsky : le ballet de Tchaïkovsky <i>La Belle au bois dormant</i>	
1890		
1891	Premières leçons de piano puis d'harmonie Rencontre Catherine Nossenko, sa cousine germaine qui deviendra sa première femme	
1892		
1893	Aperçoit Tchaïkovsky lors d'un gala à l'opéra impérial	
1894		
1895	Mort de son frère Roman	
1896		
1897	Premiers essais de composition ; premières transcriptions	

CHRONOLOGIE

AUTOUR DE STRAVINSKY

ŒUVRES	FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS	ÉVÉNEMENTS	
WAGNER : Création de Parsifal GLAZOUNOV : 1 ^{re} Symphonie LALO : Namouna		Naissance de Kodaly, Szymanowsky	1882
BRAHMS : 3 ^e Symphonie CHABRIER : España		Naissance d'Ansermet, Casella, Webern Mort de Wagner	1883
BRUCKNER : 7 ^e Symphonie BRAHMS : 4 ^e Symphonie DEBUSSY : L'Enfant Prodigue (Prix de Rome)		Mort de Smetana	1884
FRANCK : Variations Symphoniques		Naissance de Berg, Mielkich, Klemperer Varèse	1885
SAINT-SAENS : Carnaval des animaux BRUCKNER : Te Deum		Mort de Liszt	1886
VERDI : Otello RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade		Naissance de N. Boulanger, Villa Lobos Mort de Borodine	1887
MAHLER : 1^{re} Symphonie STRAUSS : Don Juan RIMSKY-KORSAKOV : La grande Pâque Russe	16-17 sept.	Naissance de T.S. Eliot	1888
TCHAÏKOVSKY : La Belle au Bois dormant CHAUSSEON : Concert op. 21		Naissance de Cocteau Exposition Universelle à Paris Rimsky-Korsakov dirige à Paris des concerts de musique russe	1889
BORODINE : Le Prince Igor TCHAÏKOVSKY : La Dame de Pique		Naissance d'Ibert, Martin, Martinu, Nijinsky. Mort de Franck	1890
BRAHMS : Quintette op. 115 CHABRIER : Bourrée Fantasque FAURÉ : Mélodies de Venise		Naissance de Prokofiev Mort de Delibes	1891
TCHAÏKOVSKY : Casse-Noisette DUKAS : Polyeucte		Naissance d'Honegger, Milhaud, Obouhov	1892
VERDI : Falstaff PUCCINI : Manon Lescaut TCHAÏKOVSKY : Symphonie Pathétique DEBUSSY : Quatuor		Mort de Gounod, Tchaïkovsky	1893
DVORAK : Symphonie du Nouveau Monde DEBUSSY : Prélude à l'Après-Midi d'un Faune		Naissance d'Huxley Mort de Chabrier	1894
STRAUSS : Till Eulenspiel		Naissance de Hindemith, Orff	1895
PUCCINI : La Bohème MAHLER : 3 ^e Symphonie STRAUSS : Ainsi parlait Zarathoustra		Naissance de Massine Mort de Brückner	1896
DUKAS : L'Apprenti Sorcier MASSENET : Sapho STRAUSS : Don Quichotte		Naissance d'Eimert Mort de Brahms	1897

1898		Tarentelle pour piano (ms)	
1899			
1900	Commence ses études de droit à l'université de St-Petersbourg		
1901			
1902	Rencontre Rimsky-Korsakov Mort de son père	Scherzo pour piano Romance pour voix et piano (ms)	
1903	Premières leçons avec Rimsky (orchestration, analyse, composition)		
1904	Chez Rimsky: premières auditions privées de ses premières compositions	Sonate en fa dièse mineur p. piano « Les champignons vont à la guerre » (mélodie pour voix et piano) (ms) Cantate pour le 60 ^e anniversaire de Rimsky (ms perdu)	
1905	Achève ses études universitaires (Diplôme en droit)		
1906	Mariage avec Catherine Nossenko	Le Faune et la Bergère Chef d'orchestre et tarentule (mélodie pour voix et piano) (ms perdu)	
1907	Naissance de son fils aîné, Théodore	Symphonie n° 1 en mi bémol Pastorale p. soprano et piano	
1908	Premières esquisses du <i>Rossignol</i> ; naissance de sa fille aînée Ludmilla	2 Mélodies de Gorodetzky Scherzo Fantastique Feu d'artifice 4 Études pour piano op. 7 Chant funèbre (à la mémoire de Rimsky) (ms)	27 sept. 3 nov. 8 déc.
1909	Rencontre Diaghilev qui lui commande <i>l'Oiseau de feu</i>		
1910	Premier voyage à Paris pour la création de <i>l'Oiseau de feu</i> (Ballets russes) Rencontre Debussy, Falla, Ravel, Satie, Claudel, Giraudoux, Proust Naissance du second fils, Soulima Commence <i>Pétrouchka</i>	L'Oiseau de Feu 2 Poèmes de Verlaine (baryton-piano)	
1911	De 1910 à 1914, réside l'hiver en Suisse et l'été en Russie Commence <i>Le Sacre du printemps</i> Empoisonnement à la nicotine	Pétrouchka 2 Poèmes de Balmont (soprano-piano) L'Oiseau de Feu (suite n° 1)	8 oct.

	RIMSKY-KORSAKOV: Mozart et Salieri STRAUSS: La vie d'un héros MESSAGER: Véronique		Naissance de Cocteau, Eisler, Gershwin St-Petersbourg: Fondation de la Revue <i>Mir Iskoustva</i> (Bakst, Benois, Diaghilev)	1898
	DEBUSSY: 3 Nocturnes SCHÖNBERG: La Nuit transfigurée		Naissance d'Auric, Mossolov Poulenc Mort de Chausson, Mallarmé, J. Strauss	1899
	SCHÖNBERG: Gurrelieder PUCCINI: Tosca CHARPENTIER: Louise DUKAS: Sonate pour piano RIMSKY-KORSAKOV: Le Tsar Salton		Naissance de Copland, Kurt Weill, Krenek	1900
	STRAUSS: Feuersnot IVES: 2 ^e Symphonie RAVEL: Jeux d'eau		Naissance de Giacometti, Sauguet Mort de Verdi	1901
	DEBUSSY: Pelléas et Mélisande JANACEK: Jenufa			1902
	SCHÖNBERG: Pelléas et Mélisande STRAUSS: Symphonie domestique SATIE: Morceaux en forme de poire		Naissance de Katchaturian, Blacher N. Nabokov Mort de Hugo Wolf	1903
	MAHLER: Kindertotenlieder PUCCINI: Madame Butterfly ROUSSEL: 1 ^{re} Symphonie SCHMITT: Psaume		Naissance de Balanchine, Dallapiccola, Kabalevsky Mort de Dvorak	1904
	STRAUSS: Salomé DEBUSSY: La Mer MAHLER: 7 ^e Symphonie		Naissance de Jolivet, Tippett	1905
	ALBENIZ: Ibéria SCHÖNBERG: Symphonie de chambre MAHLER: 8 ^e Symphonie (« des mille ») MASSENET: Ariane		Naissance de Chostakovitch	1906
	DUKAS: Ariane et Barbe-Bleue RAVEL: Rhapsodie Espagnole SCHÖNBERG: Friede auf Erden	8 nov.	Naissance d'Auden Mort de Grieg Concerts russes à Paris (1 ^{re} saison Diaghilev)	1907
	STRAUSS: Elektra MAHLER: Le chant de la terre RAVEL: Ma mère l'Oye, Gaspard de la nuit BERG: Sonate pour piano	14 oct.	Naissance de Carter, Messiaen Mort de Rimsky-Korsakov	1908
	WEBERN: 6 Pièces op. 6 SCHOENBERG: Pièces op. 11 Pièces op. 16 IVES: 2 ^e sonate pour piano	16-17 sept. 14 oct.	Première saison des Ballets Russes de Diaghilev à Paris Mort d'Albeniz	1909
	DEBUSSY: Préludes (Livre I) MASSENET: Don Quichotte SCHMITT: La Tragédie de Salomé SCHÖNBERG: Erwartung	14 oct.	Naissance de Barber, Schaeffer Mort de Balakirev	1910
	SCHÖNBERG: Pièces op. 19 STRAUSS: Le Chevalier à la rose RAVEL: L'heure espagnole BARTOK: Le château de Barbe Bleue GRANADOS: Goyescas DEBUSSY: Préludes (Livre II)	14 oct.	Mort de Mahler	1911

1912	A Bayreuth avec Diaghilev, écoute <i>Parsifal</i> A Berlin, rencontre Strauss, Berg, Webern et Schönberg dont il écoute le <i>Pierrot lunaire</i>	Le Roi des Étoiles	20-21 nov.
1913	Scandale de la création du <i>Sacre du printemps</i> Grave fièvre typhoïde	Le Sacre du Printemps 3 Poésies de la lyrique japonaise 3 Petites chansons, souvenirs de mon enfance (voix-piano)	20-21 nov. 6 oct.
1914	Dernier séjour en Russie Naissance de sa seconde fille Maria Milena S'installe en Suisse (jusqu'en 1920) Rencontre Ansermet Commence <i>Noces</i>	Le Rossignol 3 Pièces pour quatuor à cordes Pribaoutki Valse des fleurs (2 pianos)	20-21 nov. 13 oct. 13 oct.
1915	Commence <i>Renard</i> Rencontre Ramuz, la Princesse de Polignac Débuts de chef d'orchestre à Genève	3 Pièces faciles (piano 4 mains) Souvenir d'une marche boche (piano)	
1916	Tournée en Espagne	Berceuses du chat Renard	8 déc. 15 déc.
1917	En Italie, avec Diaghilev, y rencontre Picasso et Cocteau Mort de son frère Gury Commence <i>L'Histoire du soldat</i> Rencontre Gide	5 Pièces faciles (piano 4 mains) 3 Histoires pour enfants (voix-piano) Valse pour les enfants (piano) Les soucoupes Canon pour 2 cors (ms perdu) Le chant du Rossignol (poème symphonique) Étude pour pianola Berceuse Les Noces (1 ^{re} version)	10 juin 81 10 juin 81
1918	Grippe espagnole	Duo pour 2 bassons (ms) L'Histoire du Soldat Ragtime pour 11 instruments L'Histoire du Soldat (suite p. clar., violon et piano)	15 déc. 17 nov.
1919	Diaghilev lui commande <i>Pulcinella</i> , en collaboration avec Massine et Picasso	4 Chants russes (voix-piano) Piano Rag Music 3 pièces pour clarinette solo L'Oiseau de Feu (Suite de concert n° 2) Les Noces , 2 ^e version	17 nov. 8 oct. 10 juin 1981
1920	S'établit en France	Pulcinella Concertino pour quatuor à cordes Symphonies pour instruments à vent L'Histoire du Soldat (suite de concert)	15 déc. 17 nov. 30 sept.
1921	Rencontre Vera de Bosset qui deviendra sa seconde femme Fabrication de ses premiers rouleaux pour piano mécanique	Les Cinq Doigts 3 mouvements de Petrouchka (piano) Suite n° 2 pour petit orchestre	14 oct. 6 oct.
1922		Mavra Suite de Pulcinella pour orchestre	3 nov.
1923	Rencontre Busoni à Weimar	Octuor pour instruments à vent Pastorale (instrumentation sopr.-vents) Tilimbom (pour voix et orchestre) Les Noces (version définitive)	17 nov. 6 oct. 6 oct. 10 juin 81

	RAVEL: Daphnis et Chloé SCHÖNBERG: Pierrot Lunaire BERG: Altenberglieder STRAUSS: Ariane à Naxos DUKAS: La Péri PROKOFIEV: 1 ^{er} Concerto p. piano		Naissance de Cage Mort de Massenet	1912	
	DEBUSSY: Jeux SCHÖNBERG: La main heureuse ROUSSEL: Le Festin de l'araignée RAVEL: 3 Poèmes de Mallarmé WEBERN: 5 Pièces pour orch. op. 10 SCRIABINE: 10^e sonate pour piano		6 oct. 6 oct. 13 oct.	Naissance de Britten, Lutoslawski Premier enregistrement de la Cinquième Symphonie de Beethoven	1913
	PROKOFIEV: Suite scythe RAVEL: Trio			Naissance de Dylan Thomas, Mort de Liadov	1914
	DEBUSSY: Sonate pour flûte, alto, harpe FALLA: L'Amour sorcier DEBUSSY: Études; En Blanc et Noir		13 oct.	Mort de Scriabine	1915
	FALLA: Nuits dans les jardins d'Espagne BARTOK: Suite op. 14		14 oct.	Naissance de Dutilleux Mort de Granados, Reger	1916
	PROKOFIEV: Visions fugitives RESPIGHI: Les Fontaines de Rome SATIE: Parade RAVEL: Le Tombeau de Couperin		6 oct.	1 ^{er} enregistrement de jazz	1917
	OBOUHOV: 4 Chansons sur des poèmes de Balmont SATIE: Socrate FALLA: 7 chansons populaires espagnoles PROKOFIEV: L'amour des trois oranges FAURÉ: Fantaisie pour piano et orchestre			Naissance de Bernstein, Zimmermann Mort de Cui, Debussy	1918
	BARTOK: Le Mandarin merveilleux STRAUSS: La femme sans ombre RAVEL: La valse MILHAUD: Le bœuf sur le toit				1919
	SCHMITT: Antoine et Cléopâtre			Le groupe des six naît de la plume d'un critique Naissance de Maderna	1920
	HONEGGER: Le roi David BERG: Wozzeck MILHAUD: L'Homme et son désir IVES: Essays before a sonata			Mort de Saint-Saëns	1921
	MILHAUD: L'Orestie			Naissance de Xenakis Mort de Proust	1922
	ROUSSEL: Padmavati SCHÖNBERG: Valse op. 23 (1 ^{re} pièce sérielle) FALLA: Les tréteaux de Maître Pierre MILHAUD: La création du monde ROSLAVETZ: Quatuor à cordes n° 3		13 oct.	Naissance de Craft, Ligeti 1 ^{re} saison Koussevitzky à l'Opéra de Paris	1923

1924	Début des activités de pianiste concertiste	Concerto pour piano et orch. d'harmonie Sonate pour piano	27 sept.
1925	Première tournée aux États-Unis	Sérénade en la (piano) Suite n° 1 pour petit orchestre Pulcinella (suite p. violon et piano)	6 oct.
1926	Tournée européenne	Pater Noster	8 nov.
1927		Œdipus Rex	
1928	Rencontre Thomas Mann Tournée européenne Enregistrement de ses premiers disques 78 tours	Apollon Musagète Le Baiser de la Fée 4 Études pour orchestre	NYC Ballet 27 sept.
1929	Tournée européenne	Capriccio pour piano et orchestre	NYC Ballet
1930		Symphonie de Psaltes 3 Petites chansons, souvenirs de mon enfance (instrumentation voix-orch.)	2-4 oct. 6 oct.
1931	Rencontre Hindemith à Wiesbaden Rencontre Samuel Dushkin Enregistre la Symphonie de Psaltes	Concerto pour violon et orchestre	NYC Ballet
1932	Tournée européenne avec Dushkin 50 ans	Duo concernant (violon et piano) Credo	8 nov.
1933	Ida Rubinstein lui commande Perséphone Retrouve Gide à Wiesbaden	Pastorale (version violon et vents)	13 oct.
1934	Acquiert la nationalité française et se fixe à Paris	Perséphone Ave Maria Divertimento (Suite symphonique tirée du Baiser de la Fée)	27 sept. 8 nov. 2-4 oct.
1935	Seconde tournée aux États-Unis Publication de <i>Chroniques de ma vie</i>	Concerto pour deux pianos solo	8 déc.
1936	Tournée en Europe et en Amérique du Sud	Jeu de cartes	8 oct.
1937	Troisième tournée aux États-Unis	Praeludium pour ensemble de jazz Petit ramusianum harmonique (voix seule)	
1938	Mort de Ludmilla, sa fille aînée	Concerto Dumbarton Oaks	

	PUCCHINI: Turandot VARÈSE: Octandre GERSCHWIN: Rhapsodie in blue JANACEK: Mladi	8 déc.	Naissance de Ballif, Huber, Nono Mort de Busoni, Fauré, Puccini	1924
	ROUSSEL: Sérénade op. 30 BERG: Concerto de chambre CHOSTAKOVITCH: 1 ^{re} Symphonie RAVEL: L'Enfant et les sortilèges	17 nov.	Naissance de Berio, Boulez Mort de Caplet, Satie	1925
	BERG: Suite lyrique MOSSOLOV: Quatuor à cordes n° 1 BARTOK: 1 ^{er} Concerto pour piano		Naissance de Jolas, Henze	1926
	MOSSOLOV: Fonderies d'acier CHOSTAKOVITCH: Symphonie d'octobre PROKOFIEV: L'Ange de Feu			1927
	K. WEILL: L'Opéra de Quat'sous RAVEL: Boléro MIELKICH: Quatuor à cordes n° 2 SCHÖNBERG: Variations op. 31 p. orchestre		Naissance de Barraqué, Béjart, Stockhausen Mort de Janacek Premier modèle des Ondes Martenot	1928
	BERG: Le vin SCHÖNBERG: D'aujourd'hui à demain POULENC: Concert champêtre; Aubade		Naissance de Ferrari, Pousseur Mort de Diaghilev, Messager	1929
	COPLAND: Variations pour piano ROUSSEL: Bacchus et Ariane WEBERN: Quatuor avec saxophone	17 nov.		1930
	VARÈSE: Ionisation RAVEL: 2 Concertos pour piano BARTOK: 2 ^e Concerto pour piano		Naissance de Bussoti, Kagel Mort de d'Indy	1931
	SCHÖNBERG: Moïse et Aron RAVEL: Don Quichotte à Dulcinée			1932
	STRAUSS: Arabella		Naissance de Penderecki Mort de Duparc Départ de Schönberg et Weill pour les États-Unis Retour de Prokofiev en URSS	1933
	MESSIAEN: L'Ascension VARÈSE: Équatorial IBERT: Concerto pour flûte NABOKOV: Contrastes et développements p. piano WEBERN: Concerto pour 9 instruments op. 24	8 déc.	Naissance de P. Maxwell-Davies Mort d'Elgar	1934
	BERG: Concerto à la mémoire d'un ange VARESE: Densité 21,5 GERSCHWIN: Porgy and Bess HONEGGGER: Jeanne au bûcher PROKOFIEV: 2 ^e Concerto p. violon		Mort de Berg, Dukas	1935
	BARTOK: Musique pour cordes, percussion, celesta PROKOFIEV: Pierre et le loup SCHÖNBERG: Concerto pour violon		Naissance d'Amy, Globokar Mort de Glazounov, Respighi	1936
	BERG: Lulu C. ORFF: Carmina Burana KATCHATURIAN: Concerto pour piano BARTOK: Sonate pour 2 pianos et percussion		Mort de Gerschwin, Pierné, Ravel, Roussel, Szymanowsky, Widor	1937
	BARTOK: Contrastes NABOKOV: L'Aubépin et 5 autres mélodies PROKOFIEV: Roméo et Juliette	17 nov.	Naissance d'Eloy	1938

1939	Mort de sa femme et de sa mère Départ aux États-Unis Cours à Harvard sur <i>Poétique musicale</i>		
1940	Installation aux États-Unis Mariage avec Vera de Bosset	Symphonie en ut Tango pour piano	3 nov.
1941	Mort de Yury, son frère aîné Installation à Hollywood		
1942		Danses concertantes p. orch. de chambre Circus Polka 4 Impressions norvégiennes	
1943		Ode	3 nov.
1944		Babel Scherzo à la russe Scènes de ballet pour orchestre Sonate pour 2 pianos Élégie pour alto solo	30 sept. 6 oct.
1945	Acquiert la nationalité américaine	Symphonie en 3 mouvements Ebony Concerto	16-17 sept.
1946		Concerto en Ré (orchestre à cordes)	NYC Ballet
1947	A Chicago, rencontre Auden Préparation du livret du <i>Rake's progress</i>	Petit canon pour la fête de Nadia Boulanger (pour 2 ténors) (ms) Orphée	
1948	Rencontre Robert Craft Commence <i>The Rake's progress</i>	Messe	8 nov.
1949			
1950			
1951	Premier voyage en Europe depuis 1939	The Rake's Progress 2 Poèmes de Verlaine (baryton-orchestre)	12-13-15- 17 nov. 2-4 oct. et 13 oct.
1952	Voyage en Europe	Cantate Concertino (instrumentation)	13 oct.
1953	Commence l'enregistrement de ses œuvres sous sa direction (CBS) Rencontre Dylan Thomas	Septuor 3 Chants d'après Shakespeare	17 nov. 8 déc.
1954	Voyage en Europe	In Memoriam Dylan Thomas 2 Poèmes de Balmont (sopr. et orch.) Les Soucoupes (version avec cors) 4 chants pour soprano, flûte, harpe, guitare	13 oct. 6 oct. 10 juin 81 6 oct.
1955		Greeting Prelude Canticum Sacrum	

		BARTOK : Divertimento pour cordes CAGE : Construction in metal (composition pour percussion métallique, freins de voiture...)	Naissance de Hölliger	1939
		WEBERN : Variations pour orchestre op. 30 CHOSTAKOVITCH : Quintette PROKOFIEV : Sonate n° 6	Arrivée de Bartok à New York	1940
		MESSIAEN : Quatuor pour la fin du temps		1941
		SCHÖNBERG : Concerto pour piano PROKOFIEV : 7 ^e Sonate CARTER : 1 ^{re} Symphonie	Mort de Fokine	1942
		CAGE : Amores MESSIAEN : Visions de l'amen BARTOK : Concerto pour orchestre KATCHATURIAN : 2 ^e Symphonie	Mort de Rachmaninoff, Mielkich, la Princesse de Polignac, Balmont	1943
		BARTOK : Sonate pour violon seul	Mort de Roslavetz Parution de <i>Technique de mon langage musical</i> de Messiaen	1944
		MESSIAEN : 20 Regards sur l'Enfant Jésus SAUGUET : Les forains BRITTEN : Peter Grimes	Mort de Bartok Assassinat de Webern	1945
		BOULEZ : Sonatine flûte et piano ; 1 ^{re} Sonate CAGE : 16 sonates et interludes p. piano préparé	Mort de Falla Premier Festival de Donaueschingen Premiers cours de Darmstadt	1946
		SCHÖNBERG : Un survivant de Varsovie DURUFLE : Requiem POULENC : Les Mamelles de Tiresias BRITTEN : Albert Herring	Mort de Casella, Ramuz, Roerich	1947
		STRAUSS : 5 Derniers Lieder BOULEZ : 2 ^e Sonate MESSIAEN : Turangalîla Symphonie	Club d'essai avec Schaeffer à la radio française	1948
		BOULEZ : Livre pour quatuor à cordes	Mort de R. Strauss Adorno : Philosophie de la nouvelle musique	1949
		SCHÖNBERG : Psaume 130 «De Profundis» SCHAEFFER-HENRY : Symphonie pour un homme seul	8 nov.	Mort de K. Weill, Nijinsky Premier disque microsillon
		STOCKHAUSEN : Kreuzspiel DUTILLEUX : 1 ^{re} Symphonie MESSIAEN : Livre d'orgue	8 déc.	Mort de Schönberg, Gide, Koussevitzky Création du studio électronique de Cologne
		BOULEZ : Structures, pour 2 pianos CAGE : Happening, Black Mountain College STOCKHAUSEN : Spiel für orchestre		1952
		DUTILLEUX : Le loup MESSIAEN : Le réveil des oiseaux STOCKHAUSEN : Kontra-Punkte	Mort de Dufy, Prokofiev, Dylan Thomas Création du studio de phonologie à Milan	1953
		BOULEZ : Le marteau sans maître NONO : La victoire de Guernica VARESE : Déserts	Mort d'Ives, Obouhov Fondation des concerts du Domaine Musical de P. Boulez au théâtre Marigny	1954
		XENAKIS : Pithoprakta NONO : Incontri	Mort d'Honegger, Mann	1955

1956		Variations chorales sur « Vom Himmel... »	30 sept.
1957	Concerts en l'honneur de son 75 ^e anniversaire aux États-Unis et en Europe	Agon	NYC Ballet
1958		Threni	30 sept.
1959	Tournées dans le monde entier jusqu'en 1962	Mouvements pour piano et orchestre Épitaphe (flûte, clarinette, harpe) Double canon (à la mémoire de Dufy) Tres Sacrae Cantiones (Gesualdo)	NYC Ballet 8 nov.
1960	Tournées	Monumentum pro Gesualdo	NYC Ballet
1961	Tournées	A Sermon, a Narrative, and a Prayer	
1962	Premier voyage en URSS depuis 1914 80 ans	Anthem « The Dove descending... » Eight Instrumental Miniatures The Flood	8 nov. 13 oct.
1963		Abraham et Isaac	2-4 oct.
1964		Elegy for J.F.K. Fanfare pour un nouveau théâtre (2 trompettes) Variations (Aldous Huxley in memoriam)	3 nov.
1965	Dernière apparition dans des festivals européens	Introitus (T.S. Eliot in memoriam) Canon pour orchestre	
1966	Festival Stravinsky à New York	Requiem Canticles The Owl and the Pussy-cat	30 sept.
1967	Dirige son dernier concert à Toronto		
1968			
1969	Installation à New York		
1970			
1971	6 avril: mort à New York, à 89 ans 15 avril: enterré à côté de Diaghilev dans l'île de San Michel à Venise		

	MESSIAEN: Les oiseaux exotiques STOCKHAUSEN: Le chant des adolescents		1956
	BOULEZ: Improvisations sur Mallarmé I et II BERIO: Omaggio a Joyce VARÈSE: Poème électronique	6 oct.	Mort de Sibelius 1957
	STOCKHAUSEN: Gruppen BERIO: Sequenza I HENRY: Orphée		Mort de Schmitt Premier disque stéréo 1958
	POULENC: La voix humaine DUTILLEUX: 2 ^e Symphonie MESSIAEN: 1 ^{er} catalogue d'oiseaux STOCKHAUSEN: Kontakte		Mort de Martinu, Sibelius Villa Lobos 1959
	NONO: Intolleranza		Mort d'Alexandre Benois 1960
	BOULEZ: Pli selon Pli BERIO: Visage XENAKIS: Herma		1961
	PENDERECKI: Fluorescences LIGETI: Aventures et nouvelles aventures ELOY: Équivalences		Mort de Eisler, Ibert 1962
			Boulez: Penser la musique aujourd'hui Mort de Cocteau, Hindemith, Huxley, Poulenc Premier Festival de Royan 1963
	XENAKIS: Eonta		Mort de Monteux 1964
	ZIMMERMANN: Die Soldaten STOCKHAUSEN: Momente KAGEL: Musik für Renaissance Instrumente		Mort de Inghelbrecht, Varèse, T.S. Eliot 1965
	XENAKIS: Terretektorh BUSSOTI: La passion selon Sade		Mort de Giacometti 1966
	POUSSEUR: Votre Faust XENAKIS: Polytope		Mort de Kodaly 1967
	BIRTWISTLE: Ponch and Judy SCHNEBEL: Maulwerke		1968
	BERIO: Sinfonia CARTER: Concerto pour orchestre		Mort d'Ansermet 1969
	CAGE: Songbooks KAGEL: Acustica		Mort de Zimmermann 1970
			Octobre: Journées Stravinsky aux SMIP/Journées de Musique Contemporaine 1971



Les Parfums Yves Saint Laurent.

PALAIS DES CONGRÈS
MARDI 16 SEPTEMBRE, 20 H 30
MERCREDI 17 SEPTEMBRE, 20 H 30

NEW YORK PHILHARMONIC ZUBIN MEHTA

ANTON WEBERN (1883-1945)

SIX PIÈCES Opus 6 pour grand orchestre

- *Etwas bewegt* (assez animé)
- *Bewegt* (animé)
- *Zart bewegt* (doucement animé)
- *Langsam, marcia funèbre* (lent, marche funèbre)
- *Zart bewegt* (doucement animé)

Composées en 1909; dédiées à Arnold Schönberg; création: 31 mars 1913, Vienne, direction Schönberg; nouvelle orchestration réduite effectuée en 1928.

Stravinsky formulait ainsi son admiration pour Webern: «Il a découvert une nouvelle distance entre l'objet musical et nous-mêmes et, par conséquent, une nouvelle mesure du temps musical; pour cela, il est suprêmement important...»

En 1957, Pierre Boulez programmait les *Six pièces* opus 6 en première audition française à l'un des concerts du Domaine Musical. Il écrivait: «C'est la première œuvre où Webern emploie un orchestre aussi nombreux. Il l'utilise parfois pour des effets massifs à pleine sonorité, contrastant avec un emploi par divisions de timbres d'une extrême sûreté et d'une rare délicatesse.

L'écriture s'y affranchit déjà totalement de la tonalité; quant à leur style, il appartient à cette première période de l'œuvre de Webern, plus immédiatement séduisante que toute autre dans son baroque raffiné, très orné, en opposition avec une brutalité et une violence qui rejoignent le Stravinsky du *Sacre*.

Si l'on imagine ces pièces écrites en 1910 par un jeune homme de 27 ans, on est confondu devant la puissance d'imagination, devant la prescience, la «voyance» de ce magicien solitaire. Quarante-sept ans plus tard, elles témoignent encore d'une verdeur et d'une invention surprenantes... quarante-sept ans, un temps bien suffisant comme séjour au purgatoire de l'incuriosité et de l'apathie.»

● SYMPHONIE EN TROIS MOUVEMENTS

- *noire* = 160
- *Andante: croche* = 76
- *Interlude: l'istesso tempo: croche* = 76
- *Con moto: noire* = 108

Commande du New York Philharmonic; composée entre 1942 et 1945; dédiée à la New York Philharmonic Symphony Society; création: 24 janvier 1946, New York, New York Philharmonic, direction Stravinsky.

Si l'on excepte une des premières œuvres de Stravinsky, la *Symphonie n° 1* en mi bémol de 1905, les deux symphonies, celle en ut (1938-1940) et celle en trois mouvements (1942-1945) furent composées à peu de temps d'intervalle, chevauchant la période de la guerre, le départ de France et l'installation définitive aux États-Unis. Tout en affirmant qu'il s'agissait là d'une œuvre de musique pure et abstraite, dénuée de tout programme, Stravinsky reconnaissait cependant qu'elle était empreinte des événements qui secouaient le monde à cette époque, «de désespoir et d'espoir». La composition de la *Symphonie en trois mouvements* est contemporaine de celles de *Babel*, de la *Sonate* pour deux pianos et de l'*Élégie* pour alto. Stravinsky la conçut initialement (et, étrangement, ceci constitue un point commun avec *Petrouchka*) comme une œuvre

symphonique avec piano concertant, mais des difficultés de construction l'obligèrent à abandonner ce projet. Finalement, il accorde un rôle, sinon concertant, du moins important au piano. Le piano est successivement traité dans le premier mouvement comme un instrument de l'orchestre puis comme un soliste; la harpe lui succède avec une fonction analogue dans le second mouvement; et, après un bref interlude, Stravinsky utilise finalement les deux instruments dans le dernier mouvement. Cette œuvre est particulièrement représentative de la période dite néo-classique.

ENTR'ACTE

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

SYMPHONIE N° 1 en ré majeur

- *Langsam. Schleppend. «Wie ein Naturlaut»*
(Lent. Trainant. «Comme une voix de la nature»)
- *Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell*
(Énergique et animé, mais pas trop vite)
- *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen*
(Solennel et mesuré, sans traîner)
- *Stürmig bewegt. Energisch. Mit grosser Wildheit*
(Orageux. Animé. Énergique. Avec une grande sauvagerie)

Composition commencée probablement en 1885 à Kassel et achevée en 1888 à Budapest; 20 novembre 1889: Budapest, première audition du «Poème Symphonique en 2 parties»; 27 octobre 1893: Hambourg, après révision, audition de «Titan, poème symphonique en forme de symphonie»; 16 mars 1896: Berlin, après suppression de l'Andante, audition de la Symphonie en ré majeur pour grand orchestre.

La première Symphonie est une œuvre de jeunesse; elle fut remaniée à diverses reprises avant d'acquiescer sa forme définitive. Elle est initialement conçue comme un poème symphonique en 5 mouvements intitulé *Titan*; Mahler niera ultérieurement toute influence du titre de la nouvelle de Jean-Paul Richter sur celui du poème. Néanmoins, les titres donnés à certains de ses mouvements sont directement empruntés à Richter. L'œuvre portera finalement le nom de symphonie et comportera 4 mouvements: Mahler l'amputera en effet de l'Andante qui se trouvait entre le premier mouvement et le Scherzo. Mahler fait de nombreux emprunts à ses propres œuvres, notamment aux *Lieder eines fahrenden Gesellen*, composés en 1884; dans la marche funèbre, il utilise le célèbre thème de «Frère Jacques». Henry-Louis de La Grange écrit: «... Le plus surprenant dans cette *Première Symphonie* n'est pas seulement le modernisme du langage et de l'instrumentation, mais la rupture totale qu'elle accomplit avec un passé récent et en particulier avec l'univers de Wagner, compositeur que Mahler idolâtrait pourtant, pour renouer avec les sources du romantisme allemand, les romans de Jean-Paul et les nouvelles de Hoffmann autant que les lieder de Schubert et les opéras de Weber. Mahler ne se trompait pas vraiment en parlant à Richard Specht de la malédiction dont il avait été la victime au début de sa carrière de créateur. Car le style de Beethoven, dans ses premières œuvres, était proche de celui de Haydn et de Mozart; celui de Wagner à ses débuts peu éloigné de celui de Meyerbeer. Pourquoi donc est-ce que lui, Mahler, avait été contraint d'être si tôt et si totalement lui-même, et cela dès l'âge de 20 ans?»

LA TOURNÉE EUROPÉENNE 1980 DU NEW YORK PHILHARMONIC A ÉTÉ ORGANISÉE AVEC LE CONCOURS DE LA CITIBANK.

BBC SYMPHONY ORCHESTRA AND CHORUS GUENNADI ROJDESTVENSKY

CHEF DES CHŒURS: JOHN POOLE
MAITRISE DE RADIO FRANCE
DIRECTION: HENRI FARGE
VICTORIA POSTNIKOVA, PIANO
ROBERT TEAR, TÉNOR
MONIQUE LEJEUNE, RÉCITANTE

● SCHERZO FANTASTIQUE

Composé à Oustiloug de juin 1907 à mars 1908; dédié à Alexandre Siloti (pianiste, élève de Franz Liszt et organisateur de concerts à Saint-Petersbourg); création: 6 février 1909, Saint-Petersbourg, concerts Siloti, direction Siloti.

Cette composition est postérieure d'une année à la *Symphonie n° 1 en mi bémol*, première œuvre symphonique de Stravinsky, et contemporaine de *Feu d'artifice*, du premier acte du *Rossgnol* et du *Faune et la Bergère*. Comme celle de *Feu d'artifice*, elle fut encouragée et surveillée par Rimsky-Korsakov et la création de ces deux œuvres au même concert devait être décisive: «L'exécution aux Concerts Siloti du *Scherzo Fantastique* et de *Feu d'artifice* marque une date importante pour l'avenir de toute ma carrière musicale. C'est ici qu'il faut situer le début de mes relations étroites avec Diaghilev... Ayant entendu à l'orchestre ces pièces, il me confia, à côté d'autres compositeurs russes, l'orchestration de deux morceaux de Chopin pour le ballet *Les Sylphides*, qui devait être représenté à Paris au printemps 1909» (I.S.). Peu de temps après, Diaghilev commandait l'*Oiseau de feu* à Stravinsky. Rimsky-Korsakov, qui lut le manuscrit du *Scherzo Fantastique* avant sa mort, l'apprécia beaucoup. Cinquante ans plus tard, Stravinsky lui-même ne le méprisait pas; il le dirigeait et y trouvait même «une ou deux bonnes idées»; il y reconnaissait plus l'influence de Mendelssohn et de Tchaïkovsky que celle de Rimsky-Korsakov. Il précisait qu'il s'agissait d'une «pièce de musique symphonique pure»; il est donc faux de penser à son sujet à une musique à programme inspirée par Maeterlinck: le ballet *Les Abeilles* monté en 1917 sur cette partition ne reçut pas l'autorisation de Stravinsky.

● QUATRE ÉTUDES POUR ORCHESTRE

— *Danse*
— *Excentrique*
— *Cantique*
— *Madrid*

Orchestration des 3 *Pièces pour quatuor à cordes* composées en 1914 à Salvan, et auxquelles il donne des titres en les orchestrant (n° 1, 2 et 3), suivie de l'orchestration de l'étude pour pianola (*Madrid*) composée à Morges et aux Diablerets en 1917 (n° 4); orchestration des trois premières études effectuée entre 1914 et 1918 à Morges et de la quatrième achevée le 2 octobre 1928; création: 7 novembre 1930, Berlin.

Après une période essentiellement consacrée à la composition pour petits ensembles instrumentaux (période russe), Stravinsky revient à l'orchestre avec *Œdipe Rex* (1926) et les 4 *Études* (1928). En orchestrant les 3 *Pièces pour quatuor à cordes* de 1914 (voir Programme du concert du 13 octobre), il donne à des pages de musique abstraite (seule l'indication métronomique leur a été donnée pour titre) des titres. Quant à la quatrième étude, elle était née au retour d'un voyage en Espagne: «Sans doute pour ne pas me distinguer de mes prédécesseurs qui, revenant d'Espagne, fixaient leurs impressions par une œuvre consacrée à la musique qu'ils avaient entendue dans ce pays — avant tout et surtout Glinka avec ses incomparables *Jota aragonaise* et *Une nuit à Madrid* — je me fis, de mon côté, un plaisir de payer mon tribut à cette tradition» (I.S.). L'orchestration n'apporte pas de modifications majeures à la version initiale.

● CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE D'HARMONIE

VICTORIA POSTNIKOVA, piano

— *Largo; Allegro*
— *Larghissimo*
— *Allegro*

Composé de 1923 à avril 1924 à Biarritz. Dédié à Mme Nathalie Koussevitzky; création: 22 mai 1924, Paris, Concerts Koussevitzky, direction Serge Koussevitzky, soliste Stravinsky.

Ce concerto appartient au début de la période dite néo-classique. Les œuvres de la période russe, souvent pour des petits ensembles, font fréquemment appel aux vents et au piano; en 1921, Stravinsky transcrit à l'intention d'Arthur Rubinstein 3 *Mouvements de Petrouchka* pour piano; la même année, éprouvant des difficultés pour l'orchestration de *Noces*, il se tourne en définitive vers le piano. Parallèlement, il compose les *Symphonies pour instruments à vent* en 1920 et l'*Octuor* pour instruments à vent en 1922. Il semble que cette prédilection à la fois pour les instruments à vent et pour le piano ait donné naissance à son désir de composer un concerto pour piano et orchestre d'harmonie. «Ayant, dans l'Octuor, également usé de l'harmonie pour un ensemble de chambre, j'entrepris ensuite la composition de mon concerto qui, au point de vue sonore, est encore une autre combinaison, celle d'un piano avec un orchestre d'instruments à vent, appuyé de contrebasses et de timbales» (I.S.). Il s'agit de sa première œuvre concertante pour piano, à laquelle on peut toutefois voir un précédent qui ne dépassa pas le stade du projet, puisque *Petrouchka* devait être initialement dans son esprit «une sorte de *Konzertstück*», une œuvre «où le piano jouait un rôle prépondérant». Stravinsky écrira deux autres œuvres concertantes pour piano et orchestre: le *Capriccio* (1928) et *Mouvements* (1958). On peut voir aussi dans ce concerto sa première œuvre écrite pour son usage personnel: c'est avec cette œuvre que, pour des raisons d'ordre matériel, il se lance dans la carrière de pianiste. Contemporain de la *Sonate* pour piano, ce concerto marque le retour aux formes classiques (2 cadences dans le second mouvement) qui caractérise cette période, simultanément avec l'abandon de l'inspiration folklorique. L'utilisation du piano en tant qu'instrument à percussion n'est pas une innovation chez Stravinsky (cf. *Noces* et *Petrouchka*).

ENTR'ACTE

● PERSÉPHONE, mélodrame en 3 tableaux pour ténor, récitante, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre.

ROBERT TEAR, ténor
MONIQUE LEJEUNE, récitante

Texte en vers d'André Gide; composé à Voreppe (Isère) et à Paris à partir de mai 1933 et achevé le 24 janvier 1934; première audition privée: février 1934, chez la Princesse de Polignac, avec Stravinsky au piano et Gide dans le rôle du récitant; création: 30 avril 1934, Paris, Théâtre de l'Opéra, Ballets Ida Rubinstein, mise en scène Ida Rubinstein et Jacques Copeau, direction Stravinsky.

C'est à l'instigation d'Ida Rubinstein qui souhaitait monter un ballet sur une musique de Stravinsky, inspirée par une pièce de Gide, que naquit le projet de collaboration entre le musicien et l'écrivain. Ils s'étaient rencontrés à Paris dès 1910; en 1933, ils se retrouvent à Wiesbaden où Gide montre à Stravinsky le poème qu'il a écrit avant la guerre de 1914 sur Perséphone: «Il me fit connaître son poème dont le sujet était tiré du superbe hymne homérique à Déméter. L'auteur se déclara tout prêt à apporter à son texte les modifications que ma musique rendrait nécessaires. Dans ces conditions nous fûmes d'accord et, ayant reçu quelques mois après les premiers envois du texte, je me mis au travail... A l'exception de deux mélodies sur des paroles de Verlaine, composées avant la guerre, c'était

la première fois que je faisais une musique sur des vers français» (I.S.). Stravinsky adopte pourtant une politique analogue à celle qui a dicté la mise en musique de textes russes depuis les 3 *Poésies de la Lyrique japonaise*. «Ce que je goûtais surtout, c'était d'appliquer le chant syllabique à la langue française, comme je l'avais fait déjà, pour le russe, dans les *Noces*, et dans *Œdipe Rex*, pour le latin.» Il semble que le résultat ne satisfît point Gide, c'est du moins ce que ressentit Stravinsky: «Il y a au moins deux explications à l'aversion de Gide à l'égard de ma musique pour *Perséphone*. L'une est que l'accentuation musicale du texte le surprit et lui déplut, bien que je l'eusse averti d'avance que j'étirerais et accentuerais, et sous d'autres rapports «traiterais» le français comme j'avais fait du russe. L'autre explication est simplement qu'il ne pouvait suivre mon langage musical. La première fois que je lui jouai la musique chez Ida Rubinstein, il se contenta de dire: «c'est curieux, c'est très curieux», et il s'esquiva à la première occasion!»

L'attitude de Stravinsky à l'égard de Gide n'en fut pas moins méprisante: «Que Gide ne comprit rien à la musique en général est manifeste pour quiconque a lu ses *Notes sur Chopin*. Il s'était attendu à ce que le texte de *Perséphone* fut chanté avec les mêmes accentuations exactement dont il eût usé pour le réciter. Il croyait que mon intention musicale devait être d'imiter ou de souligner le dessin verbal: tout ce que j'aurais à faire, c'était de trouver la hauteur pour les syllabes, puisqu'il considérait avoir déjà composé le rythme. La tradition de la *Poesia per musica* ne signifiait rien pour lui. Et, ne comprenant pas que poète et musicien collaborent à la production d'une musique, il était seulement horrifié par les désaccords entre ma musique et la sienne.»

Avant la création à Paris, Stravinsky écrivait: «Je ne voulais pour *Perséphone* que des syllabes, de belles, fortes syllabes et puis une action. Dans ce désir, je me félicite d'avoir rencontré Gide, dont le texte, hautement poétique, mais libre de sursauts, devait me fournir une structure syllabique excellente... J'ai usé de l'orchestre normal, de chœurs mixtes, d'un chœur d'enfants. Comme solistes, il n'y a qu'une voix chantante, qui est celle d'Eumolpe, maître des cérémonies du culte de Déméter à Eleusis. C'est lui qui expose l'action et dirige le drame. Le rôle de Perséphone est mimé, parlé et dansé... Cette partition telle qu'elle a été écrite, telle qu'elle doit rester dans les archives musicales de l'époque, fait un tout indissoluble avec les tendances affirmées à plusieurs reprises dans mes œuvres précédentes. Elle fait suite à *Œdipe Rex*, à *Symphonie de Psaumes*, au *Concerto pour violon* et au *Duo Concertant*, bref, à tout un acheminement où l'abstention de spectacle ne diminue en rien la vie autonome de l'œuvre.»

Gide s'est inspiré du mythe classique de l'enlèvement de Perséphone, fille de Déméter, déesse de la fertilité, par Hadès le Dieu des enfers. En résumé:

1^{er} tableau. Sur terre. Invocation à Déméter par Eumolpe, à Perséphone par le chœur qui la supplie de rester sur terre. Perséphone cueille le narcisse: invocation à Perséphone par Eumolpe qui la pousse à rejoindre Hadès.

2^e tableau. Aux Enfers. Étonnement de Perséphone accompagnée du chœur des Danaïdes et de celui des ombres; regrets de Perséphone qui se souvient de la terre; le goût du fruit de la terre offert par Mercure avive ses regrets; en son absence la terre vit la saison d'hiver. Perséphone quitte les Enfers et le printemps renaît sur terre.

3^e tableau. L'été a fait suite au printemps. Perséphone est bien à la fois la fille de sa mère, la lumière et l'épouse de son mari, les Ténébres: déesse de l'alternance, comme le dit Eumolpe:

«Il faut pour qu'un printemps renaisse
Que le grain consente à mourir
Sous terre afin qu'il repousse
En moisson d'or pour l'avenir.»

CE CONCERT A ÉTÉ ORGANISÉ AVEC LA COLLABORATION
DU BRITISH COUNCIL.

NOUVEL ORCHESTRE PHILHARMONIQUE ET CHŒURS DE RADIO FRANCE GILBERT AMY

CHEF DES CHŒURS: JACQUES JOUINEAU
JOCELYNE CHAMONIN, SOPRANO
ANNE COLLINS, MEZZO-SOPRANO
IAN CALEY ET STAN UNRUH, TÉNORS
JEAN-PHILIPPE LAFONT, BARYTON
GUNTHER WEWEL, BASSE
MICHAEL LONSDALE, RÉCITANT

● VARIATIONS CHORALES sur «Vom Himmel hoch da komm' ich herr'» de J.S. Bach

— *Var. I: In canone all'octava.*
— *Var. II: In canone alla quinta.*
— *Var. III: In canone alla septima.*
— *Var. IV: In canone all'octava per augmentacionem.*
— *Var. V: L'altra sorte del canone al rovescio: alla sesta, alla terza, alla seconda, alla nona.*

Arrangement pour chœurs mixtes et orchestre, commencé le 29 décembre 1955 et achevé à Hollywood le 9 février 1956; en exergue à la partition: «Mit der Genehmigung des Meisters» (avec l'autorisation du Maître); dédié à Robert Craft; création: 27 mai 1956, Ojai (Californie), direction Robert Craft.

Il s'agit de variations canoniques pour orgue que Jean-Sébastien Bach écrivit sur le cantique de Noël «Vom Himmel hoch da komm' ich her» en 1746 à l'occasion de son entrée à l'Académie Mizler à Leipzig. Stravinsky réalise cet arrangement à l'époque où il a besoin d'une œuvre pour compléter le programme où figurera la création du *Canticum Sacrum* à Saint-Marc de Venise.

L'orchestration des deux œuvres est parente. Contrairement à Bach qui commence son œuvre par la première variation, Stravinsky la commence par le choral lui-même, qui est extrait de l'*Oratorio de Noël*. Il donne un texte aux variations, dramatisant ainsi l'œuvre. Alors que les variations de Bach demeuraient uniformément dans la tonalité de do majeur, Stravinsky en transpose certaines introduisant ainsi un plan de relations tonales.

● BABEL, Cantate pour récitant, chœur d'hommes et orchestre

MICHAEL LONSDALE, récitant

Composée à Hollywood et achevée le 12 avril 1944; création: (*Genesis Suite* complète), 18 novembre 1945, Los Angeles, direction Werner Janssen.

Cette cantate est écrite sur les versets 1 à 9 du chapitre 11 de *La Genèse (La Tour de Babel)*. Cette composition fut suscitée par un éditeur de musique qui avait le projet de commander à plusieurs compositeurs une œuvre collective basée sur les premiers chapitres de *La Genèse*: la *Genesis Suite*; parmi les autres collaborateurs figuraient Schönberg et Milhaud; d'autres parties qui devaient être écrites par Bartok, Hindemith et Prokofiev ne virent jamais le jour. C'est la première fois que Stravinsky met un texte anglais en musique. Contrairement aux vœux de l'éditeur qui pensait confier au récitant les paroles de Dieu et au chœur le récit de la construction et de la destruction de la Tour de Babel, Stravinsky laisse le récit au narrateur et la voix de Dieu au chœur d'hommes, estimant que la voix humaine parlée ne saurait exprimer la parole de Dieu. Cette œuvre est écrite dans un esprit analogue à celui de la *Symphonie de Psaumes* de 1930. La composition de *Babel* est contemporaine de celles d'*Ode* et de la *Symphonie en 3 mouvements*.

● **REQUIEM CANTICLES**
pour contralto et voix de basse soli, chœur mixte et orchestre

ANNE COLLINS et JEAN-PHILIPPE LAFONT

— *Prélude*
— *Exaudi; Dies Irae; Tuba Mirum*
— *Interlude*
— *Rex tremendae; Lacrimosa; Libera me*
— *Postlude*

Commande de l'Université de Princeton; composé en 1965 et 1966, achevé à Hollywood le 13 août 1966; dédié à la mémoire de Helen Buchanan Seeger; création: 8 octobre 1966, Princeton University, direction Robert Craft.

Il s'agit d'une des dernières œuvres de Stravinsky; elle appartient à la période sérielle. Stravinsky emprunte le texte à des extraits de la messe de requiem. Il adopte une forme symétrique: mouvements vocaux séparés par des mouvements instrumentaux. Cette œuvre, particulièrement brève et désarticulée, en apparence seulement, est très éloignée de la structure habituelle et de l'ampleur du requiem classique.

« Cette partition qui ne contient que 305 mesures, toutes irrégulières et convulsives, cette partition d'un laconisme saisissant et même déconcertant (mais tout y est dit, ce qui devait être dit!) est malgré ce laconisme, une réponse, la réponse aux déploiements du Sacre... Ces cantiques de Requiem ne sont pas un requiem liturgique, ils ne sont pas composés pour être joués ou chantés durant un service funèbre. Comme dit Stravinsky, c'est un « Monumentum spirituale. » (Pierre Souvtchinsky)

ENTR'ACTE

● **SYMPHONIES POUR INSTRUMENTS A VENT**

Composées à Carantec et Garches pendant l'été et achevées le 20 novembre 1920; dédiées « à la mémoire de Claude Debussy »; création: 10 juin 1921, Londres, direction Serge Koussevitzky.

C'est la seconde œuvre dédiée à Debussy, la première, *Le Roi des Étoiles* (1911-1912) le fut de son vivant. Les *Symphonies* sont dédiées à sa mémoire, le prétexte étant une commande de la *Revue Musicale* pour un numéro spécial de décembre 1920 intitulé « Le Tombeau de Claude Debussy » et auquel plusieurs compositeurs apportèrent leur tribut. Le choral final parut ainsi en réduction. « En composant mes symphonies, je pensai naturellement à celui à qui je voulais les dédier. Je me demandai quelle impression ma musique lui aurait faite, quelles auraient été ses réactions. Et j'avais le sentiment net que mon langage musical l'aurait peut-être déconcerté... Mais cette supposition, je dirais même cette certitude que ma musique ne l'aurait pas atteint, était loin de me décourager. Dans ma pensée, l'hommage que je destinai à la mémoire du grand musicien que j'admirais ne devait en rien être inspiré par la nature même de ses idées musicales; je tenais au contraire à l'exprimer dans un langage qui fut essentiellement le mien... Je ne comptais pas et je ne pouvais compter sur un succès immédiat de cette œuvre. Elle ne contient pas de ces éléments qui agissent infailliblement sur l'auditeur moyen ou auxquels il est accoutumé. On y chercherait en vain un élément passionnel ou l'éclat dynamique. C'est une cérémonie austère qui se déroule en de courtes litanies entre différentes familles homogènes. Je prévoyais bien que des cantilènes de clarinettes et de flûtes reprenant fréquemment leur dialogue liturgique et les psalmodiant tout doucement n'étaient pas un attrait suffisant pour le public qui, encore tout récemment, venait de me manifester son enthousiasme pour le « révolutionnaire » *Sacre du Printemps...* » (I.S.).

Cette œuvre en un seul mouvement n'est pas une symphonie au sens classique du terme; elle en est une à son sens étymologique. Elle ouvre une période de prédilection pour les instruments à vent (*Octuor*, 1922, *Concerto* pour piano, 1923). Elle s'inscrit à la fin de la période russe et à l'aube de la période néo-classique.

● **THRENI: Id est lamentationes Jeremiae Prophetiae**, pour solistes, chœur mixte et orchestre

JOCELYNE CHAMONIN, soprano
ANNE COLLINS, mezzo-soprano
IAN CALEY et STAN UNRUH, ténors
JEAN-PHILIPPE LAFONT, baryton
GUNTHER WEWEL, basse

— *Incipit Lamentatio.*
— *De Elegia Prima (Diphona I, Diphona II).*
— *De Elegia Tertia (Querimonia, Sensus spei, Solacium).*
— *De Elegia Quinta.*

Commande de la Norddeutscher Rundfunk; composé en Italie pendant l'été 1957 et achevé le 21 mars 1958; dédié à la Norddeutscher Rundfunk; création: 28 septembre 1958, Biennale de Venise, direction Stravinsky; *Threni* (de Threnodies, nom donné aux Élégiés de Jérémie dans la Vulgate), composé sur des textes latins sélectionnés dans les chapitres 1, 3 et 5 de la Vulgate.

Threni est non seulement la première œuvre totalement sérielle de Stravinsky, c'est aussi l'un des sommets de sa musique religieuse. Œuvre monumentale par ses proportions, tragique dans sa substance, hiératique dans ses formes, elle témoigne de la foi profonde de son auteur, en même temps que de la puissance de renouvellement de son génie. Elle comprend un important appareil vocal (six solistes et un chœur) et un grand orchestre, privé de bassons et de trompettes, mais comportant une clarinette alto, un sarrusophone, un bugle et un piano. Dans toute l'étendue de la partition les voix sont au premier plan. L'orchestre ne fournit que des instruments solistes, ou groupés en très petit nombre; leur rôle est uniquement ornemental et se réduit à des pédales harmoniques, des figures rythmiques isolées, de brèves ritournelles. Parfois un ou deux instruments s'intègrent à la polyphonie chantée, mais il n'y a jamais de « pâte orchestrale ». Ce dénuement sonore exprime déjà par lui-même le tragique sacré du sujet. Trois mouvements divisent l'œuvre, dont le deuxième est de loin le plus important.

André SOURIS

(« Le Sens du sacré dans la musique de Stravinsky »
in *Encyclopédie des musiques sacrées*, 1971)

I.S. avec Mengelberg 1926 - DR/BN.



Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
JEUDI 2 OCTOBRE - 20 H 30
SAMEDI 4 OCTOBRE - 10 H

ORCHESTRE DE PARIS
DANIEL BARENBOIM

CHŒURS DE L'ORCHESTRE DE PARIS
CHEF DES CHŒURS: ARTHUR OLDHAM
DIETRICH FISCHER-DIESKAU, BARYTON

● **DIVERTIMENTO, suite symphonique tirée du Baiser de la Fée**

— *Sinfonia*
— *Danses suisses*
— *Scherzo*
— *Pas de Deux (Adagio, Variation, Coda).*

Le ballet *Le Baiser de la Fée* fut composé à Talloires et Nice d'avril à octobre 1928; dédié à la mémoire de Tchaïkovsky; création: 27 novembre 1928, Paris, Ballets Ida Rubinstein, direction Stravinsky; *DIVERTIMENTO*: arrangement effectué en 1934 à partir du ballet.

Ce ballet, contemporain d'*Apollon Musagète*, fut conçu à la demande d'Ida Rubinstein comme un hommage à Tchaïkovsky que Stravinsky admirait beaucoup; de nombreuses citations de ce dernier émaillent la partition.

En 1931, Stravinsky autorisait l'exécution au concert de fragments sous forme de suite; en 1934, il lui donne sa forme définitive sous le titre de *Divertimento*: « Comme pour mes autres ballets, je tirai du *Baiser de la Fée* une suite d'orchestre qui, à cause de son ensemble peu chargé, peut être jouée sans grandes difficultés. Je la dirige souvent et j'aime d'autant plus à le faire que je me suis essayé à y appliquer un mode d'écriture et d'orchestration nouveau pour moi et que ces procédés, je pouvais aisément les révéler aux auditeurs à travers une musique somme toute facile à saisir du premier coup » (I.S.). L'argument du ballet initial, rédigé par Stravinsky lui-même, était basé sur un conte d'Andersen (vingt ans plus tôt, Stravinsky avait tiré le *Rosignol* d'un autre de ses contes): *La Vierge des Glaciers*. « J'en pris le thème et en tirai l'argument suivant: une fée marque de son baiser mystérieux un enfant dès sa naissance et le sépare de sa mère. Vingt ans après, au moment où le jeune homme atteint au plus grand bonheur, elle lui donne à nouveau le baiser fatal et le ravit à la terre pour le posséder à jamais dans la félicité suprême » (I.S.).

● **ABRAHAM ET ISAAC, Ballade sacrée pour baryton et orchestre de chambre**

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, baryton

Commande du Festival d'Israël; composée en 1962 et achevée le 3 mars 1963; dédiée au peuple de l'État d'Israël; création: 23 août 1964, Jérusalem, direction Robert Craft.

La musique d'*Abraham et Isaac* est écrite sur le texte hébreu des versets 1-19 du chapitre 22 de la Genèse. C'est le récit intégral du sacrifice d'Isaac. La voix, sur laquelle se concentre toute l'action musicale, développe d'un bout à l'autre de la pièce une mélodie extrêmement complexe, de caractère dramatique, mais exécutée en *cantabile*. Elle n'est soutenue que par le contrepoint d'un ou deux instruments, parfois par des accords. Mais à part l'interlude central, les passages instrumentaux sont rares et fonctionnent comme des articulations du récit.

André SOURIS (opus cit.)

A propos de cette œuvre sérielle, Stravinsky précise dans sa préface à la partition: « ... ma mise en musique ne personnifie pas les protagonistes, mais raconte toute l'histoire, à travers le baryton narrateur, soulignant le changement d'interlocuteur par des changements de dynamique... Aucune traduction ne peut être effectuée de l'hébreu car les syllabes, aussi bien dans leur accentuation que dans leur timbre, sont précisément un élément fixe et principal de la musique... »

● **DEUX POÈMES DE VERLAINE (version 1951)**

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, baryton
— *Un grand sommeil noir...* (*Sagesse*)
— *La Lune blanche (La Bonne Chanson)*

Composés pour baryton et piano à La Baule en juillet 1910; dédiés à son frère Gury; orchestration réalisée partiellement en 1910 et achevée en 1951.

Ces mélodies furent composées à l'intention du frère de Stravinsky, dont le compositeur déplora qu'il ne pût jamais les chanter professionnellement, étant mort prématurément. Il s'agit du premier texte français mis en musique par Stravinsky, le suivant sera *Perséphone* en 1933. La composition de cette œuvre se situe entre celles de *Oiseau de Feu* et de *Petrouchka*. Le premier poème est extrait de *Sagesse*, le second est l'un de ceux également retenus par Fauré dans son cycle *La Bonne Chanson* composé en 1892. A l'opposé de la conception de Fauré, la mise en musique de Stravinsky ne semble pas dictée par la pensée poétique de Verlaine; Stravinsky en effet, comme il le montre dans toute son œuvre et dans toutes les langues qu'il a mises en musique, attache une importance primordiale au timbre des syllabes qu'il rythme indépendamment de la signification des textes. La partie de piano, complexe dans ses lignes, se prêtait tout naturellement à cette orchestration.

ENTR'ACTE

● **SYMPHONIE DE PSAUMES**
pour chœur mixte et orchestre

— *noire* = 92
— *croche* = 60
— *noire* = 48, *blanche* = 80

Commande de Serge Koussevitzky pour célébrer le cinquantième anniversaire du Boston Symphony Orchestra dont il était le chef; composée à Nice et Charavines entre le mois de janvier et le 15 août 1930. « Cette symphonie, composée à la gloire de Dieu, est dédiée au Boston Symphony Orchestra à l'occasion du cinquantième de son existence. » Création européenne: 13 décembre 1930, Bruxelles, direction Ansermet; création américaine: 19 décembre 1930, Boston, direction Koussevitzky.

Cette commande date d'une époque où Stravinsky souhaitait composer une œuvre symphonique « d'une certaine envergure ». « Dans mon idée, ma symphonie devait être une œuvre à grand développement contrapunctique et pour cela j'avais besoin d'élargir les moyens qui seraient à ma disposition. Finalement, je m'arrêtai à un ensemble choral et instrumental dans lequel ces deux éléments seraient mis au même rang sans aucune prédominance de l'un sur l'autre. En cela mon point de vue sur les rapports mutuels des parties vocales et instrumentales coïncidait avec celui des vieux maîtres de la musique contrapunctique qui, eux aussi, les traitaient en égales et ne réduisaient ni le rôle des chœurs à un chant homophonique, ni la fonction de l'ensemble instrumental à celle d'un argument. Quant aux paroles, je les cherchai parmi des textes spécialement créés pour être chantés. Et tout naturellement, la première idée qui me vint à l'esprit fut d'avoir recours au psautier » (I.S.).

Les textes sont extraits de la Vulgate: extraits des psaumes 39 et 40 et psaume 150 en entier. Stravinsky tenait à ce que cette œuvre soit toujours chantée en latin, il en formula le vœu dans sa préface à la partition: « Je fis attention par-dessus tout aux sonorités des syllabes et je me suis laissé aller au grand plaisir d'ordonner la prosodie à ma manière. » Les trois mouvements sont exécutés sans coupure; ils sont de longueurs inégales, de plus en plus longs. L'instrumentation est tout à fait particulière: vents (sauf clarinettes), deux pianos, percussion et pour les cordes, seulement violoncelles et contrebasses. Stravinsky, théoriquement, fait appel à des chœurs d'enfants, mais il est prévu qu'ils peuvent être remplacés par des chœurs de femmes.

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
PIERRE BOULEZ**PHYLLIS BRYN-JULSON, SOPRANO
PIERRE-HENRI XUEREB, ALTO
ALAIN NEVEUX, PIANO● **PASTORALE (Version 1923)**PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
DIDIER PATEAU, hautbois
LASZLO HADADY, cor anglais
ALAIN DAMIENS, clarinette
JOHN WETHERILL, basson

Chant sans paroles pour soprano et piano composé à Oustiloug en 1907; dédié à Nadezhda Rimsky-Korsakov (fille du compositeur); création: hiver 1908, Saint-Petersbourg, par Élisabeth Petrenko et Stravinsky.

Stravinsky composa cette vocalise sans paroles pour Nadezhda Rimsky-Korsakov dédicataire de l'œuvre. Il devait être suffisamment attaché à cette composition pour la revoir en 1923 et lui donner l'instrumentation que nous écoutons aujourd'hui. Dix ans plus tard, il l'arrangeait pour violon, «seulement, selon lui, parce que l'on n'exécutait plus de chants de ce genre» (voir programme du concert du 13 octobre).

● **ÉLÉGIE**

PIERRE-HENRI XUEREB, alto

Composée en 1944 «à l'intention de Germain Prévost, pour être jouée à la mémoire d'Alphonse Onnou, fondateur du Quatuor Pro Arte».

Il s'agit d'une commande d'Alphonse Onnou à qui Stravinsky avait donné des leçons pour l'exécution des 3 *Pièces pour Quatuor à cordes* et du *Concertino* avant un concert au Festival de Salzbourg en 1923. Cette pièce peut également être jouée à la quinte supérieure au violon. Elle a la forme d'un prélude et fugue et s'exécute avec la sourdine.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉPHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
LAWRENCE BEAUREGARD et ISTVAN MATUZ, flûtes
MICHEL ARRIGNON et ALAIN DAMIENS, clarinettes
GUY ARNAUD, clarinette basse
JACQUES GHESTEM et MARYVONNE LE DIZÈS, violons
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
PIERRE STRAUCH, violoncelle
ALAIN NEVEUX, piano— *Soupir (Lent)*— *Placet futile (Très modéré)*— *Surgi de la croupe et du bond (Lent)*.

Composés en 1913; dédiés respectivement à Stravinsky, Schmitt et Satie; création: 14 janvier 1914, Paris, Jane Bathori, direction Inghelbrecht.

Au printemps 1913, Ravel et Stravinsky travaillaient tous deux à Clarens à l'orchestration de la Khovantchina de Moussorgsky. Stravinsky fait découvrir à Ravel la partition du *Sacre* ainsi que ses 3 *Poésies de la lyrique japonaise*, en lui expliquant que l'instrumentation de ses mélodies a été influencée par celle du *Pierrot Lunaire* que Schönberg vient de lui faire écouter à Berlin. Intéressé par la richesse des possibilités de coloriage instrumental, Ravel commence rapidement cette composition: «Pendant le séjour de Ravel à Clarens, je lui jouai mes poèmes japonais. Friend d'orfèvrerie instrumentale et attentif aux subtilités d'écriture, il y mordit tout de suite et décida de faire quelque chose d'analogue. Peu de temps après, il me joua ses délicieux *Poèmes de Mallarmé*» (I.S.). Rappelons qu'à la même période Debussy met en musique les mêmes poèmes pour chant et piano et que la publication des deux œuvres sera contemporaine.Un peu plus tard, Ravel proposait l'organisation d'un «concert scandaleux» comprenant le *Pierrot Lunaire*, les 3 *Poésies de la lyrique japonaise*, les 3 *Poèmes de Mallarmé...* qui ne se réalisa jamais.● **DEUX POÈMES DE BALMONT (Version 1954)**PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
LAWRENCE BEAUREGARD et ISTVAN MATUZ, flûtes
MICHEL ARRIGNON et ALAIN DAMIENS, clarinettes
SYLVIE GAZEAU et MARYVONNE LE DIZÈS, violons
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
PIERRE STRAUCH, violoncelle
ALAIN PLANÈS, piano— *Le myosotis, d'amour fleurette...*— *Le pigeon*Composés à Oustiloug en 1911 pour soprano et piano sur des poèmes de Constantin Balmont (poète symboliste russe); en 1954, Stravinsky leur donne une instrumentation analogue à celle des 3 *Poésies de la lyrique japonaise*.La composition de ces mélodies, en pleine période d'écriture pour la voix, est contemporaine de celle du *Roi des Étoiles*, cantate également composée sur un poème de Balmont; elle se situe entre celles de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps*. Des préoccupations bitonales les rapprochent de *Petrouchka*.● **TROIS POÉSIES DE LA LYRIQUE JAPONAISE**PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
LAWRENCE BEAUREGARD et ISTVAN MATUZ, flûtes
MICHEL ARRIGNON et ALAIN DAMIENS, clarinettes
GUY ARNAUD, clarinette basse
SYLVIE GAZEAU et MARYVONNE LE DIZÈS, violons
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
ALAIN PLANÈS, piano— *Akahito*— *Mazatsumi*— *Tsaraiuki*.Composées, la première à Oustiloug du 6 au 19 octobre 1912 (version piano) et Clarens du 16 au 29 décembre 1912 (instrumentation); la deuxième à Clarens du 5 au 18 décembre 1912 (version piano) et du 8 au 21 décembre 1912 (instrumentation); la troisième à Clarens du 9 au 22 janvier 1913 (version piano et instrumentation); dédiées respectivement à Delage, Schmitt et Ravel; création: 14 janvier 1914, Paris (au même concert que les 3 *Poèmes de Mallarmé de Ravel*).«Parallèlement à l'orchestration du *Sacre*, qui touchait à sa fin, je travaillais à une autre composition qui me tenait à cœur. En été, j'avais lu un petit recueil de lyrique japonaise contenant des poèmes en quelques lignes dus à des auteurs anciens. L'impression qu'ils m'avaient faite présentait une similitude frappante avec l'effet produit par l'art de l'estampe japonaise. La solution graphique des problèmes de la perspective et des volumes qu'on y voit m'incitait à trouver quelque chose d'analogue dans la musique. Rien ne se prêtait mieux à cela que le texte russe de ces poèmes, par le fait connu que la poésie russe n'admet que l'accent tonique. Je m'attelai à cette tâche et j'arrivai à mon but au moyen d'un procédé métrique et rythmique qu'il serait trop compliqué d'expliquer» (I.S.). Avec ces mélodies, Stravinsky inaugure une des techniques qui le caractérisera, dans la relation d'un texte littéraire avec la musique; une méthode spéciale de scansion qui va devenir un véritable principe, les accents étant distribués de façon irrégulière, indépendamment de la signification du texte. La voix est ici essentiellement utilisée dans un registre élevé qui s'accorde au caractère des mélodies, et elle est intégrée au groupe instrumental. Si les deux premières évoquent le *Sacre*, la troisième semble marquée par l'influence de Schönberg; rappelons que Stravinsky avait entendu le *Pierrot Lunaire* en 1912 à Berlin.

ANTON WEBERN (1883-1945)

5 PIÈCES POUR ORCHESTRE DE CHAMBRE OPUS 10— *Sehr ruhig und zart (Très calme et délicat)*— *Lebhaft und zart bewegt (Vite et délicatement animé)*— *Sehr langsam und äussert ruhig (Très lent et extrêmement calme)*— *Fliessend äussert zart (Fluide et extrêmement délicat)*— *Sehr fliessend (Très fluide)*

Composées entre 1911 et 1913.

Dans les pièces de l'opus 10, la tonalité n'existe plus; ce n'est plus elle qui organisera le langage et la structure de l'œuvre; face aux difficultés nouvellement surgies, Webern s'en tient aux formes extrêmement brèves, où tout est essentiel, d'où est exclue toute répétition, même ce que l'on pourrait appeler les répétitions de timbre.

Pierre BOULEZ
(Domaine Musical)

PIERRE BOULEZ (1925)

IMPROVISATIONS I ET II SUR MALLARMÉ (1957)PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
VINCENT BAUER, MICHEL CERUTTI, FRANÇOISE GAGNEUX,
ALAIN HUTEAU..., percussion
MARIE-CLAIRE JAMET, harpe
ALAIN NEVEUX, piano
ALAIN PLANÈS, célestaI - *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*II - *Une dentelle s'abolit*Créées en 1958 à Hambourg sous la direction de Hans Rosbaud, les *Improvisations I et II sur Mallarmé* sont le noyau initial de *Pli selon Pli*. Encadrés par *Don* et *Tombeau*, ils formeront avec *l'Improvisation III* le cœur de ce «portrait de Mallarmé», créé à Cologne en 1960. *l'Improvisation I* connaîtra sous cette forme une instrumentation plus importante que l'originale, tandis que *l'Improvisation II* gardera sa nomenclature initiale...

La forme de ces pièces suit strictement la forme du sonnet lui-même; l'alliance du poème et de la musique y est certes tentée sur le plan de la signification émotionnelle, mais tente d'aller au plus profond de l'invention, à sa structure...

Quant à la compréhension elle-même du poème dans sa transposition en musique, à quel point faut-il s'y attacher, à quel degré doit-on en tenir compte? Mon principe ne se borne pas à la compréhension immédiate, qui est une des formes — la moins riche peut-être? — de la transmutation du poème. Il me semble trop restrictif de vouloir s'en tenir à une sorte de «lecture en/avec musique»: du point de vue de la simple compréhension, elle ne remplacera jamais la lecture sans musique, celle-ci restant le meilleur moyen d'information sur le contenu d'un poème...

Dans ma transposition, transmutation, de Mallarmé, je suppose acquis par la lecture le sens direct du poème; j'estime assimilées les données qu'il communique à la musique, et je puis donc jouer sur un degré variable de compréhension immédiate. Ce jeu ne sera d'ailleurs pas laissé au hasard, mais tendra à donner la prépondérance tantôt au texte musical, tantôt au texte poétique...

Pierre BOULEZ

ENTR'ACTE

SERGE PROKOFIEV (1891-1953)

VISIONS FUGITIVES (1915-1917) Extraits

ALAIN NEVEUX, piano

On distingue en général trois périodes de création dans la vie de Prokofiev: une première période moderniste en Russie, une seconde période, correspondant à son séjour à l'étranger (1918-1934) et la période soviétique (1935-1953). Plus d'un tiers de sa production est consacrée à son instrument.

Ce cycle de vingt pièces, composées entre 1915 et 1917, porte en épigraphe quelques lignes du poète symboliste Constantin Balmont: «Dans chaque vision fugitive, je vois des mondes remplis du jeu changeant des couleurs de l'arc-en-ciel.» Ces aphorismes sont pour la plupart d'un caractère dansant et comptent parmi les expériences les plus osées de leur auteur, notamment sur le plan harmonique.

Manfred KELKEL

Les *Visions Fugitives* s'inscrivent dans une période créatrice intense dans tous les genres: *Symphonie Classique*, 3° et 4° *Sonates* pour piano et le *Joueur*.● **QUATRE CHANTS pour soprano, flûte, harpe et guitare**PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
LAWRENCE BEAUREGARD, flûte
MARIE-CLAIRE JAMET, harpe
MARIE-THÉRÈSE GHIRARDI, guitare— *Le canard (ronde)*— *Chant dissident*— *Les canards, les cygnes, les oies...*— *Tilimbom*.Recueil instrumenté en 1953-1954 et réunissant le premier et le quatrième des *Chants Russes* composés à Morges en 1918-1919 (n° 1 et n° 2), et la deuxième et la première des 3 *Histoires pour enfants* composées à Morges en mai-juin 1917 (n° 3 et n° 4). Ces mélodies étaient écrites primitivement pour chant et piano; création: 21 février 1955, Los Angeles, Monday Evening Concerts, direction Robert Craft.

Stravinsky ne modifie pas la ligne vocale et apporte peu de changements à sa version initiale avec piano. Il tenait à ce que ces mélodies soient chantées dans leur langue originale. En préface à cette partition, il écrivait: «Le son des syllabes de cette vieille poésie russe est intimement lié à la musique que j'ai composée pour lui. Pour l'oreille du musicien, la bonne prononciation des syllabes est bien plus explicite que la meilleure des traductions, qui est inévitablement différente du son du modèle original.»

● **SUITE N° 1, pour petit orchestre**— *Andante*— *Napolitana*— *Española*— *Balalaïka*Instrumentation entre 1917 et 1925 de quatre des 5 *Pièces faciles pour piano à 4 mains* (main droite facile) composées à l'intention de ses enfants à Morges en 1916-1917. Successivement dans la suite, la première, la quatrième, la deuxième et la troisième des 5 *Pièces*.«Ces morceaux que j'ai intitulés 5 *Pièces faciles* (Andante, Napolitana, Española, Balalaïka, Galop) furent plus tard instrumentées par moi, ainsi que les trois pièces précédentes (3 *Pièces faciles*) et parurent à quelques années d'intervalle sous forme de deux suites pour petit orchestre de quatre morceaux chacune, qu'on trouve souvent au programme des concerts symphoniques. On les joue quelquefois séparément, mais je préfère les diriger toutes les deux à la fois car elles sont faites pour se compléter l'une l'autre» (I.S.). *Española* fut écrite après un voyage en Espagne, *Napolitana* au retour de Naples l'année suivante, *Balalaïka* est une évidente allusion au folklore russe, quant à l'Andante, c'est la seule pièce dénuée d'inspiration folklorique.● **TROIS PETITES CHANSONS, Souvenirs de mon enfance**

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano

— *La petite pie*— *Le corbeau*— *Tchitcher-latcher*

Composées sur des textes populaires russes pour chant et piano vers 1906 et achevées en novembre 1913; instrumentées pour petit orchestre de chambre à Nice en 1929-1930; dédiées à ses enfants Soulima (première), Ludmilla (deuxième) et Théodore (troisième).

Stravinsky se remettait de sa fièvre typhoïde lorsqu'il composa ces chansons: «Rentré en Russie, à Oustiloug, après ma maladie, je me sentais trop faible encore pour entreprendre un travail important. Pour ne pas rester complètement oisif, je me divertissais tout de même à composer quelques petites choses. Ainsi, je me souviens d'avoir écrit, ce même été, trois petites pièces pour chant et piano que j'intitulai *Souvenirs de mon enfance* et dédiai à mes enfants. C'était des mélodies de mon invention sur lesquelles, dans mes années lointaines, je faisais souvent des improvisations pour amuser mes camarades. Je me proposais de les fixer un jour ou l'autre et profitai maintenant de mon loisir pour le faire. Il y a quelques années, j'en ai fait une version pour petit ensemble ins-

strumental en les amplifiant par endroits en raison des exigences de la matière orchestrale» (I.S.). (Stravinsky se souvenait de les avoir jouées, dans leur version initiale, à Rimsky-Korsakov en 1906.) Ces mélodies sont basées sur des textes populaires et la troisième emploie des mots dénués de sens, véritables onomatopées. En les instrumentant, Stravinsky les allonge, ajoutant des introductions orchestrales.

● TILIMBOM (Version 1923)

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano

Instrumentation effectuée à Biarritz en décembre 1923 de la première des 3 *Histoires pour enfants* composées à Morges en 1917.

Cette mélodie fut aussi réinstrumentée en 1954 pour soprano, flûte, harpe et guitare (4^e chant). Le sujet a trait aux animaux du poulailler que l'on retrouvera dans *Renard*: le chat, le bouc et le coq.

● SUITE N° 2, pour petit orchestre

- Marche
- Valse
- Polka
- Galop

Suite constituée de l'instrumentation réalisée en 1921 des 3 *Pièces faciles pour piano à 4 mains* (main gauche facile, composées à Clarens en 1914-1915) et, pour la dernière, de la dernière des 5 *Pièces faciles pour piano à 4 mains* ((main droite facile, composées à Morges en 1916-1917); les 3 *Pièces faciles* étaient dédiées à Casella (n° 1), Satie (n° 2) et Diaghilev (n° 3).

Je fis jouer à Diaghilev la main gauche de ces pièces (3 *Pièces faciles*) et, arrivé à la Polka, je lui dis l'avoir composée en pensant à lui et me le représentant comme un directeur de cirque en frac, le haut de forme sur la tête, claquant du fouet et faisant travailler une écuyère sur un cheval... Au début du printemps 1921, un music-hall parisien me demanda si je voulais bien lui donner quelques pages de musique à la portée de son public pour accompagner un petit sketch. Cela m'amusa de faire un essai dans ce genre et j'orchestrai à cet effet quatre pièces tirées de mon recueil de pièces faciles à quatre mains. Bien que mon orchestre fut plus que modeste, la composition que je lui avais donnée ne fonctionna qu'aux premiers spectacles. Quand un mois plus tard, je revins voir le sketch, je constatai qu'il n'y restait plus grand chose de ce que j'avais écrit. Tout était chambardé, des instruments manquaient et la musique elle-même exécutée par ce piteux ensemble était devenue absolument méconnaissable. Ce fut une bonne leçon.

Igor STRAVINSKY

I.S. avec Nicolas Nabokov 1952 - DR/BN.



PALAIS DES CONGRÈS
MERCREDI 8 OCTOBRE
20 H 30

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA CLAUDIO ABBADO

● JEU DE CARTES, Ballet en 3 «Donnes»

— Première Donne: *Introduction, Pas d'action, Danse du Jocker, Valse-Coda.*

— Deuxième Donne: *Introduction, Marche (cœurs et piques), 4 variations solo pour les 4 Reines, Variations des 4 Reines (pas de quatre) et coda, Marche et ensemble.*

— Troisième Donne: *Introduction, Valse-menuet, Presto (combat entre les piques et les cœurs), Danse finale (triomphe des cœurs).*

Composé pendant l'été et l'automne 1936 et achevé le 6 décembre 1936; création: 27 avril 1937, New York, New York American Ballet, Chorégraphie Balanchine, direction Stravinsky.

Lorsque Stravinsky effectue une tournée aux États-Unis en 1935, Georges Balanchine lui suggère d'écrire une musique pour l'American Ballet, en lui laissant le choix de l'argument. Ce sera *Jeu de cartes*, une des dernières œuvres «européennes» de Stravinsky qui, à cette époque, réside encore en France. Mais ce sera le premier ballet qui n'aura pas été créé à Paris, comme l'avaient été tous ses ballets de l'*Oiseau de Feu* au *Baiser de la Fée*. Le sujet de l'argument est de Stravinsky, toujours attiré par certains jeux et en particulier par le poker. Un essai de collaboration avec Cocteau n'aboutit pas et c'est donc Stravinsky qui travailla seul à l'élaboration de l'argument. Les personnages du ballet sont les cartes fortes d'un jeu de poker disputé sur le tapis vert. A chaque donne, le jeu est compliqué par les ruses du perfide joker qui se croit invincible grâce à sa faculté de remplacer n'importe quelle carte. Finalement, bien qu'ayant triomphé d'un adversaire, le joker sera battu ce qui mettra un terme à sa malice et à ses pièges. Les trois «donnes» s'enchaînent sans interruption de la musique, dont l'unité de structure réside dans la répétition du même motif au début de chaque donne et de la coda finale. C'est une musique réjouissante et facile où l'on relève des influences diverses, parmi lesquelles une citation à peine maquillée du *Barbier de Séville* de Rossini, mais aussi de nombreuses autocitations.

● L'OISEAU DE FEU (Suite n° 2 de 1919)

— *Introduction; l'oiseau de feu et sa danse; variation de l'oiseau de feu.*

— *Ronde des princesses.*

— *Danse infernale du roi Kastcheï.*

— *Berceuse.*

— *Final.*

Commande de Serge de Diaghilev pour les Ballets Russes à Paris; conte dansé en 2 tableaux composé à Saint-Petersbourg de novembre 1909 au 18 mai 1910; dédié à Andrey Rimsky-Korsakov; création: 25 juin 1910, Paris, Ballets Russes, direction Pierné; 1911: suite tirée de l'*Oiseau de Feu* (orchestration à peu près analogue); 1919: suite réalisée à Morges pour un plus petit orchestre; 1945: nouvelle suite tirée du ballet.

L'argument est de Fokine, également responsable de la chorégraphie. Cet argument est inspiré d'un conte oriental; c'est en résumé l'histoire du Prince Ivan qui, ayant capturé l'oiseau de feu, lui rend sa liberté contre l'une de ses plumes. Il s'éprend ensuite de l'une des princesses enchantées qui sont dans le jardin de Kastcheï, le géant aux doigts verts. Il est fait prisonnier, mais l'oiseau de feu vole à son secours. Ivan s'empare de l'âme de Kastcheï préservée comme un œuf dans un coffret. Le géant meurt. Le palais s'écroule. Ivan s'enfuit avec la princesse. L'arrangement fait par Stravinsky en 1919 avait pour but de permettre à une formation plus réduite d'exécuter cette œuvre.

«L'*Oiseau de Feu* est l'œuvre qui nous apparaît maintenant inséparable de la célébrité naissante de Ballets Russes, et de Stravinsky. Le ballet fut exécuté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910, et le monde musical devait y être particulièrement attentif; encore que les ballets qui suivirent, *Petrouchka* et le *Sacre du Printemps*, dépassèrent, chaque fois, comme on a l'habitude de le dire, toutes les prévisions des observateurs les plus attentifs! Ces trois œuvres, que l'on peut comparer à trois bonds de danseurs, établirent «historiquement» la réputation et l'importance de Stravinsky dans la musique du XX^e siècle. Si le *Sacre du Printemps* est certainement le bond le plus prodigieux des trois, il n'en reste pas moins que pour un coup d'essai, l'*Oiseau de Feu* fut un véritable coup de maître. Que l'influence de Rimsky-Korsakov, et spécialement du *Coq d'Or*, y soit apparente, on l'a dit et répété bien des fois; ce qui n'empêche que cette œuvre affirme une originalité qui nous frappe davantage avec le recul. Il est impossible de ne pas y reconnaître la jeunesse d'un génie musical; je crois que cette jeunesse, au contraire de ce qu'on a dit bien des fois, est l'aspect le plus fascinant de cette partition.

La maîtrise orchestrale s'y affirme avec une vigueur et une verdeur que je ne puis comparer qu'à celles de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz (bien que je sache que Stravinsky n'aimait pas spécialement Berlioz...). Je dirais volontiers que la modernité de l'orchestration du XIX^e siècle s'est révélée dans la *Symphonie Fantastique*, de même qu'elle s'est révélée dans l'*Oiseau de Feu*. Une virtuosité innée s'y manifeste, commune aux deux compositeurs, et révélatrice de leur génie poétique.

Le style harmonique de Stravinsky apparaît irrémédiablement personnel dès la première page: dans un équilibre voltigeur, les intervalles se perchent d'une dominante à l'autre, si je puis emprunter cette comparaison au vocabulaire de l'oiseau. Il y a naturellement, des moments plus traditionnels; mais jusque dans ceux-là, la modalité, à résonance plus ou moins «exotique», donne une coloration très particulière qui n'est pas seulement russe, mais bien stravinskyenne. L'énergie rythmique de l'auteur et la construction si particulière de ses phrases nous y sont déjà proposées comme prémices des développements futurs qui devaient rénover catégoriquement la musique du XX^e siècle. J'en veux pour preuve — avec *Le Prince Igor* en filigrane — la *Danse infernale de Kastcheï*. L'énergie, je dirai l'énergétique, de certains passages du *Sacre* s'y retrouvent immédiatement. Caractéristiques, par ailleurs, de l'agressivité rythmique sont les indications de mouvements comme *Allegro feroce* ou *Allegro rapace*.

Je vois en effet, dans l'*Oiseau de Feu* une espèce d'avidité à se saisir de la musique déjà existante pour la transmuter en un objet agressivement personnel. Cette virulence à se saisir de la musique pour bientôt transformer son visage et son apparence, cette jeunesse dans l'emprise sont extrêmement sensibles, d'autant plus sensibles que nous voyons très bien les précédents historiques qui ont donné naissance à la substance musicale. Nous sommes donc parfaitement en mesure d'apprécier la vivacité avec laquelle le ferment d'une pensée créatrice a entrepris son travail initial.»

Pierre BOULEZ

ENTR'ACTE

● PETROUCHKA, scènes burlesques en 4 tableaux

— *La Fête populaire de la Semaine grasse*

— *Dans la baraque de Petrouchka*

— *Dans la baraque du maure*

— *La Fête populaire de la Semaine grasse (le soir) et mort de Petrouchka*

Composé à Lausanne, Clarens, Beaulieu et finalement à Rome de août 1910 au 26 mai 1911; dédié à Alexandre Benois; création: 13 juin 1911, Paris, Ballets Russes, chorégraphie Fokine, décors et costumes Alexandre Benois, Nijinsky dans le rôle de Petrouchka, Karsavina dans celui de la Ballerine, direction Pierre Monteux; transcription pour piano en 1921 (voir programme du concert du 14 octobre).

«Avant d'aborder le *Sacre du Printemps*, dont la réalisation se présentait longue et difficile, je voulus me divertir à une œuvre orchestrale où le piano jouait un rôle prépondérant, une sorte de *Konzerstück*. En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades 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 sursautai de joie.

Petrouchka! l'éternel et le malheureux héros de toutes les foires, 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 en suivant les idées que je lui suggérais. Ainsi nous arrivâmes à établir le lieu de l'action, la foire avec sa foule, ses baraques, 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...» (I.S.).

Première grande œuvre de Stravinsky composée hors de Russie, *Petrouchka* est aujourd'hui plus souvent donné en version de concert que représenté chorégraphiquement. Il est impossible néanmoins de séparer la musique de l'argument.

Premier tableau: La grande fête populaire de la Semaine grasse à Saint-Petersbourg vers 1830. Un petit théâtre de marionnettes; le charlatan anime les trois poupées: Petrouchka, la ballerine et le Maure.

Deuxième tableau: Dans la chambre de Petrouchka. Le charlatan a donné à ses marionnettes des sentiments humains. Petrouchka est désespéré par son aspect hideux incompatible avec son amour pour la ballerine; il tente de se suicider.

Troisième tableau: Dans la chambre du Maure. Scène d'amour entre le maure et la ballerine, interrompue par l'arrivée soudaine de Petrouchka qui est jaloux. Le maure le met dehors.

Quatrième tableau: Le soir, la fête populaire continue. Petrouchka est poursuivi par le Maure qui le tue. Petrouchka meurt au milieu de la foule. La ballerine et le Maure ont disparu. Le charlatan rassure la foule et rappelle que ce n'était qu'un pantin. La foule se disperse et le fantôme de Petrouchka apparaît.

On ne peut nier l'importance du support dans la composition de cette musique. Une preuve suffisante est la présence, en préface à la partition, d'un synopsis de l'argument.

Plutôt que d'émettre des commentaires sur un chef-d'œuvre incontesté, laissons la parole à Debussy qui, à propos de l'*Oiseau de Feu* avait été simplement encourageant: «il fallait bien commencer par quelque chose». Après *Petrouchka*, l'ironie a disparu et il écrit à Stravinsky: «... Je ne connais pas beaucoup de choses qui valent ce que vous appelez le tour de passe-passe... il y a là-dedans une sorte de magie sonore, de transformation mystérieuse d'âmes mécaniques qui deviennent humaines par un sortilège dont jusqu'ici vous me paraissez l'inventeur unique. Enfin il y a des sûretés orchestrales que je n'ai rencontrées que dans *Parsifal* — vous comprendrez ce que je veux dire, j'en suis sûr! — Vous irez plus loin que *Petrouchka*, c'est certain, mais vous pouvez déjà être fier de ce que cette œuvre représente» (13 avril 1912).

CE CONCERT A ÉTÉ ORGANISÉ AVEC LA COLLABORATION DU BRITISH COUNCIL ET LA PARTICIPATION DU DINERS CLUB.

THÉÂTRE DE LA VILLE
LUNDI 13 OCTOBRE
20 H 30

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ

ROBERT TEAR, TÉNOR
JOHN SHIRLEY-QUIRK, BARYTON
QUATUOR ET SOLISTES DE L'EIC

● CONCERTINO, pour 12 Instruments (version 1952)

Composé pour quatuor à cordes à Carantec et Garches de juillet à septembre 1920 (voir programme du concert du 17 novembre); arrangement pour 12 instruments effectué en 1952 (pour flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, 2 bassons, 2 trompettes, 2 trombones, violon et violoncelle); création: 11 novembre 1952, Los Angeles.

Comme dans la version originale, le violon conserve une place prépondérante de soliste. Dans le programme du concert de la première audition de cette version, Stravinsky écrivait: «Présentement, mon dessein à l'égard de cette œuvre m'a conduit à l'amputer assez considérablement afin de clarifier quelques-unes des harmonies et de la ponctuer et de la phraser avec plus de clarté.» Le premier violon a un rôle de soliste, les autres instruments sont souvent groupés par deux ou trois.

● EIGHT INSTRUMENTAL MINIATURES

— *Andantino*
— *Vivace*
— *Lento*
— *Allegretto*
— *Moderato alla breve*
— *Tempo di marcia*
— *Larghetto*
— *Tempo di Tango*

Instrumentation effectuée en 1962 pour un petit ensemble de chambre de 15 musiciens, sous le titre *Eight Instrumental Miniatures*, de *Les Cinq doigts*, 8 pièces très faciles sur 5 notes, composées pour piano à Garches en 1921; dédiées à Lawrence Morton; création: 29 avril 1962, Toronto, direction Stravinsky.

A propos de la version initiale, Stravinsky écrivait: «Ce sont huit mélodies très faciles où les cinq doigts de la main droite, une fois posés sur les touches, ne se déplacent plus durant une période ou une pièce entière, tandis que la main gauche destinée à accompagner la mélodie exécute un dessin soit harmonique, soit contrapunctique de la plus grande simplicité. Ce fut un petit travail assez amusant où, avec les moyens les plus limités, je voulais éveiller chez l'enfant le goût du dessin mélodique dans ses combinaisons avec un accompagnement rudimentaire.» Ces pièces, bien que contemporaines des *Symphonies pour instruments à vent* et de *Pulcinella*, portent aussi des traces de la période russe. En les instrumentant en 1962, Stravinsky modifie l'ordre des mouvements et leur donne un titre.

● PRIBAOUTKI, chansons plaisantes

JOHN SHIRLEY-QUIRK, baryton
LAWRENCE BEAUREGARD, flûte
DIDIER PATEAU, hautbois
MICHEL ARRIGNON, clarinette
JEAN-MARIE LAMOTHE, basson
MARYVONNE LE DIZÈS, violon
PIERRE-HENRI XUERE, alto
PIERRE STRAUCH, violoncelle
FRÉDÉRIC STOCHL, contrebasse

— *L'Oncle Armand*
— *Le four*
— *Le colonel*
— *Le vieux et le lièvre*

Composées à Salvan en 1914; dédiées à sa femme; création: mai 1919, Paris.

Ces mélodies furent composées exclusivement pour voix d'homme, selon Stravinsky qui pensait d'ailleurs à son frère Gury. Le *Pribaoutki* est un texte toujours très court, «une sorte de chanson plaisante, tantôt faite de syllabes dénuées de sens, tantôt en partie parlée». En mettant ces textes en musique, Stravinsky découvre qu'«une caractéristique importante du vers populaire russe est que les accents du vers parlé sont ignorés quand le vers est chanté. La reconnaissance de l'existence des possibilités musicales inhérentes à cela fut une des découvertes les plus réjouissantes de ma vie». Stravinsky revenait de Russie d'où il avait rapporté les recueils d'histoires russes d'Afanasiev et de poèmes russes de Kireievsky. Les *Pribaoutki* sont les premières mélodies écrites sur ces textes populaires comme le seront les *Berceuses du Chat* (1915), *Renard* (1915) et *Noces* (1917). Mais ces mélodies sont de pures inventions de Stravinsky qui affirme que «si certaines de ces pièces semblent être de la musique folklorique, c'est peut-être que [ses] capacités d'invention étaient à même de se brancher sur quelque souvenir "folklorique" inconscient».

● TROIS PIÈCES POUR QUATUOR A CORDES

QUATUOR INTERCONTEMPORAIN:
JACQUES GHESTEM et SYLVIE GAZEAU, violons
GÉRARD CAUSSÉ, alto
PHILIPPE MULLER, violoncelle

— *noire* = 126
— *noire* = 76
— *blanche* = 40

Composées à Salvan en 1914; dédiées à Ernest Ansermet; création: 8 novembre 1915, Chicago, Flonzaley Quartett; ces pièces, après orchestration feront partie des *4 Études* pour orchestre (figurant au programme du concert du 27 septembre); Stravinsky substituera alors aux seules indications métronomiques les titres suivants: *Danse*, *Excentrique* et *Cantique*.

Contemporaines des *Pribaoutki*, ces pièces sont écrites dans un esprit analogue. Elles requièrent des interprètes une grande virtuosité. Si l'on y relève des traces d'atonalité, pourtant elles ne furent pas «influencées par Schönberg ou Webern, comme on l'a dit — tout au moins n'en ai-je pas conscience. En 1914, je ne connaissais aucune musique de Webern et de Schönberg seulement *Pierrot Lunaire*. Mais bien que mes pièces soient peut-être d'une substance plus mince, qu'elles soient plus itératives que la musique de Schönberg à la même date, elles sont aussi très différentes d'esprit, et elles marquent, je crois, un important changement dans mon art» (I.S.). On remarquera que Stravinsky a rarement utilisé la forme du quatuor à cordes, puisqu'on ne le retrouve dans son œuvre qu'avec le *Concertino* et finalement le *Double Canon* à la mémoire de Raoul Dufy (1959).

● IN MEMORIAM DYLAN THOMAS, chant funèbre et chant pour ténor, quatuor à cordes et 4 trombones

ROBERT TEAR, ténor
JÉRÔME NAULAIS, BENNY SLUCHIN..., trombones
JACQUES GHESTEM et SYLVIE GAZEAU, violons
GÉRARD CAUSSÉ, alto
PHILIPPE MULLER, violoncelle

— *Dirge-canons (Prélude)*
— *Song «Do not go gentle into that good night»*
— *Dirge-canons (Postlude)*

Composé en février et mars 1954; création: 20 septembre 1954, Los Angeles, Monday Evening Concerts, direction Robert Craft.

Cette œuvre fut composée à la mémoire du célèbre poète anglais, ami de Stravinsky; Dylan Thomas et Stravinsky projetaient de collaborer pour un opéra. Alors qu'ils allaient travailler ensemble sur le livret, Dylan Thomas mourut subitement à l'âge de 39 ans. «Pendant les mois qui suivirent, je pensai à composer quelque chose à la mémoire de Dylan Thomas. Aucun poème de lui ne pouvait mieux s'adapter à mon projet qu'un poème qu'il avait com-

posé à la mémoire de son père. Ayant ainsi composé le chant, je décidai d'ajouter un prélude et un postlude (appelés canons-funèbres) purement instrumentaux qui sont des canons en contre-chant entre quatuor de trombones et quatuor à cordes» (I.S.). Cette composition, postérieure au *Septuor* et aux *3 Chants d'après Shakespeare*, est aussi sérieuse; elle constitue une des premières démarches de Stravinsky vers ce nouvel univers. Toute l'œuvre dérive d'une série de 5 notes. Elle renoue, comme les *3 Chants d'après Shakespeare* et comme les chants de la période russe, avec le chant syllabique.

ENTR'ACTE

ALEXANDRE SCRIBINE (1872-1915)

SONATE N° 10 Opus 70

ALAIN NEVEUX, piano

Stravinsky émettait des jugements très sévères à l'égard de Scriabine qu'il admirait plus comme pianiste que comme compositeur! Il ne niait cependant pas que ses *Études* pour piano avaient été influencées par son confrère, mais affirmait que c'était un cas unique dans son œuvre. La Sonate n° 10 est «une des œuvres capitales de Scriabine; composée en 1913, à Petrovskoe, c'est la dernière sonate qu'il ait écrite... On a employé toutes sortes de métaphores pour décrire l'ambiance de cet opus 70 surnommé «la sonate des trilles» ou «la sonate des insectes». Elle embrasse en effet une grande variété de sentiments qui sont mis en évidence par les indications de cette partition. Cela va de l'exaltation joyeuse, de l'élan lumineux au ravissement, à la tendresse et à la joie subite».

d'après Manfred KELKEL

● PASTORALE (Version 1933)

SYLVIE GAZEAU, violon
DIDIER PATEAU, hautbois
LASZLO HADADY, cor anglais
ALAIN DAMIENS, clarinette
JOHN WETHERILL, basson

Chant sans paroles pour soprano et piano composé à Oustiloug en 1907; instrumenté pour soprano et bois en 1923 (voir programme du concert du 6 octobre); transcrit pour violon et bois en 1933.

Cette transcription, contemporaine du *Concerto pour violon* et du *Duo Concertant*, date de l'époque à laquelle Stravinsky, après sa rencontre avec Dushkin, compose beaucoup pour le violon.

● DEUX POÈMES DE VERLAINE (Version 1951)

JOHN SHIRLEY-QUIRK, baryton
— *Un grand sommeil noir... (Sagesse)*
— *La lune blanche (La bonne chanson)*

Interprétés ici dans la traduction russe de Mitousov. (Voir programme des concerts des 2 et 4 octobre.)

NICOLAS ROSLAVETZ (1881-1944)

QUATUOR A CORDES N° 3 (1920)

QUATUOR INTERCONTEMPORAIN:
JACQUES GHESTEM et SYLVIE GAZEAU, violons
GÉRARD CAUSSÉ, alto
PHILIPPE MULLER, violoncelle

Nicolas Roslavetz est certainement le plus important parmi les compositeurs russes oubliés du début du siècle; il fut aussi connu comme critique musical et c'est à sa plume que l'on doit la découverte en Russie du *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Vers 1924, il se fit le défenseur de Schönberg et de Stravinsky que les fondateurs de

la culture socialiste condamnaient comme «représentants d'une tendance archi-bourgeoise». A partir de 1913, Roslavetz conçoit un système nouveau d'organisation sonore, qui n'est autre qu'une construction dodécaphonique; c'est pour cela qu'on a pu le comparer à Schönberg. Le troisième quatuor date d'une période où Roslavetz se tourne vers des formes plus académiques; ce quatuor, au tempo fluctuant, est en un seul mouvement.

d'après Detlef GOJOWY

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

SONATE pour flûte, alto et harpe

ISTVAN MATUZ, flûte
PIERRE-HENRI XUERE, alto
MARIE-CLAIRE JAMET, harpe

— *Pastorale*
— *Interlude*
— *Final*

Composée en septembre-octobre 1915; dédiée à sa femme Emma; création: 10 décembre 1916, Paris.

En 1915, Debussy se propose d'écrire six sonates pour divers instruments, qu'il signera «Claude Debussy musicien français», tenant ainsi à affirmer sa fidélité aux maîtres français des XVII^e et XVIII^e siècles. Il n'en composera que trois. La seconde, la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, fut conçue initialement pour flûte, hautbois et harpe, mais le timbre de l'alto, plus approprié dans cet ensemble, remplaça vite celui du hautbois. Cette œuvre est contemporaine des *Études* pour piano et postérieure au ballet *Jeux* dans la lignée duquel elle s'inscrit. Cette sonate est sans aucun doute gouvernée par la combinaison des timbres des trois instruments. Une parenté mélodique évidente relie les trois mouvements qui la composent.

Dernière page du Sacre du Printemps, version révisée 1943 - BN.

MAURIZIO POLLINI PIANO

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
6 PRÉLUDES, Extraits du Livre I

- N° 2 - *Voiles (Modéré)*
- N° 3 - *Le vent dans la plaine (Animé)*
- N° 4 - «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» (*Modéré*)
- N° 6 - *Des pas sur la neige (Triste et lent)*
- N° 7 - *Ce qu'a vu le vent d'ouest (Animé et tumultueux)*
- N° 10 - *La cathédrale engloutie (Profondément calme)*

Les 12 Préludes du Livre I furent composés de décembre 1909 à février 1910 (le Livre II date de 1913); les nos 2 et 10 furent créés par Debussy le 25 mai 1910, les nos 3 et 6 le 29 mars 1911.

Le premier livre de Préludes contient des morceaux à ne jouer qu'«entre quatre-z-yeux» disait Debussy. Les livres de Préludes sont des recueils de pièces très brèves. Debussy, probablement pour ne pas influencer l'auditeur et l'interprète, a tenu à faire figurer le titre de ces Préludes à la fin du texte musical. Les effets pianistiques contrastés sont liés à la diversité des pièces et de leurs procédés qui en ont fait une des œuvres les plus populaires de Debussy. C'est souvent après les avoir composés que Debussy attribua des titres à ses Préludes, ce qui prouve qu'aucun programme n'était réellement déterminé à l'avance. Ces titres révèlent plutôt les impressions suggérées au musicien par ses compositions. *La Cathédrale engloutie* aurait été inspiré par la légende de la ville d'Ys; «*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*» aurait été inspiré du poème de Baudelaire *Harmonie du soir*, poème déjà mis en musique par Debussy en 1889 (*cinq poèmes de Baudelaire*).

ALBAN BERG (1885-1935)
SONATE Opus 1

Composée en 1907-1908; création: 1911.

«Si je pouvais percer la barrière du style (le climat émotionnel de Berg qui m'est totalement étranger), je prévois qu'il m'apparaîtrait comme le compositeur le plus doué de ce siècle, du point de vue de la forme... Il est le seul musicien qui ait réussi des formes au large développement sans l'arrière-plan d'une dissimulation néoclassique... Les formes d'Alban Berg sont thématiques et sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, il est l'opposé de Webern. Elles sont l'essence de son œuvre, qui justement est par là toute spontanéité formelle...» (I.S.).

Lorsque Berg commence à composer cette sonate en 1907, il est encore l'élève de Schönberg auprès de qui il travaille depuis 1904. Cette œuvre en un seul mouvement est encore tonale, mais la tonalité commence à y être atteinte par le chromatisme et les enchaînements par tons. Elle est contemporaine de la *Symphonie de chambre* opus 9 de Schönberg.

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)
3 KLAVIERSTUCKE Opus 11 (1909)
(3 Pièces pour piano)

- *Mässig (Modéré)*
- *Mässig (Modéré)*
- *Bewegt (Animé)*

Cette œuvre comporte trois pièces qui marquent au même titre que le cycle de mélodies de l'opus 15, *Les Jardins suspendus*, l'effacement de la tonalité dans l'écriture de Schönberg. Une harmonie *non fonctionnelle* utilise des accords impossibles à classer, par le truchement d'une écriture constamment chromatique. L'accord parfait est absolument évité et l'octave n'est utilisée que comme redoublement; en revanche, il y a une profusion d'intervalles de

plus grande tension comme la septième majeure, la neuvième mineure et la quarte augmentée; de plus, il est fait appel à la complémentarité des intervalles dans le but d'obtenir presque à chaque instant le total chromatique. Les trois pièces sont de caractère très différent. La première oppose une phrase mélodique dans un tempo modéré à des passages plus animés où fusent des arpèges rapides et feutrés. La seconde, la plus longue du recueil, déroule un thème lent et sombre sur un ostinato de croches, puis, après deux développements menant à un paroxysme dans le registre aigu du clavier, on revient au thème premier. La troisième pièce accuse des contrastes violents dans un mouvement agité; elle est très rhapsodique et, du point de vue de l'écriture, c'est certainement la plus intéressante de tout le cahier. On peut voir dans ce récitatif très libre un des premiers essais de Schönberg, et, des plus concluants, à créer une forme en constante évolution.

Pierre BOULEZ
(*Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966)

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)
6 KLAVIERSTUCKE Opus 19 (1911)
(6 Pièces pour piano)

- *Leicht, zart (Léger, tendre)*
- *Langsam (Lent)*
- *Sehr langsam (Très lent)*
- *Rasch, aber leicht (Vite, mais léger)*
- *Etwas rasch (Légèrement vite)*

L'Opus 19, écrit en 1911, fait contraste par sa brièveté avec la dimension de l'œuvre lyrique *La main heureuse*, composée au même moment; mais si on le rapproche de la mélodie *Feuillages du cœur* opus 20, exactement contemporaine, on peut bien dire que nous sommes en présence d'une «répétition générale» avant *Pierrot Lunaire* opus 21. Dans les 6 pièces de l'opus 19, Schönberg inaugure la «petite forme» qui est, déjà à cette époque, si caractéristique de la production de Webern. Ce sont certainement les œuvres les plus brèves qu'il ait jamais écrites. Leur concision démontre un souci principal, celui d'éviter toute répétition par un développement qui mettrait en jeu des figures musicales identiques. Extrêmement expressives, elles atteignent rarement à la violence, se restreignant à une sonorité essentiellement intime dans une retenue consentie et une exemplaire concentration. La sixième de ces pièces, très lente, superposant deux accords en un effet de glas funèbre, a été inspirée à l'auteur par la mort de Mahler (18 mai 1911), qui avait été pour lui un bienveillant protecteur et un ami fidèle.

Pierre BOULEZ
(Opus cit)

ENTR'ACTE

BELA BARTOK (1881-1945)
SUITE Opus 14

- *Allegretto*
- *Scherzo*
- *Allegro molto*
- *Sostenuto*

Composée à Rakoskeresztur en février 1916; création: 21 avril 1919, Bartok au piano.

(Comme Stravinsky, Bartok établit un pont entre la musique folklorique de son pays natal et la musique occidentale moderne dite savante.)

La ferme et brillante *Suite pour piano opus 14*, curieusement composée de trois pièces rapides suivies d'une conclusion lente, est une étape vers l'intégration totale des airs d'allure populaire et de la musique purement personnelle. Ses premier et troisième mouvements sont folkloriques; le premier touche au style roumain, bien qu'écrit sur un thème original; le troisième transpose des souvenirs

de musique arabe, avec son ostinato fanatique et accéléré, avec son thème sur deux notes à la seconde mineure, élargi ensuite mais se cantonnant malgré tout dans un intervalle sonore restreint, et d'autant plus envoûtant pour l'auditeur qu'il s'y sent prisonnier. Mais le rôle mélodique et harmonique joué par les gammes en tons entiers, par l'intervalle de triton, par la polytonalité, n'est pas plus atténué dans ces deux mouvements que dans les autres. Le final, lent et rêveur, annonce la pièce de *Microcosmos* qui s'appellera *Mélodie dans la brume*. On pourrait penser aux cloches sous la mer de *La Cathédrale engloutie* de Debussy; mais la nette séparation des plans par la polytonalité n'a plus rien d'impressionniste...

Le deuxième mouvement est le plus intéressant. Bartok semble ici suivre un cheminement précis, parallèle à celui de l'école viennoise. Comme Schönberg, il utilise pour masquer et diversifier les figures chromatiques assez simples, et provoquer le dépaysement, des déplacements d'octaves accompagnés de répétitions rythmiques...

Plus curieux est le fait que, pour la première fois chez Bartok, figure dans ce *scherzo* une série de douze sons sans répétition...

Pierre CITRON
(*Bartok*, Paris, Seuil, 1963)

● TROIS MOUVEMENTS DE PETROUCHKA

- *Danse Russe*
- *Chez Petrouchka*
- *La Semaine grasse*

Anglet 1921. Dédié à Arthur Rubinstein. (Version initiale pour orchestre, 1910-1911, voir programme du concert du 8 octobre.)

C'est en été 1921 que j'ai fait cette transcription de *Petrouchka*. Mon intention était de donner aux virtuoses du clavier une pièce d'une certaine envergure qui leur permettrait de compléter leur répertoire moderne et de faire briller leur technique. Ce travail me passionna beaucoup. Étant pianiste moi-même, je m'intéressais surtout à l'écriture spéciale que demande une œuvre conçue à l'origine pour le piano, ainsi qu'aux multiples richesses sonores que nous offre la nature polyphonique de cet instrument. *Petrouchka* se prêtait d'autant mieux à une pareille transcription que, dans son idée initiale, ce morceau avait été conçu comme une pièce de piano avec orchestre, et que dans la partition même de l'œuvre, le piano joue un rôle important. Si j'emploie ici le terme courant *transcription*, je tiens toutefois à prévenir un malentendu. Qu'on ne pense surtout pas que j'ai voulu donner avec le piano un ersatz de l'orchestre et rendre, dans la mesure du possible, la sonorité de ce dernier. Au contraire, je me suis efforcé de faire de ce *Petrouchka* une pièce essentiellement pianistique en utilisant les ressources propres à cet instrument et sans lui assigner en aucune façon un rôle d'imitateur. Bref, qu'on n'y voit pas une réduction pour piano, mais bel et bien une pièce écrite spécialement pour le piano, autrement dit, de la musique de piano... La pièce débute par un Allegro qui, dans le ballet, est la *Danse Russe* des trois pantins, par laquelle se termine le premier tableau. Ce mouvement est suivi de la scène intitulée *Chez Petrouchka*. C'est précisément de ce tableau composé par moi en premier lieu, qu'est sortie l'œuvre que vous connaissez sous le titre *Petrouchka, scènes burlesques en 4 tableaux*... Pour le troisième mouvement, j'ai pris une grande partie de la musique du quatrième tableau. C'est d'abord, le brouhaha de la foule en liesse, le tintamare de la fête foraine brusquement interrompue par une série de divertissements. Parmi ceux-ci vous retrouverez, tour à tour, la ronde des nourrices, l'entrée des tziganes enjôlant le marchand fêtar, les cochers entraînant les nourrices dans leurs danses massives; finalement, les déguisés et les masques avec l'apparition desquels l'allégresse générale atteint son apogée. C'est par là que se termine cette composition qui — n'oublions pas — revêt une forme exclusivement musicale et où l'action dramatique n'entre pas en ligne de compte.

Igor STRAVINSKY
(*Quelques confidences sur la musique*,
Conférence faite à Paris le 21 novembre 1935)

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LORRAINE MICHEL TABACHNIK

FRANCINE LAURENT, SOPRANO
MARTINE MAHÉ, MEZZO-SOPRANO
MILDRED AIKEMA, CONTRALTO
CHRISTIAN JEAN, TÉNOR

● FEU D'ARTIFICE

Composé à Oustiloug en mai et juin 1908; dédié à Nadia, la fille de Rimsky-Korsakov et Maximilian Steinberg à l'occasion de leur mariage; création: 6 février 1909, Saint-Petersbourg, concerts Siloti, direction Alexandre Siloti.

Rimsky-Korsakov ne connut de cette œuvre que les projets dont son élève lui fit part: Stravinsky composa cette «courte fantaisie orchestrale» très rapidement, mais Rimsky-Korsakov mourut au moment où l'œuvre lui était adressée par Stravinsky. Elle fut créée au même concert que le *Scherzo fantastique* (voir programme du concert du 27 septembre) et attira l'attention de Diaghilev, ce qui fut à l'origine de la fructueuse collaboration que l'on sait. A l'image du *Scherzo fantastique*, il s'agit d'une pièce brève pour grand orchestre. Selon Stravinsky, Glazounov, présent à la première audition, aurait émis le jugement suivant: «Pas de talent, seulement de la dissonance.»

● VARIATIONS (Aldous Huxley in memoriam)

Composition commencée à Santa-Fé en juillet 1963 et achevée à Hollywood le 28 octobre 1964; création: 17 avril 1965, Chicago, direction Robert Craft.

Cette œuvre appartient à la période sérielle et sa composition se situe entre celles d'*Abraham et Isaac* et du *Requiem Canticles*. Aldous Huxley était un ami de Stravinsky et c'est lui qui lui recommanda Auden pour établir le livret du *Rake's Progress*. Il mourut le 22 novembre 1963, le même jour que le Président Kennedy pour qui Stravinsky composait au mois de mars 1964 *l'Elegy for JFK* pour baryton et trois clarinettes. A la mort de Huxley, Stravinsky décida de dédier à sa mémoire ces variations dont il avait déjà entamé la composition. Dans les *Variations*, Stravinsky poursuit les recherches inaugurées dans *Agon* et se plie à une écriture dodécaphonique rigoureuse. Il notait à propos de cette œuvre: «"Veränderungen" — altérations ou mutations, le mot de Bach concernant les *Variations Goldberg* — pourrait servir aussi bien à décrire mes *Variations*, en dehors du fait que j'ai altéré ou diversifié une série au lieu d'un thème ou d'un sujet. En fait, je n'ai pas un thème dans le vrai sens du terme, alors que le thème de Bach (en comparaison) est un aria complet. Dans mes *Variations*, le tempo est variable et la pulsation constante. La densité des 12 variations est l'innovation majeure de l'œuvre.» On remarque également que, après l'énoncé thématique de la série, chaque variation utilise une formation instrumentale différente.

● ODE, chant élégiaque en 3 parties

- *Eulogie: Lento*
- *Églogue: Con moto*
- *Épitaphe: Lento*

Commande de Serge Koussevitzky; composé à Hollywood et achevé le 25 juin 1943; dédié à la mémoire de Nathalie Koussevitzky; création: 8 août 1943, Boston, direction Serge Koussevitzky.

Ode est une des nombreuses œuvres commandées par Serge Koussevitzky à la mémoire de son épouse. Lorsque la commande lui est faite, Stravinsky a déjà composé le mouvement central qui

était destiné à Orson Welles pour son film «Jane Eyre». Cette musique n'ayant finalement pas été utilisée par Orson Welles, Stravinsky put la prendre comme mouvement central d'*Ode*.

● SYMPHONIE EN UT

- *Moderato alla breve*
- *Larghetto concertante*
- *Allegretto*
- *Largo, tempo giusto, alla breve*

Premier mouvement composé à Paris à l'automne 1938; deuxième mouvement à Sancelmo au printemps et à l'été 1938; troisième mouvement à Cambridge (Massachusetts) pendant l'hiver 1939-1940; quatrième mouvement à Hollywood pendant l'été 1940; symphonie achevée le 19 août 1940; dédiée au Chicago Symphony Orchestra; création: 7 novembre 1940, Chicago, direction Stravinsky.

«Cette symphonie, composée à la gloire de Dieu, est dédiée au Chicago Symphony Orchestra à l'occasion du cinquantième de son existence.» Cette dédicace de Stravinsky est identique à celle de la *Symphonie de Psaumes* composée dix ans auparavant pour le cinquantième de l'orchestre de Boston. Une des premières œuvres de Stravinsky était une symphonie (*Symphonie n° 1* en mi bémol, 1905-1907); les *Symphonies pour instruments à vent* de 1920 ne pouvant être considérées comme une symphonie dans le sens classique du terme, il a fallu donc trente ans pour voir apparaître une seconde symphonie de Stravinsky, que suivra d'ailleurs la *Symphonie en trois mouvements* (1942-1945). Cette symphonie, dont la composition chevauche la fin du séjour en France et l'installation aux États-Unis, est écrite dans une période assombrie par les deuils familiaux: Stravinsky perd successivement sa fille, sa femme et sa mère. Néanmoins, ces événements ne transparaissent pas dans cette œuvre typiquement néo-classique qui prend pour modèles les symphonies de Haydn et de Beethoven, utilisant la forme sonate et un diatonisme rigoureux.

ENTR'ACTE

● MAVRA, opéra bouffe en un acte

Paracha: FRANCINE LAURENT, soprano
Le voisin: MARTINE MAHÉ, mezzo-soprano
La mère: MILDRED AIKEMA, contralto
Le hussard: CHRISTIAN JEAN, ténor

- *Ouverture*
- *Air de Paracha*
- *Chant tzigane du hussard*
- *Dialogue (la mère et Paracha)*
- *Air de la mère*
- *Dialogue (la mère et la voisine)*
- *Duo (la mère et la voisine)*
- *Dialogue (la mère, la voisine, Paracha, Mavra)*
- *Quatuor (la mère, la voisine, Paracha, Mavra)*
- *Dialogue (la mère, la voisine, Paracha, Mavra)*
- *Duo (Paracha, Mavra)*
- *Dialogue (Mavra, Paracha, la mère)*
- *Air de Mavra*
- *Coda*

Livre russe de Boris Kochno d'après la nouvelle de Pouchkine *La Maison de Kolomna*; composé à Anglet et Biarritz entre la fin de l'été 1921 et le 9 mars 1922; ouverture composée quelques semaines plus tard à Monte-Carlo, Marseille et Paris; dédié à la mémoire de Pouchkine, Glinka et Tchaïkovsky; création: 3 juin 1922, Paris, Ballets Russes, direction Georges Fitelberg.

En 1921, Stravinsky orchestre une partie de la *Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky, compositeur avec lequel il se sent de plus en plus d'affinités. A cette époque, il décide de composer un opéra bouffe, choisit la nouvelle de Pouchkine et demande à Kochno, collaborateur de Diaghilev, d'en établir le livret.

«Par ce choix, dans lequel je me solidarais avec Diaghilev, s'affirmait mon attitude à l'égard des deux courants de la pensée russe que je viens de différencier [il s'agit du Groupe des 5 d'une part

et de Glinka et Tchaïkovsky d'autre part]. Sur le plan musical, ce poème de Pouchkine me menait droit à leur côté. Je précisais ainsi mes goûts et mes préférences, mon opposition à l'esthétique contraire et reprenais la bonne tradition établie par ces maîtres. Aussi dédiai-je mon œuvre à la mémoire de Pouchkine, Glinka et Tchaïkovsky... Seuls quelques musiciens appartenant à la jeune génération apprécièrent *Mavra* et se rendirent compte du tournant qu'elle marque dans l'évolution de ma pensée musicale...» (I.S.). Le public et la critique réservèrent en effet un accueil très frais à *Mavra*. L'orchestration de *Mavra* est très particulière et découle de l'effectif des *Symphonies pour instruments à vent* qu'il vient d'écrire (1920). «... Après avoir employé dans ces *Symphonies* l'orchestre d'harmonie courant (bois et cuivres), j'y ajoutai dans *Mavra* contrebasses et violoncelles, ainsi que, épisodiquement, un petit trio de deux violons et alto.»

Stravinsky vient aussi de composer *Pulcinella* et donc de ressusciter le Bel Canto et Pergolèse. Avec *Mavra*, il renoue avec la tradition musicale russe tout en y apportant la tradition occidentale, c'est ce qui le rapproche de Glinka et le différencie du Groupe des 5. Les numéros sont séparés par des dialogues qui ne sont pas des récitatifs mais des passages de déclamation. L'action se passe au milieu du XIX^e siècle dans une famille bourgeoise d'une petite ville russe. En voici le résumé: Paracha est amoureuse du hussard Basile; sa mère se lamente car leur domestique vient de mourir. Paracha sort et introduit comme nouvelle domestique Mavra qui n'est autre que Basile déguisé. La mère et la fille sortent, pendant ce temps Mavra décide de se raser; la mère, rentrée à l'improviste, découvre ce spectacle surprenant... Le hussard s'enfuit.

I.S. avec sa mère, 1929 - DR/BN.



SALLE DU CONSERVATOIRE
SAMEDI 8 NOVEMBRE
20 H 30

GROUPE VOCAL DE FRANCE JOHN ALLDIS SOLISTES DU NOUVEL ORCHESTRE PHILHARMONIQUE

● TRES SACRAE CANTIONES de Carlo Gesualdo da Venosa pour chœur mixte a capella

- *Da pacem domine*
- *Assumpta est Maria*
- *Illumina nos*

«Recompositions» successives du troisième (*Illumina nos*), du deuxième (*Da pacem domine*) et du douzième (*Assumpta est Maria*) des 20 *Chants Sacrés* (1603) de Gesualdo (1560-1613), respectivement effectuées en 1957 (n° 3) et en 1959 (nos 1 et 2); publication en 1960 à l'occasion du 400^e anniversaire de la naissance de Gesualdo.

A l'époque où il commence à utiliser la technique sérielle, Stravinsky est pris d'un regain d'intérêt pour les polyphonistes des XV^e et XVI^e siècles; en 1955, il découvre la musique de Gesualdo et en particulier ces chants à 6 et 7 voix, composés par le célèbre compositeur napolitain après son retour à la Cour de Ferrare. Certains de ces motets sont incomplets et Stravinsky entreprend de les réécrire et d'en achever les parties manquantes. Il explique ainsi son travail: «Après avoir réécrit les cinq parties conservées, j'ai eu le désir irrésistible de compléter l'harmonie de Gesualdo... Ce qui existait n'a été que mon point de départ à partir duquel j'ai recomposé l'ensemble... Je n'ai pas essayé de deviner ce qu'eût fait Gesualdo. J'ai même choisi des solutions qui ne sont certainement pas les siennes. Je n'essaie pas une reconstitution. Je suis dans cette œuvre tout autant que Gesualdo.» L'intention de Stravinsky était de donner cette œuvre à Saint-Marc de Venise avec son *Canticum Sacrum*, mais les Vénitiens refusèrent d'accueillir l'œuvre de ce napolitain. En 1960, Stravinsky entreprendra de recomposer trois madrigaux, mais pour instruments, ce sera le *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD Annum*.

● ANTHEM «The Dove descending breaks the air» pour chœur mixte a capella

Composé à Hollywood et achevé le 2 janvier 1962; dédié à T.S. Eliot; création: 19 février 1962, Los Angeles, Monday Evening Concerts, direction Robert Craft; sur un texte de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète américain naturalisé anglais, Prix Nobel, auteur de *Meurtre dans la Cathédrale*; il s'agit de la 4^e partie de «Little gidding», le dernier des 4 Quatuors (Four Quartets) écrits entre 1935 et 1943.

En 1960, Stravinsky est invité à composer un hymne pour un nouveau recueil anglais constitué par la Cambridge University Press. C'est une œuvre sérielle qui verra le jour, contemporaine de *A Sermon, a Narrative, and a Prayer, The Flood* et *Eight Instrumental Miniatures*.

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) PSAUME 130 «De Profundis» Opus 50 b pour chœur mixte a capella

Sur le texte hébreu du psaume 130; commande de la fondation Koussevitzky; composé du 20 juin au 2 juillet 1950; dernière œuvre achevée de Schönberg.

L'un des traits les plus caractéristiques du morceau est le mélange presque constant des voix chantées et des voix parlées (seule la dernière section de l'œuvre est presque entièrement chantée). De manière générale, on remarque la volonté du compositeur de se servir d'un maximum de contrastes, volonté qui se manifeste sur tous les plans: écriture vocale, étendue dynamique, registration, etc... La polyphonie du morceau est souvent très dense (elle utilise volontiers, mais non pas de manière systématique, les principes de l'imitation) et la sonorité générale constitue encore une fois une prodigieuse réussite.

René LEIBOWITZ
(Schönberg, Paris, Seuil, 1969)

ANTON BRÜCKNER (1824-1896)
AVE MARIA

Composé en 1861; création: 19 avril 1861, Cathédrale de Linz, direction Brückner.

LOCUS ISTE

Composé en 1869; création: 29 octobre 1869, Vienne.

Anton Brückner fut d'abord uniquement un compositeur de musique religieuse: jusqu'en 1863, il ne compose en effet que messes, psaumes, chœurs sacrés, un requiem et un magnificat. Puis il découvrit Wagner qui deviendra son «second dieu», et sous l'influence de qui il composera neuf symphonies.

L'*Ave Maria*, dont le style s'inscrit dans la lignée de celui de Palestrina, date de l'année où Brückner décide de mettre un terme à ses études musicales et de voler désormais de ses propres ailes; nommé chef du chœur Frohsinn à Linz, il dirigera lui-même cette œuvre qui célèbre en quelque sorte sa liberté.

En 1868, Brückner est nommé professeur au Conservatoire de Vienne. Le *Locus Iste* date de cette nouvelle étape de sa carrière et sa composition est contemporaine de celle de la seconde symphonie. En dehors de quelques passages en imitation dans la partie centrale, il s'agit d'une pièce homophone.

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

FRIEDE AUF ERDEN Opus 13 (Paix sur terre) pour chœur mixte a capella

Œuvre composée en 1907 pour un concours; seule œuvre d'inspiration chrétienne écrite par Schönberg; sa première œuvre a capella.

La raison majeure de la rareté de l'exécution de cette œuvre réside dans la difficulté d'intonation... La forme générale ressemble à celle d'un motet, la division strophique étant respectée (certaines strophes se trouvent reprises sous des formes variées), mais la concentration formelle qui caractérise la pensée de Schönberg depuis les *Symphonies* de chambre est tout aussi frappante ici. Ainsi qu'on peut l'imaginer, l'écriture est extrêmement contrapunctique et fait un abondant usage des principes d'imitation et autres qui sont particuliers à cette science. Harmoniquement, le langage est fort avancé (c'est cela surtout qui constitue la difficulté d'exécution) en ce qu'il utilise tous les procédés d'extension tonale qui nous sont familiers à présent.

René LEIBOWITZ
(Opus cit.)

ENTR'ACTE

● PATER NOSTER

Composé en 1926; première composition religieuse de Stravinsky; il raconte l'avoir entendu pour la première fois en juin 1937, à Paris, à l'église Alexandre-Nevesky, rue Daru, pour le service funèbre de sa belle-sœur Ludmila Beliankin.

● CREDO

Composé en 1932.

● AVE MARIA

Composé en 1934.
(Trois œuvres pour chœur a capella sur des textes en slavon, langue liturgique de l'église orthodoxe russe.)

La liste chronologique des œuvres religieuses de Stravinsky s'ouvre sur trois petits chœurs mixtes a capella: *Pater Noster*, *Credo* et *Ave Maria* destinés au rituel de l'église orthodoxe et dont une version latine parut en 1949, pour l'usage de l'église catholique. Avec la *Messe*, ce sont les seules pièces proprement liturgiques de Stravinsky. Bien que composées à plusieurs années de distance elles présentent entre elles une parfaite unité d'écriture, qui n'est pas tellement due aux exigences de la facilité d'exécution qu'au parti stylistique qu'a tiré Stravinsky de moyens limités. Les trois

chœurs sont homophoniques et chacun d'eux n'emploie qu'un seul mode. L'ambitus de chaque voix est extrêmement restreint, sauf celui du ténor, relativement mobile. De toutes les voix, celle du soprano est la plus statique et se rapproche de la psalmodie. L'harmonie, diatonique, comporte des dissonances résultant de l'indépendance mélodique des parties et non d'accords catalogués. Le *Pater Noster* et l'*Ave Maria* sont composés l'un et l'autre d'un seul motif qui se répète sur le déroulement du texte, uniquement varié par les contractions et les dilatations, issues du chant grégorien, qui forment la trame de toute la musique de Stravinsky. Le *Credo* se distingue des deux autres chœurs par sa liberté métrique. Il est dépourvu de mesure et même, au début de chaque verset, de notation rythmique, chaque séquence commençant par une psalmodie en *tutti* sur un même accord, en valeurs courtes (non notées) et se terminant par une cadence polyphonique en valeurs longues. Quand en 1948, Stravinsky composera la *Messe*, il se souviendra de ces trois chœurs.

André SOURIS

(«Le sens du sacré dans la musique de Stravinsky»
in *Encyclopédie des musiques sacrées*, 1971)

● MESSE

Jacques Vandeville et Stéphane Part, hautbois
Alain Ripoche, cor anglais
Alain Randon et Denis Schricke, bassons
Bernard Soustrot et Patrick Fabert, trompettes
Alain Manfrin, Louis Longo et Gérard Masson, trombones

— *Kyrie*
— *Gloria*
— *Credo*
— *Sanctus*
— *Agnus Dei*

Kyrie et *Gloria* achevés en 1944; les parties suivantes en 1947; œuvre terminée le 15 mars 1948; création: 27 octobre 1948, Milan, Théâtre de la Scala, direction Ernest Ansermet.

La composition de la *Messe* s'est poursuivie au cours de deux années consacrées par ailleurs à la composition du *Concerto en ré* pour cordes et d'*Orpheus*...

Le chœur de la messe est composé de voix d'enfants et d'hommes. L'orchestre, divisé en deux groupes, un quintette d'anches doubles (hautbois, cor anglais, basson) et un autre de cuivres (trompettes et trombones) évoque la sonorité de quelque orgue primitif. L'ensemble est dépourvu de *vibrato*, les nuances sont plates et le phrasé fait alterner le *legato* et le *staccato* absolus. Bien que ces caractères soient constants dans la musique de Stravinsky, ils prennent dans la *Messe* une valeur spéciale, typiquement liturgique. Le *Kyrie*, de mouvement lent, commence et finit par une courte séquence polyphonique en *legato*, tandis que la partie centrale, la plus longue, se poursuit curieusement sur un rythme très détaché, qui rappelle que Stravinsky intègre la danse (celle de David) dans la prière. Le *Gloria* est antiphonique et fait alterner des séquences mélismatiques d'instruments et de solistes, dans le médium, avec le ressassement rythmique du chœur dans le grave. Tout le *Credo* est une psalmodie homophone, sur un fond d'accords statiques: il se chante uniformément dans la même nuance douce; un très court crescendo, d'un effet saisissant, survient avant la période conclusive. Le *Sanctus* est la partie la plus complexe, par la diversité de contenu de ses séquences. Il s'ouvre sur de courts mélismes à deux voix, trois fois interrompu par un «sanctus» vociféré par le chœur et repris dans le sous-grave par les trombones. Puis vient une entrée de fugue pour quatre voix solistes, d'une implacable majesté. L'«Hosanna» éclate ensuite sur un rythme trépidant et syncopé d'une sauvage grandeur. Un nouvel épisode lent très court, sur un rythme pointé en *ostinato* se déploie vers l'aigu et débouche abruptement sur la reprise de l'«Hosanna». Enfin, l'*Agnus Dei* est un chœur très lent et très soutenu *a capella*, en trois phrases sans répétition, mais chacune est précédée d'une ritournelle instrumentale, toujours identique à elle-même.

André SOURIS
(Opus cit.)

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

MERCREDI 12, JEUDI 13, SAMEDI 15
ET LUNDI 17 NOVEMBRE
20 H 15

Production du GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA

● THE RAKE'S PROGRESS

Opéra en 3 actes

Livret de WYSTAN HUGH AUDEN
et CHESTER KALLMAN

Mise en scène: JOHN COX
Décors et costumes: DAVID HOCKNEY
Éclairages: ROBERT BRYAN
Assistant à la mise en scène: JULIAN HOPE

ORCHESTRE DE PARIS
CHŒURS DE L'OPÉRA DE GLYNDEBOURNE
Chef des Chœurs: JANE GLOVER
Clavecin: STEPHEN WILDER
Direction: BERNARD HAITINK

DISTRIBUTION

(dans l'ordre d'entrée en scène)

TRULOVE (le père d'Ann): DON GARRARD, basse
ANN TRULOVE: FELICITY LOTT, soprano
TOM RAKEWELL: LEO GOEKE, ténor
NICK SHADOW: JOHN PRINGLE, baryton
MOTHER GOOSE: ROSALIND ELIAS, mezzo-soprano
BABA THE TURK: ROSALIND ELIAS, mezzo-soprano
SELLEM (un commissaire priseur): JOHN FRYATT, ténor
LE GARDIEN D'ASILE: BRIAN DONLAN, basse

Acte I composé en 1948, Acte II en 1949-1950 et Acte III en 1950-1951, Épilogue daté du 7 avril 1951; création: 11 septembre 1951, Biennale de Venise, Théâtre de la Fenice, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan, direction Stravinsky; première production de l'Opéra de Glyndebourne au Festival d'Edimbourg: 25 août 1953; au Festival de Glyndebourne: 20 juillet 1955; seconde production du Festival de Glyndebourne, David Hockney et Bernard Haitink: 1976.

Depuis longtemps, Stravinsky projetait de composer un opéra sur un texte anglais, où il traiterait musicalement la prosodie anglaise comme il avait déjà traité les prosodies russe, française ou latine. En 1947, visitant une exposition de peinture à Chicago, il s'arrête devant une série de huit tableaux, *The Rake's Progress* (La carrière du libertin) du peintre anglais William Hogarth (1697-1764); devant cette peinture de mœurs traduite par une succession de toiles, il imagine aussitôt une succession analogue de scènes d'opéra.

Ainsi naît l'idée de la composition du *Rake's Progress*, qui va se matérialiser avec une certaine rapidité. Sur les conseils de son ami Aldous Huxley, Stravinsky confie au poète W.H. Auden le soin de rédiger le livret de son opéra. Au mois de novembre 1947, le compositeur et le poète se rencontrent pour la première fois et brossent la structure générale de l'action; en mars 1948, le livret est achevé par les soins de W.H. Auden qui s'est adjoint pour collaborateur Chester Kallman. Stravinsky s'attèle aussitôt à la composition qu'il achèvera, à raison d'un acte par an, en 1951.

Un opéra «classique» verra le jour, dans la tradition que Stravinsky appelle «italo-mozartienne», un opéra composé d'airs, de récitatifs, d'ensembles et de chœurs. Le seul opéra qu'écoute Stravinsky à l'époque où il compose *The Rake's Progress* est *Così fan tutte*. Les arias, les ensembles et les chœurs sont en général en vers et les récitatifs en prose; les rapports entre les tonalités répondent à une construction précise qui se situe dans la ligne de la tradition classique.

The Rake's Progress est la dernière œuvre néo-classique de Stra-

vinsky, sa composition sera suivie par celle de la *Cantate*, premier pas vers l'utilisation de la technique sérielle.

Auden et Kallman suivent le thème des peintures de Hogarth en y ajoutant cependant quelques inventions, notamment le personnage de Nick Shadow; l'histoire résumée du *Rake's Progress* est celle de la réussite et de la ruine d'un jeune homme qui, comme Faust, a conclu un pacte avec le Diable. Mais c'est avec le *Don Giovanni* de Mozart que le rapprochement s'établit clairement à plusieurs reprises, et en particulier dans l'Épilogue qui n'est pas sans évoquer le sextuor final moralisateur du célèbre opéra. On décèle aussi nettement l'influence des grands compositeurs d'opéra italiens: Rossini, Donizetti ou Verdi.

SYNOPSIS

Acte I

Scène I. Le jardin des Trulove à la campagne; au printemps.

Tom Rakewell, un jeune homme pauvre de la campagne est amoureux d'Ann Trulove, mais le père de la jeune fille est inquiet de leur avenir car il émet des doutes sur la force de caractère de Tom; ces doutes sont confirmés quand Tom refuse l'emploi qu'il lui propose.

Resté seul, Tom exprime son mépris pour le travail et formule le souhait d'être riche.

Apparaît alors un étrange personnage, Nick Shadow, qui lui annonce la mort d'un oncle qui lui lègue une immense fortune. Pour toucher cet héritage, Tom doit aller pour la première fois à Londres et Nick Shadow lui propose ses services pour l'accompagner et être son serviteur; les gages du domestique seront fixés dans un an et un jour. Tom quitte Ann et son père et part pour Londres avec Nick Shadow.

Scène II. La maison close de «Mother Goose» à Londres.

Une fois à Londres, Nick Shadow fait goûter à Tom les plaisirs de cette ville et le présente à Mother Goose dont la maison est fréquentée par les prostituées et les mauvais garçons. Pour être accepté dans le cercle que réunit Mother Goose, Tom doit répondre aux questions qui lui sont posées. Il s'acquitte de la tâche avec succès. A la dernière épreuve, une chanson, Tom chante son amour pour Ann. Les prostituées, attendries, s'offrent à le consoler, mais Mother Goose intervient et, entraînant le jeune homme avec elle, se l'approprie.

Scène III. Le jardin des Trulove; l'hiver; la nuit.

Les mois ont passé et Ann, sans nouvelles de Tom, décide de quitter la campagne pour aller à sa recherche à Londres.

Acte II

Scène I. Le petit salon de la maison de Tom à Londres.

Tom est déçu par les plaisirs et les distractions de la grande ville et recherche en vain le bonheur. Nick Shadow lui suggère un acte de défi aux contraintes sociales: il lui conseille d'épouser Baba La Turque, la femme à barbe, la nouvelle célébrité de l'époque. Tom est convaincu et part demander Baba en mariage.

Scène II. La rue devant la maison de Tom.

Ann arrive à Londres juste après le mariage de Tom et de Baba. Elle finit par trouver la maison de Tom et voit celui-ci apparaître suivi d'un curieux cortège qui entoure la chaise à porteur de Baba. Elle le salue, mais il la supplie de retourner chez elle et de l'oublier: Londres n'est pas un lieu pour une femme vertueuse et il n'est plus digne de son amour. Elle lui déclare à nouveau son amour mais, apprenant le mariage de Tom, elle s'enfuit, laissant ce dernier

honteux. Tom fait entrer Baba chez lui et, comme la foule se masse et insiste pour voir la femme à barbe, Baba enlève son voile.

ENTR'ACTE

Acte II (suite)

Scène III. Le petit salon de Tom.

Baba et Tom prennent leur petit déjeuner, entourés d'un bric-à-brac d'objets offerts à Baba par ses innombrables admirateurs lors de ses tournées. Tom s'ennuie et exaspère Baba par son indifférence. Baba lui reproche son amour pour Ann et lui manifeste sa jalousie. Tom lui intime l'ordre de se taire, puis il se réfugie dans le sommeil. Nick Shadow prépare la ruine de Tom. Il arrive avec une fausse machine fantastique qui transforme les pierres en pains. Tom s'éveille et raconte qu'il vient justement de rêver à une telle machine. Il ne se rend pas compte que la machine est fautive et croit qu'il deviendra un bienfaiteur de l'humanité, qu'il pourra reconquérir Ann et que cette machine lui apportera le bonheur. Il part à la recherche d'argent pour financer son but philanthropique.

Acte III

Scène I. Le petit salon de Tom.

Après l'échec de son entreprise, Tom est ruiné. Baba est toujours immobile dans un coin. Une foule de gens assiste à la vente aux enchères de tous les biens de Tom et de Baba par Sellem, un commissaire priseur. Ann arrive pour demander des nouvelles de Tom, mais on ignore où il est. La vente aux enchères commence. Tout est vendu, seul reste un dernier objet mystérieux: il s'agit de Baba, silencieuse depuis que Tom lui en a intimé l'ordre. On entend la voix de Tom et de Nick Shadow qui chantent dans la rue. Ann se retourne en les entendant. Sortie de son immobilité et de son mutisme, Baba lui dit que Tom l'aime et que son amour peut le sauver. Ann sort pour retrouver Tom et Baba décide de retourner à son métier de foraine.

Scène II. Un cimetière; la nuit.

Un an et un jour se sont écoulés depuis que Nick Shadow est entré au service de Tom. Nick Shadow entraîne Tom dans un cimetière où il lui révèle qu'il est le Diable et où il lui réclame son âme en paiement de ses gages. Après lui avoir proposé plusieurs sortes de mort, Nick Shadow offre à Tom sa chance aux cartes. On entend alors, venant de la coulisse, la voix d'Ann. Se souvenant de son amour pour elle, Tom gagne. Nick Shadow, furieux d'être dupé, prend sa revanche en condamnant Tom à la folie.

Scène III. Un asile d'aliénés.

Tom est à l'asile au milieu des fous. Il s' imagine qu'il est Adonis et, quand Ann arrive accompagnée du gardien de l'asile pour lui rendre visite, il la prend pour sa bien-aimée Vénus, à qui il a tant pensé. Il lui demande pardon. Elle le console et lui chante une berceuse afin qu'il s'endorme. Elle l'aime toujours, mais, réalisant que Tom a maintenant besoin de Vénus et non d'elle, elle accepte de rentrer chez elle avec son père. Tom s'éveille, s'aperçoit que Vénus est partie et meurt de désespoir. Les fous l'entourent et pleurent la mort d'Adonis.

Épilogue

Ann, Baba, Tom Rakewell, Trulove et Nick Shadow reviennent sur scène avant que le rideau ne tombe pour tirer la morale de l'histoire: le diable trouve toujours du travail pour les oisifs.

LES QUATRE REPRÉSENTATIONS A PARIS DU GLYNDEBOURNE FESTIVAL OPERA ONT ÉTÉ ORGANISÉES AVEC LA COLLABORATION DU BRITISH COUNCIL.

**ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
PETER EOTVOS**

SOLISTES ET QUATUOR DE L'EIC

**ALBERT ROUSSEL (1869-1937)
SÉRÉNADE Opus 30**LAWRENCE BEAUREGARD, flûte
MARIE-CLAIRE JAMET, harpe
MARYVONNE LE DIZÈS, violon
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
PIERRE STRAUCH, violoncelle— *Allegro*
— *Andante*
— *Presto*

Composée de juillet à septembre 1925; création: 15 octobre 1925, Paris. Roussel écrit: «Stravinsky fut indiscutablement celui qui, avec le plus d'autorité, montra la route à suivre.» Albert Roussel commença ses études musicales à 25 ans; élève de Vincent d'Indy, il fut lui-même le professeur d'Érik Satie à la Schola Cantorum, lorsque celui-ci décida tardivement de «retourner à l'école!» Les influences de d'Indy puis de Debussy s'allient dans ses premières œuvres à une personnalité déjà affirmée. Son opéra *Padmavati* (1914-1918) marque une époque de transition vers une période néo-classique à laquelle appartiennent cette *Sérénade* et la *Suite en fa*. Ce tournant vers le néo-classicisme est contemporain de celui qu'aborde Stravinsky en 1919 avec *Pulcinella*. Le premier mouvement de la *Sérénade* revêt une forme sonate classique, constituée d'un premier thème mélodique et d'un second rythmique; le mouvement lent revêt une forme ternaire traditionnelle et le final est un rondo.

● RAGTIME, pour onze instruments

Composé à Morges en 1918 (achevé le jour de l'Armistice); dédié à Mme Eugenia Errazuriz; création: 27 avril 1920, Londres, direction Arthur Bliss.

Une œuvre que j'avais composée immédiatement après avoir composé ma partition du soldat et qui, bien que de dimensions modestes, est significative par l'appétit que me donnait alors le jazz, jailli d'une façon si éclatante aussitôt la guerre finie. Sur ma demande, on m'avait envoyé toute une pile de cette musique qui m'enchantait par son côté réellement populaire et par la fraîcheur et la coupe encore inconnue de son mètre, langage musical révélant ostensiblement sa source nègre. Ces impressions me suggérèrent l'idée de tracer un portrait-type de cette nouvelle musique de danse, et de lui donner l'importance d'un morceau de concert, comme autrefois les contemporains l'avaient fait pour le menuet, la valse, la mazurka, etc. Voilà ce qui me fit composer mon *Ragtime* pour onze instruments: instruments à vent, à cordes, percussion et un cymbalum hongrois.

Igor STRAVINSKY

● TROIS PIÈCES POUR CLARINETTE SOLOALAIN DAMIENS, clarinette
— *sempre piano e molto tranquillo*
— *croche = 168*
— *croche = 160*

Composées à Morges en 1919; dédiées à Werner Reinhart; création: 8 novembre 1919, Lausanne, Edmond Allegra.

Contemporaines de l'*Histoire du Soldat* et du *Ragtime* pour onze instruments, les *Trois pièces pour clarinette solo* furent dédiées, en

signe de gratitude, au mécène suisse, clarinettiste amateur, qui avait financé la première production de l'*Histoire du Soldat*. Les deux premières pièces utilisent la clarinette en la, la troisième celle en si bémol. Ces pièces dénotent, en dehors d'un intérêt particulier pour la clarinette à cette époque, (cf. *Berceuses du Chat*), un intérêt pour les mélodies populaires folkloriques russes et pour le jazz. Elles font partie des œuvres courtes que Stravinsky écrit à cette époque (de 1912 à 1919) pour se délasser des œuvres plus importantes qu'il a en chantier.

● OCTUOR pour instruments à ventISTVAN MATUZ, flûte
MICHEL ARRIGNON, clarinette
JEAN-MARIE LAMOTHE et JOHN WETHERILL, bassons
JEAN-JACQUES GAUDON et PIERRE THIBAUD, trompettes
JÉRÔME NAULAIS et BENNY SLUCHIN, trombones— *Sinfonia: Lento; Allegro moderato*
— *Tema con variazioni*
— *Finale: tempo giusto*

Composition commencée à Biarritz à la fin de 1922 et achevée à Paris le 20 mai 1923; création: 18 octobre 1923, Paris, concerts Koussevitzky, direction Stravinsky.

L'*Octuor* est une œuvre de la période néo-classique; Stravinsky utilise la forme sonate et pour la première fois la variation. Après le *Concertino*, Stravinsky délaisse momentanément les cordes; il compose à la même époque les *Symphonies pour instruments à vent* et *Mavra* dont l'orchestre fait appel à un minimum d'instruments à cordes. Dans l'*Octuor* comme dans ces autres œuvres, l'utilisation des vents sert à la construction de l'œuvre: «Le premier mouvement fut écrit d'abord, puis la valse du second mouvement d'où dérivait le thème qui me parut un bon prétexte à variations. La dernière des variations, le fugato, est l'aboutissement de tout ce que j'ai essayé de faire dans ce mouvement et c'est certainement l'épisode le plus intéressant de l'*Octuor*. En effet, le thème y est joué à tour de rôle par les instruments deux par deux (flûte, clarinette, bassons, trompettes, trombones) selon l'idée maîtresse qui est à l'origine de l'œuvre... Le troisième mouvement est issu du fugato et il devait, par contraste, être le point culminant de tout le morceau. Sans doute avais-je alors à l'esprit les *Inventions* à deux voix de Jean-Sébastien Bach, comme cela avait été le cas pour le dernier mouvement de ma *Sonate* pour piano...» (I.S.).

ENTR'ACTE

**AARON COPLAND (1900)
VARIATIONS pour piano (1930)**

ALAIN NEVEUX, piano

Élève de Nadia Boulanger, Aaron Copland est un compositeur typiquement américain; dans son œuvre, on relève la trace du jazz, l'influence de Stravinsky et le goût pour le néo-classicisme. Cette présence du folklore américain est manifeste dans ces *Variations* qui ne sont pas sans rappeler celles de l'*Octuor* de Stravinsky.

● SEPTUORALAIN DAMIENS, clarinette
JEAN-MARIE LAMOTHE, basson
JENS MAC MANAMA, cor
MARYVONNE LE DIZÈS, violon
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
PIERRE STRAUCH, violoncelle
PIERRE-LAURENT AIMARD, piano— *noire = 88*
— *Passacaglia*
— *Gigue*

Composé entre juillet 1952 et février 1953; dédié à la Dumbarton Oaks Research Library and Collection; création: 23 janvier 1954, Washington, direction Stravinsky.

Plus de vingt ans séparent le *Duo Concertant du Septuor*; entre ces deux œuvres, Stravinsky n'a pas composé de musique de chambre. Le *Septuor* marque le début d'une nouvelle période féconde en ce genre et d'un regain d'intérêt pour les petites formations instrumentales avec ou sans voix; à ce titre, cette période est analogue à celle qui s'ouvre en 1913 avec les *3 Poésies de la Lyrique japonaise* et se continue par les diverses petites pièces de la période russe. Stravinsky vient d'arranger le *Concertino*, il va composer les *3 Chants d'après Shakespeare* et arranger les *Deux Poèmes de Belmont* et les *Chants Russes*. Pendant cette période, il s'intéresse beaucoup à la musique sérielle, à Webern et à Schönberg qui vient de disparaître (1951). Le *Septuor* constitue une œuvre de transition, charnière vers la période où Stravinsky utilise la technique sérielle. Le premier mouvement est de forme sonate, le second annonce la composition sérielle que l'on trouve à l'état pur dans le troisième.

● CONCERTINO pour quatuor à cordesQUATUOR INTERCONTEMPORAIN:
JACQUES GHESTEM et SYLVIE GAZEAU, violons
GÉRARD CAUSSÉ, alto
PHILIPPE MULLER, violoncelle

Composé à Carantec et Garches pendant l'été 1920 et achevé le 24 septembre 1920; dédié au quatuor Flonzaley; création: 3 novembre 1920, New York, Quatuor Flonzaley; 1952: instrumentation pour 12 instruments (voir programme du concert du 13 octobre).

«... En quittant la Suisse pour m'installer en France, j'avais emporté quelques ébauches d'un projet qui m'avait été suggéré par M. Alfred Pochon, premier violon du quatuor à cordes Flonzaley. Ce quatuor était formé de musiciens vaudois (d'où le nom de Flonzaley) dont l'activité se déploya aux États-Unis pendant une assez longue période. Voulaient introduire dans leur répertoire, fait surtout de musique classique, une œuvre de notre époque, M. Pochon me demanda de composer pour leur ensemble une pièce dont j'avais à établir la forme et la durée, pièce qu'ils inscraient au programme de leurs nombreuses tournées. Je composai donc pour eux mon *Concertino*, morceau en un seul mouvement, traité librement en forme d'un *Allegro* de sonate avec une partie nettement concertante du premier violon, ce qui, en raison de sa dimension limitée, me fit donner le titre diminutif: *Concertino* (piccolo concerto)» (I.S.). Cette œuvre se situe au début de la période néo-classique ouverte avec *Pulcinella*. On y sent, comme dans l'*Histoire du Soldat*, le goût de Stravinsky pour le rôle de soliste confié au premier violon, alors que le quatuor à cordes lui-même est une forme qu'il a rarement retenue.

**BELA BARTOK (1881-1945)
CONTRASTES**ALAIN DAMIENS, clarinette
SYLVIE GAZEAU, violon
PIERRE-LAURENT AIMARD, piano
— *Verbunkos (Danse de Recrutement)*
— *Pihenő (Repos)*
— *Sebes (Vif)*

Composition achevée à Budapest le 24 septembre 1938; dédiée à Benny Goodman et Jozsef Szigeti; création: 9 janvier 1939, New York, par Benny Goodman, Jozsef Szigeti et Stravinsky.

Au catalogue de Bartok, les *Contrastes* sont la seule œuvre de musique de chambre comportant un instrument à vent; l'instrumentation fut en effet imposée par la commande du célèbre clarinettiste de jazz Benny Goodman. Il s'agit d'un divertissement pour instrumentistes brillants, comme en témoignent en particulier les cadences réservées au clarinettiste (premier mouvement) et au violoniste (troisième mouvement). Le contact avec Benny Goodman n'a nullement poussé Bartok à s'inspirer du style du jazz, l'œuvre reste à caractère typiquement hongrois. Il n'est pas intéressant de remarquer que cette œuvre est contemporaine de la *Sonate pour deux pianos et percussion*: à cette époque, Bartok est à la recherche de sonorités nouvelles.

**ORCHESTRE DE PARIS
PIERRE BOULEZ**CHŒURS DE L'ORCHESTRE DE PARIS
CHEF DES CHŒURS: ARTHUR OLDHAM
PHYLLIS BRYN-JULSON, ANN HOWELLS,
ORTRUN WENKEL, IAN CALEY, ROGER SOYER,
JULES BASTIN, PAUL HUDSON**● LE ROSSIGNOL, conte lyrique en 3 actes**IAN CALEY (ténor): le pêcheur
PHYLLIS BRYN-JULSON (soprano): le rossignol
ANN HOWELLS (mezzo-soprano): la cuisinière
PAUL HUDSON (basse): le chambellan
JULES BASTIN (basse): le bonze
ROGER SOYER (baryton): l'empereur
ORTRUN WENKEL (mezzo-soprano): la mort
LES CHŒURS: la foule des courtisans

Livret de Stepan Mitousov et Igor Stravinsky, d'après un conte d'Andersen: *Le Rossignol de l'Empereur de Chine*; premier acte composé à Oustiloug de l'été 1908 à l'été 1909; deuxième et troisième actes composés à Clarens en 1913 et Leysin en 1914; dédié à Mitousov; création: 26 mai 1914, Paris, Ballets Russes, direction Pierre Monteux; 1917: *Le chant du Rossignol*, poème symphonique tiré de l'opéra.

Le Rossignol est un opéra de courte durée (45 minutes) dont l'unité de style n'est pas parfaite puisque le premier acte est antérieur à l'*Oiseau de Feu* et les deux derniers postérieurs au *Sacre du Printemps*. Les projets de composition et le choix du sujet remontent en effet à l'époque où Stravinsky était encore l'élève de Rimsky-Korsakov: «A cette époque, j'avais sur le chantier deux œuvres importantes, le *Scherzo fantastique* et le premier acte de mon opéra *Le Rossignol*... ce travail était très encouragé par mon maître. Encore aujourd'hui, je me souviens avec plaisir de l'approbation que trouvaient auprès de lui les premières esquisses de ces œuvres...» (I.S.). En 1909, le premier acte est achevé, mais la composition est interrompue par la commande de Diaghilev de l'*Oiseau de Feu* pour les Ballets Russes. Jusqu'à 1913, les compositions successives de *Petrouchka* et du *Sacre du Printemps*, toujours pour les Ballets Russes, éloignent Stravinsky du *Rossignol*. En 1913, l'offre que lui fait le Théâtre Libre de Moscou d'achever son opéra *Le Rossignol* le replonge dans sa partition. «J'hésitais beaucoup à le faire. Seul le prologue de l'opéra (premier tableau) existait. Il avait été écrit comme on l'a vu, quatre ans auparavant. Mon langage musical s'était considérablement modifié depuis. Je redoutais que la musique des tableaux suivants, par son nouvel esprit, tranchât trop avec celle du prologue. Je fis part de mes hésitations aux directeurs du Théâtre Libre et leur proposai de se contenter du prologue, en le présentant comme une petite scène lyrique isolée. Mais ils insistèrent pour un opéra entier en trois tableaux et finirent par me persuader. Comme l'action ne commençait qu'au second acte, je me suis dit qu'il ne serait pas illogique que la musique du prologue revêtît un caractère quelque peu différent de celui des autres tableaux. Et, en effet, la forêt avec son rossignol, l'âme candide d'un enfant qui s'éprend de son chant, toute cette douce poésie d'Andersen ne pouvait être rendue de la même façon que la somptuosité baroque de cette cour chinoise avec son étiquette bizarre, avec cette fête de palais, ces milliers de clochettes et de lanternes, ce monstre bourdonnant de rossignol japonais, bref toute cette fantaisie exotique, qui, naturellement, exigeait un autre discours musical» (I.S.). Ceci explique les différences de style que l'on relève dans une œuvre considérée comme bâtarde. Le Théâtre Libre de Moscou ayant fait faillite, le spectacle fut repris par Diaghilev et créé à Paris en 1914. L'œuvre fut ensuite longtemps et injustement ignorée, en partie du fait de sa durée intermédiaire qui empêche de la programmer seule.

De nombreuses années plus tard, Stravinsky ne reniait pas son œuvre mais la jugeait au contraire avec un recul plein d'objectivité et de justesse: « Je trouve maintenant que le premier acte, en dépit de ses debussysmes évidents, de ses vocalises à la Lakmé et de mélodies à la Tchaïkovsky trop suaves et trop gentilles même pour l'époque, est au moins de l'opéra, alors que les suivants sont une sorte de ballet à grand spectacle. Je ne puis attribuer le style musical de ceux-ci — les secondes augmentées, les intervalles parallèles, les airs pentatoniques, les trucs orchestraux (trémolos, cuivres assourdis, etc.) qu'à la grande difficulté que j'éprouvais à retourner à l'opéra après cinq années, et surtout après le *Sacre du Printemps*. »

La forme musicale revêtu par *Le Rossignol* est en réaction contre les formes wagnériennes, et plus proche de la symétrie de l'ancien opéra. En résumé, l'action est la suivante:

Premier Acte. Chant du pêcheur qui, ce jour-là, n'a pas entendu le rossignol; des personnages de la Cour sont à la recherche du rossignol qu'ils destinent à l'Empereur de Chine. Ils le trouvent et le convainquent d'accepter de les suivre à la Cour.

Deuxième Acte. On présente le rossignol à l'Empereur qui en admire le chant et qui l'adopte. L'arrivée du rossignol mécanique, cadeau de l'Empereur du Japon, fascine l'Empereur de Chine; pendant ce temps, le vrai rossignol s'enfuit.

Troisième Acte. L'Empereur agonise et la mort est à son chevet; son rossignol mécanique, brisé, ne chante plus. Le vrai rossignol revient et persuade la mort de renoncer à sa proie. L'empereur guérit. A la fin de l'acte, le pêcheur loue l'oiseau, comme il l'avait loué au début du premier acte et comme il l'avait remercié de revenir à lui à la fin du second acte.

ENTR'ACTE

● ZVEZDOLIKI (LE ROI DES ÉTOILES) Cantate pour chœur d'hommes et orchestre Texte de Constantin Balmont

Composé à Oustiloug en 1911-1912; dédié à Claude Debussy; création: 19 avril 1939, Bruxelles, direction Franz André.

La composition du *Roi des Étoiles* prend place entre *Petrouchka* et le *Sacre du Printemps*: « Après la saison de Paris, je rentrai en Russie dans notre propriété d'Oustiloug, pour me consacrer entièrement au *Sacre du Printemps*. Cependant, j'eus le temps d'y composer deux mélodies sur des paroles du poète russe Balmont ainsi qu'une cantate pour chœur d'hommes et orchestre (*Zvezdoliki, Le Roi des Étoiles*) également sur un poème de Balmont, que je dédiai à Claude Debussy. Les difficultés matérielles que présente l'exécution de cette très courte pièce, avec son important contingent orchestral et l'écriture compliquée des chœurs quant à l'intonation firent que, jusqu'à aujourd'hui, elle n'a jamais été exécutée » (I.S., 1935). Ajoutons que cinquante ans plus tard Stravinsky semblait peu marqué par la signification du texte qu'il avait mis en musique! « *Zvezdoliki* est obscur aussi bien du point de vue poésie que mysticisme, mais la forme est bonne, et c'est de forme que j'avais besoin et non de significations. Je ne pourrais, même maintenant, vous dire ce que signifie le poème. »

Le dédicataire n'entendit jamais l'œuvre mais il en apprécia la lecture. Voici ce qu'il écrivait à Stravinsky:

« Cher vieux Stravinsky, Excusez mon retard à vous remercier d'un envoi que la dédicace fait précieux entre tous! La musique pour le *Roi des Étoiles* reste extraordinaire. C'est probablement l'« harmonie des sphères éternelles » dont parle Platon (ne me demandez pas à quelle page!). Et je ne vois que dans Sirius ou Aldébaran, une exécution possible de cette cantate pour « mondes »! Quant à notre plus modeste planète, j'ose dire qu'elle restera telle une gaufre, à l'audition de cette œuvre » (Debussy, 18 août 1913).

Rappelons qu'au printemps 1913, avant la création du *Sacre du Printemps*, Claude Debussy et Igor Stravinsky déchiffraient ensemble à quatre mains la scandaleuse partition chez un ami commun Louis Laloy. Stravinsky aurait fait également du *Roi des Étoiles* une réduction pour piano à quatre mains qu'il aurait jouée avec Debussy, mais cette partition est perdue. En réponse à cette dédicace, Debussy dédiait à Stravinsky la troisième des pièces de *En noir et blanc*, pour deux pianos.

Cette œuvre, où le chœur marque une forte indépendance vis-à-vis de l'orchestre, est tout à fait coupée du style des œuvres contemporaines de Stravinsky.

● LE SACRE DU PRINTEMPS, tableaux de la Russie païenne, en deux parties

I L'ADORATION DE LA TERRE

- Introduction
- Danse des Adolescents
- Jeu du rapt
- Rondes printanières
- Jeux des cités rivales
- Cortège du Sage
- L'adoration de la terre
- Danse de la terre

II LE SACRIFICE

- Introduction
- Cercles mystérieux des adolescentes
- Glorification de l'élue
- Évocation des ancêtres
- Action rituelle des ancêtres
- Danse sacrée: l'Élue

Composé à Oustiloug et Clarens en 1911-1913; dédié à Nicolas Roerich; création: 29 mai 1913, Paris, Ballets Russes, chorégraphie Nijinsky, direction Pierre Monteux.

L'idée de la composition du *Sacre du Printemps* suivit la composition de l'*Oiseau de Feu* mais sa réalisation dut attendre que *Petrouchka* soit achevé. « En finissant à Saint-Petersbourg les dernières pages de l'*Oiseau de Feu*, j'entrevis un jour, de façon absolument inattendue, car mon esprit était alors occupé par des choses tout à fait différentes, j'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen: les vieux sages, assis en cercle et observant la danse à la mort d'une jeune fille qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. Ce fut le thème du *Sacre du Printemps*. Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme... A Paris, j'en parlai aussi à Diaghilev qui s'emballa d'emblée pour ce projet. » (I.S.) On sait le scandale que provoqua la création de cette œuvre « révolutionnaire ».

« Le *Sacre du Printemps* a servi de repère à tous ceux qui ont établi l'acte de naissance de ce que nous appelons encore musique contemporaine. A peu près au même titre, et vraisemblablement pour les mêmes raisons, que les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Sorte d'œuvre-manifeste, elle n'a cessé depuis sa création, d'alimenter d'abord les polémiques, puis les louanges, enfin les mises au point. Elle n'a donc point cessé, depuis cinquante ans, d'être présente. Paradoxalement, jusqu'à ces dernières années, le *Sacre* a « fait carrière » beaucoup plus comme œuvre de concert que comme ballet. Et encore maintenant, malgré quelques productions retentissantes, les exécutions « symphoniques » dépassent de beaucoup, en nombre, les exécutions scéniques.

D'autre part, de même que le nom de Schönberg reste identifié avant tout au *Pierrot Lunaire*, de même le nom de Stravinsky reste accolé au *Sacre du Printemps*, je dirais au *Phénomène Sacré du Printemps*: œuvre et contexte réunis. Cette « pièce » est devenue, par elle-même et par la légende vite répandue autour de sa création, un moment exemplaire de la modernité.

Même si, aujourd'hui, le paysage historique apparaît plus multiple, et la personnalité de Stravinsky plus complexe, nul ne peut encore échapper à l'excitation physique provoquée par la tension et la vie rythmiques de certaines sections dont on imagine sans peine quelle stupeur elles ont dû provoquer dans un monde où l'esthétique du « civilisé » s'épuisait souvent en gracieusetés moribondes. C'était le sang neuf venant des « barbares » une sorte d'électro-choc appliqué sans ménagement à des organismes chlorotiques. On emploie en algèbre le terme de simplification quand on réduit les termes d'une équation à une expression plus directe. C'est bien dans ce sens que l'on peut parler du *Sacre* comme d'une simplification essentielle. Elle réduit les termes d'un langage complexe et permet de repartir sur des bases nouvelles. »

Pierre BOULEZ
(C.B.S.)

MUSIQUE DE CHAMBRE IV

THÉÂTRE DE LA VILLE
LUNDI 8 DÉCEMBRE
20 H 30

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ

ANN MURRAY, MEZZO-SOPRANO
SOLISTES DE L'EIC

● QUATRE ÉTUDES Opus 7

PIERRE-LAURENT AIMARD, piano

- Con moto
- Allegro brillante
- Andantino
- Vivo

Composées à Oustiloug en juin et juillet 1908; dédiées respectivement à Mitousov (le librettiste du *Rossignol*), Nicolas Richter (pianiste et dédicataire de la première sonate de 1903), Vladimir et Andreï Rimsky-Korsakov (deux fils du compositeur); création: 1908, Saint-Petersbourg, par Stravinsky.

Les 4 *Études opus 7* datent de 1908, l'année de la composition du *Scherzo Fantastique*, de la *Pastorale*, du *Feu d'Artifice* et du *Chant Funèbre à la mémoire de Rimsky-Korsakov*. Si l'écriture pianistique, axée sur la virtuosité, montre encore différentes influences, notamment celles de Scriabine et de Liadov, ces pièces du jeune Stravinsky sont néanmoins déjà des réussites dans le plein sens du mot. Les deux premières et la dernière de ces études de concert se signalent par des successions inhabituelles d'accords et de nombreuses combinaisons rythmiques, tandis que la troisième étude trahit une forte affinité avec le langage de Scriabine. La sensibilité harmonique de Stravinsky tire tout son charme de la succession d'accords de septième altérés, d'incessantes modulations et du chromatisme des notes étrangères dans la mélodie qui trouble le sentiment tonal. La quatrième étude en fa dièse majeur, est, par son climat insouciant et gai, proche de celui de *Petrouchka*.

Manfred KELKEL

● THREE SONGS FROM WILLIAM SHAKESPEARE

ANN MURRAY, mezzo-soprano
LAWRENCE BEAUREGARD, flûte
ALAIN DAMIENS, clarinette
GÉRARD CAUSSÉ, alto

- *Musick to heare*
- *Full Fadom five*
- *When Daxies pied*

Composés à l'automne 1953; dédiés aux « Evenings on the roof » (« Les soirées sur le toit », séries de concerts organisés à Los Angeles); création: 8 mars 1954, Los Angeles, Evenings on the roof, direction Robert Craft; Stravinsky met en musique successivement le 8^e sonnet (n° 1), un extrait du chant d'Ariel dans *La Tempête* (n° 2) et le chant du coucou extrait de *Peines d'amour perdues* (n° 3).

Composés après le *Septuor*, les *Trois Chants d'après Shakespeare* utilisent aussi la technique sérielle. L'œuvre est entièrement basée sur une série de quatre notes. Il s'agit du premier cycle de mélodies composé depuis les cycles de la période russe; mais, comme les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, ce sont des poèmes et non des textes populaires que Stravinsky met en musique. Après avoir achevé ce cycle, il se tourna à nouveau vers ses mélodies de jeunesse et en instrumenta quelques-unes: les *Deux Poèmes de Balmont* (en 1954) et les *Quatre Chants pour soprano, flûte, harpe et guitare* (1953-1954) (voir programme du concert du 6 octobre).

ANTON WEBERN (1883-1945)

CONCERTO pour 9 instruments Opus 24

ISTVAN MATUZ, flûte
DIDIER PATEAU, hautbois
MICHEL ARRIGNON, clarinette
JENS MAC MANAMA, cor
PIERRE THIBAUD, trompette
BENNY SLUCHIN, trombone
JACQUES GHESTEM, violon
PIERRE-HENRI XUEREB, alto
ALAIN PLANÈS, piano

- *Etwas lebhaft (assez rapide)*
- *Sehr langsam (très lent)*
- *Sehr rasch (très vif)*

Composé en 1934; dédié à Arnold Schönberg pour son 60^e anniversaire. C'est dans le *Concerto pour neuf instruments opus 24* qu'on trouvera l'exemple le plus clair et le plus directement compréhensible de l'emploi webernien de la série de douze sons; à cet effet, Webern n'a pas choisi une série dissymétrique, c'est-à-dire anarchisante, les divers intervalles tirant chacun de leur côté, mais une série fortement hiérarchisée, où un phénomène organique de base se reproduit plusieurs fois, et par là même se trouve plus aisément décelable: la série de l'opus 24 ne comporte pas douze sons, mais quatre fois trois sons, et la relation qui existe entre les trois sons d'une cellule est exactement la même dans les quatre cellules, engendrant aussi bien les rapports harmoniques et contrapunctiques que les fonctions structurelles.

Un art arrivé à un tel degré de dépouillement et d'évidence peut paraître pauvre; on a souvent entendu dire, spécialement de cette œuvre, qu'elle manque de substance, ou de « pâte »: on lui reproche en quelque sorte une absence d'épaisseur, qui va à l'encontre de toute la musique harmonique du XIX^e siècle... Il est certain que l'exposition du premier mouvement de l'opus 24 a pratiquement engendré la pensée sérielle, par le fait que les relations sont contrôlées, même si, maintenant, ces relations nous apparaissent comme simplifiées à l'excès...

Pierre BOULEZ
(Relevés d'apprenti, Paris, Seuil, 1966)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928) KREUZSPIEL

DIDIER PATEAU, hautbois
GUY ARNAUD, clarinette basse
VINCENT BAUER, MICHEL CERUTTI et
PHILIPPE MAÇE, percussion
ALAIN PLANÈS, piano

Kreuzspiel a été composé en 1951. La création lors des cours d'été de Darmstadt en 1952 a fait scandale. Influencé par *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen et *Sonate pour deux pianos* de Goeyvaert, *Kreuzspiel* est parmi les premières œuvres de la musique pointilliste. L'idée d'un croisement (Kreuzung) des processus temporels et spatiaux est réalisée en trois phases: dans la première phase (2'40'') le piano commence dans les registres extrêmes et introduit progressivement, en utilisant des croisements, six sons du registre aigu et six sons du grave.

Les quatre octaves médianes où jouent le hautbois et la clarinette basse se remplissent progressivement de nouveaux sons et au moment de la distribution égale de tous les sons sur toute l'étendue verticale, toutes les séries des durées et des intensités se trouvent croisées de façon que les séries apériodiques du début de la pièce deviennent une série périodique qui augmente régulièrement d'intensité (accelerando et crescendo); ceci est marqué par le timbre du wood-block. Tout ce développement est inversé ensuite, donné en renversement de façon qu'à la fin de la première phase tous les sons sont de nouveau donnés dans la partie du piano dans les registres extrêmes. Mais à cause du croisement les six sons de l'aigu apparaissent dans le grave et inversement. Les tam-tams

suivent en rythme et intensité les cheminements contraires dans le croisement, avec la tendance d'aller de plus long et de plus bas, vers plus court et plus fort (et l'inverse) dans le cadre de la série. Si des sons et des bruits se retrouvent en unisson — et ceci arrive assez souvent — alors le développement formel conforme au plan initial est modifié : un son trouve un autre registre, ou bien sort de la série en obtenant une autre durée ou intensité.

Dans la deuxième phase (3' 15") tout le processus décrit ci-dessus se reproduit de l'intérieur vers l'extérieur : la musique commence dans le registre médium avec le hautbois et la clarinette basse, atteint les registres extrêmes (piano) et retourne en arrière ; les tambours sont remplacés par des timbales : la pulsation régulière des unités minimales qui déterminait le tempo de la première phase disparaît ici.

Dans la troisième phase (4') sont reliés les deux procédés.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN
(Verlag Du Mont Schauberg, Cologne.)

ENTR'ACTE

LEOS JANACEK (1854-1928)

MLADI

ISTVAN MATUZ, flûte
DIDIER PATEAU, hautbois
MICHEL ARRIGNON, clarinette
GUY ARNAUD, clarinette basse
JENS MAC MANAMA, cor
JEAN-MARIE LAMOTHE, basson

— *Allegro*
— *Andante sostenuto*
— *Vivace*
— *Allegro animato*

Composé en juillet 1924 ; création : 21 octobre 1924, Brno, à l'occasion du 70^e anniversaire du compositeur.

Mladi, qui signifie *Jeunesse*, suite de quatre morceaux pour instruments à vent, est avec le *Concertino* une des dernières œuvres de musique de chambre de Janacek. Ce sont les impressions de jeunesse d'un septuagénaire repensant à sa jeunesse à la campagne. Janacek disait à ce propos : « J'écoute les oiseaux chanter, j'admire le phénomène du rythme aux mille formes diverses dans le monde de la lumière, dans celui des couleurs, dans celui des corps et ma musique reste jeune au courant de l'éternelle jeunesse de rythme de la nature éternellement jeune. »

● BERCEUSES DU CHAT

ANN MURRAY, mezzo-soprano
MICHEL ARRIGNON, ALAIN DAMIENS et
GUY ARNAUD, clarinettes

— *Sur le poêle*
— *Intérieur*
— *Dodo*
— *Ce qu'il a le chat*

Composées sur des textes populaires russes à Clarens, Château d'Oex et Morges en 1915-1916 ; dédiées à Nathalie Gontcharova et Michel Larionov (deux décorateurs, auteurs respectifs des décors et costumes de *Noces* et de *Renard*).

En 1914, Stravinsky rapporte de Kiev des recueils de poésies populaires russes qu'il compte mettre en musique. « Je choisis parmi celles-ci tout un bouquet, et le répartis en trois compositions différentes que j'écrivis subséquentement à l'époque où j'élaborais mon matériel pour les *Noces*. C'étaient les *Pribaoutki* (traduites par Ramuz sous le titre *Chansons Plaisantes*) pour une voix avec accompagnement d'un petit ensemble instrumental, puis les *Berceuses du Chat*, également pour une voix accompagnée de trois clarinettes, et enfin quatre petits chœurs a capella pour voix de femmes » (I.S.). Proche des *Pribaoutki* (voir programme du concert du 13 octobre), ce recueil revêt cependant une plus grande simplicité ; la spontanéité de ces mélodies évoque la simple transcription d'un chant paysan plus qu'une véritable composition. Stravinsky y exploite les divers registres de la clarinette, pour laquelle il écrira en

soliste en 1919 les *Trois Pièces pour clarinette solo* (voir programme du concert du 17 novembre) et dont il se servira, dans la même formation, cinquante ans plus tard pour *L'Elegy for JFK* composée pour baryton et trois clarinettes. D'autre part, peut-être pensait-il inconsciemment au célèbre duo de Rossini ?

● CONCERTO POUR DEUX PIANOS SOLO

ALAIN NEVEUX et ALAIN PLANÈS

— *Con moto*
— *Notturmo; Adagietto*
— *Quattro variazioni; Preludio e fuga*

Premier mouvement composé à Voreppe à l'automne 1931, derniers mouvements à Paris en 1934 et 1935 ; achevé le 9 novembre 1935 ; création : 21 novembre 1935, Paris, Igor Stravinsky et son fils Sviatoslav Soulima.

Le *Concerto pour deux pianos solo* appartient à la période néo-classique ; il est contemporain du *Concerto pour violon*, du *Duo concertant* et de *Perséphone* qui en scinde la composition. Son fils étant devenu pianiste concertiste, Stravinsky composa cette œuvre pour le père et le fils. Il en expliquait ainsi l'appellation et la composition : « L'histoire de la musique connaît, en somme, peu d'ouvrages écrits pour deux pianos sans orchestre. Quant à des concertos pour deux pianos, il n'en existe pas que je sache... Dans les quatre concertos que j'ai composés — le *Concerto pour piano*, le *Capriccio*, le *Concerto pour violon* et, enfin, le dernier, le *Concerto pour deux pianos solo* — je me suis tenu à l'ancienne formule. Au principal instrument concertant j'ai opposé, dans mon ensemble orchestral, soit plusieurs instruments, soit des groupes entiers, concertant eux aussi. Ainsi je sauvegardais le principe du concours. Autant la conception la plus naturelle d'un accompagnement est d'ordre harmonique, autant le concours concertant, par sa nature même, requiert l'ordre contrapunctique. C'est le dernier principe que j'ai appliqué à ma nouvelle œuvre où les deux pianos, d'une égale importance, concourent l'un avec l'autre et assument ainsi un rôle concertant, et c'est cela, précisément qui m'a permis de donner à mon ouvrage la qualification de concerto. Cette œuvre comprend trois mouvements. Le premier est un *Allegro* de sonate. Le second mouvement tient lieu d'*Andante*, je l'ai intitulé *Notturmo*, en pensant, non pas aux morceaux de caractère rêveur et sans forme déterminée que présentent par exemple, les nocturnes de Field ou de Chopin, mais aux pièces du XVIII^e siècle appelées *Nachtmusik*, ou, mieux encore, aux cassations si fréquentes chez les compositeurs de l'époque. Seulement, chez moi, les différentes parties qui formaient généralement les ouvrages de ce genre, sont concentrées en une seule.

Le troisième mouvement, qui est le dernier, se compose d'un prélude et d'une fugue précédés de quelques pièces variées. Ces dernières sont, en quelque sorte, une variation sur deux motifs qui se retrouvent dans le prélude, mais dégagés et pour ainsi dire résumés ; le premier de ces motifs sert de sujet à la fugue à quatre voix qui termine l'ouvrage. » (I.S. *Quelques confidences sur la musique*, conférence du 21 novembre 1935)

TROIS ŒUVRES THÉÂTRALES
(VERSION DE CONCERT)

THÉÂTRE DE LA MUSIQUE
CHATELET
LUNDI 15 DÉCEMBRE
20 H 30

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN PIERRE BOULEZ

ANN MURRAY, MEZZO-SOPRANO
IAN CALEY et ERIC TAPPY, TÉNORS
SIMON ESTES et JOSEPH ROULEAU, BASSES
PATRICE CHEREAU, ROGER PLANCHON et
ANTOINE VITEZ, RÉCITANTS

● PULCINELLA, ballet avec chant en un acte Musique d'après Giambattista Pergolèse

ANN MURRAY, mezzo-soprano
ERIC TAPPY, ténor
SIMON ESTES, basse

Composé à Morges entre 1919 et le 20 avril 1920 ; création : 15 mai 1920, Paris, Ballets Russes, chorégraphie Massine, décors et costumes Picasso, direction Ernest Ansermet.

Entre le *Sacre du Printemps* et *Pulcinella*, Stravinsky n'a pas composé de ballet ; néanmoins, le *Rossignol*, *Renard*, *l'Histoire du Soldat* et *Noces* révèlent à l'évidence qu'il n'a pas abandonné toute préoccupation scénique.

Entre 1917 et 1919, les Ballets Russes présentent avec succès *Les Femmes de bonne humeur*, ballet sur une musique de Scarlatti arrangée par Tomasini. Cette expérience incite Diaghilev à suggérer à Stravinsky un travail à peu près analogue sur la musique d'un compositeur qu'il affectionne tout particulièrement : Pergolèse (1710-1736). Diaghilev fournit à cet effet à Stravinsky un abondant matériel de copies de manuscrits provenant de bibliothèques italiennes et du British Museum. La tâche de Stravinsky sera de réunir « ces nombreux fragments et ces lambeaux d'œuvres inachevées à peine ébauchées », et d'« écrire un ballet sur un scénario déterminé avec des scènes de différents caractères qui se succèdent les unes aux autres ». L'argument choisi est tiré d'un recueil relatant les diverses aventures amoureuses de Pulcinella, le polichinelle sans bosse de la Commedia dell'arte. La perspective de ce travail séduit Stravinsky que « la musique napolitaine de Pergolèse a toujours charmé par son caractère populaire et son exotisme espagnol » ; et il accepte, non sans avoir au préalable hésité « devant la tâche délicate d'insuffler une vie nouvelle à des fragments épars et de construire un tout avec des morceaux détachés d'un musicien pour qui il a toujours ressenti une inclination et une tendresse particulières ».

Le résultat sera un ballet avec chant en un acte et huit scènes, pour trois chanteurs solistes et orchestre de chambre. Les sources principales retenues par Stravinsky sont deux opéras comiques, des sonates en trio et autres œuvres instrumentales. Stravinsky « recompose » les harmonies et instrumente ; dans l'esprit du XVIII^e siècle, il utilise un petit orchestre de 18 musiciens, où l'on trouve des bois, des cuivres et deux quintettes à cordes (l'un solo, l'autre ripieno) mais où l'on remarque l'absence des clarinettes et de la percussion. Chaque mouvement fait appel à une nouvelle combinaison instrumentale, Stravinsky utilisant beaucoup les instruments par groupes et ne faisant pas seulement concerter les deux quintettes.

L'intrigue est figurée par les danseurs et le trio de solistes doit, comme dans *Renard* se trouver dans la fosse, intégré à l'orchestre ; comme dans *Renard* et également dans *Noces*, les chanteurs ne sont pas identifiés à des personnages précis sur la scène ; cependant, les numéros chantés se rattachent à l'intrigue. Pour Stravinsky, *Pulcinella* est un spectacle rare « où tout se tient et où tous les éléments : sujet, musique, chorégraphie, ensemble décoratif forment un tout cohérent et homogène ».

Pulcinella marque un tournant dans l'œuvre de Stravinsky. Après la période influencée par le folklore russe, puis par le jazz, Stravinsky « découvre » la musique du passé. Plus tard, Rossini, Bach, Gesualdo prendront le pas sur Pergolèse. *Pulcinella* ouvre la voie à ses œuvres néo-classiques, sans toutefois que les compositions qui suivent soient influencées en particulier par la musique de Pergolèse ; par cette expérience, Stravinsky acquiert un regard nouveau sur la musique classique.

Pulcinella est le fruit d'un heureux mariage entre Pergolèse et Stravinsky, la musique portant indubitablement la griffe de ce dernier. On ne saurait mieux définir la réussite de la collaboration de Stravinsky avec son défunt confrère qu'en citant la phrase de Nicolas Nabokov : « Seul un "colonialiste" comme Stravinsky pouvait inventer à partir d'un "territoire" nommé Pergolèse, une œuvre aussi personnelle. »

En résumé l'histoire est la suivante : Pulcinella est poursuivi par l'amour des jeunes filles ce qui provoque la jalousie de leurs fiancés. Ceux-ci décident de le supprimer. Pulcinella qui a eu vent du complot, combine avec Furbo le simulacre de son propre assassinat, puis de sa résurrection devant la foule assemblée. Il se venge de ceux qui l'avaient rossé puis bénit leurs mariages en même temps que le sien.

● RENARD, histoire burlesque contée et jouée

ERIC TAPPY et IAN CALEY, ténors
SIMON ESTES et JOSEPH ROULEAU, basses

Commande de la Princesse de Polignac ; composition commencée à Château d'Oex au printemps 1915 et achevée à Morges en 1916 ; « très respectueusement dédié à Madame la Princesse Edmond de Polignac » ; création : 18 mai 1922, Paris Ballets Russes, chorégraphie de Nijinsky, décors de Larionov, direction Ansermet.

En préface à sa partition, Stravinsky précise que *Renard* doit être joué par des clowns, des danseurs ou des acrobates et de préférence sur des tréteaux avec l'orchestre placé en arrière-plan. Au théâtre, cela devrait être joué devant le rideau, les acteurs restant tout le temps sur scène. Ils entrent en scène aux sons de la marche d'introduction et en sortent de la même manière. Enfin, les chanteurs sont placés au sein de l'orchestre.

Dans les fameux recueils de textes populaires d'Afanasiev, que Stravinsky utilise à de nombreuses reprises à cette période, il y a au moins cinq histoires différentes ayant trait aux aventures de Renard ; Stravinsky en choisit une et rédige lui-même le texte russe de cette « histoire de poulailler », fable morale banale (il s'agit en résumé des méfaits accomplis par Renard dans le poulailler).

L'orchestre de *Renard* comporte 15 instruments : vents, quintette à cordes, percussion et un cymbalum hongrois, instrument habituel dans les orchestres tziganes et que Stravinsky a entendu pour la première fois en 1914 à Genève ; il l'a tellement apprécié qu'il l'utilise aussitôt.

« ... *Renard* est exactement contemporain des *Noces* ; mais on y verrait à tort une esquisse ou une redite de celles-ci, malgré la parenté évidente des deux œuvres, dont la composition fut achevée presque en même temps, entre 1916 et 1917... *Renard* demeure étroitement lié aux compositions de l'époque russe, qu'il résume ; il a de commun avec le *Chant du Rossignol* (1917) l'acidité de l'harmonie et de l'instrumentation, et il annonce clairement *l'Histoire du Soldat* (1918). Avec *Renard*, Stravinsky inaugure son théâtre de tréteaux et, en même temps la double forme cantate-ballet. Sur la scène évoluent des danseurs ou des acrobates ; les chanteurs sont placés à l'intérieur d'un petit orchestre invisible ou non. Il n'y a pas de correspondance absolue entre le chant d'un des quatre chanteurs et l'action sur la scène d'un des quatre personnages, le Coq, le Renard, le Chat ou le Bouc. De même les chanteurs peuvent constituer un chœur, sans que les autres personnages jouent ensemble ; ou inversement. Soli et chœurs sont étroitement joints aux instruments ; le chant, tout en demeurant tel, fait partie intégrante de l'instrumentation. Nous nous trouvons à la frontière de la musique de théâtre et de l'orchestre de chambre. Action

chantée ou mimée, *Renard* est un conte burlesque. A la différence de *l'Histoire du Soldat*, il conserve un caractère purement bouffon et paysan. Bien que l'emprunt au folklore ne soit pas direct, presque tout rappelle l'allure de la chanson rustique, sinon laisse soupçonner la parodie du chant liturgique, comme dans les farces du Moyen Age... Par le sujet, par les paroles, par la matière de la composition musicale, peut-être *Renard* rassemble-t-il plus d'éléments russes qu'aucune autre œuvre de Stravinsky. Seule fait exception la qualité particulière de l'instrumentation, à laquelle ne contribue à peu près rien de russe.»

André SCHAEFFNER
 («Renard et l'époque russe de Stravinsky»
 Cahiers Renaud-Barrault, Julliard, 1963)

ENTR'ACTE

● HISTOIRE DU SOLDAT, lue, jouée et dansée, en deux parties. Texte de C.F. Ramuz

ROGER PLANCHON, le récitant
 PATRICE CHEREAU, le Soldat
 ANTOINE VITEZ, le Diable
 SYLVIE GAZEAU, violon
 ALAIN DAMIENS, clarinette
 JEAN-MARIE LAMOTHE, basson
 PIERRE THIBAUD, cornet à piston
 JÉRÔME NAULAIS, trombone
 FRÉDÉRIC STOCHL, contrebasse
 MICHEL CERUTTI, percussion

Première Partie
 — Marche du Soldat
 — Musique de la première scène
 — Musique de la deuxième scène
 — Musique de la troisième scène

Deuxième Partie
 — Marche du Soldat
 — Marche Royale
 — Petit concert
 — Trois danses: Tango, Valse, Ragtime
 — Danse du Diable
 — Petit choral
 — Couplet du Diable
 — Grand choral
 — Marche triomphale du Diable

Composée à Morges en 1918; dédiée à Werner Reinhart; création: 28 septembre 1918, Lausanne, direction Ansermet, texte français de Ramuz.

Stravinsky avait fait la connaissance de Ramuz à l'automne 1915, par l'entremise d'Ansermet. L'écrivain vaudois avait travaillé avec lui à l'adaptation française des textes de *Noces*, de *Pribaoutki*, des *Berceuses du Chat* et de *Renard*. A la fin de 1917, alors qu'il était dans une situation matérielle et morale pénible, le musicien conçut avec Ramuz le projet d'une œuvre pour «une espèce de petit théâtre ambulante» avec des moyens modestes dont les éléments narratifs seraient tirés d'un des contes populaires russes publiés par Afanasiev, «Le déserteur et le diable». Ramuz travailla constamment au texte de février à août 1918, tandis que la partition de Stravinsky est datée de Morges du 6 avril au 23 septembre. La vie théâtrale étant alors presque nulle, la réalisation du projet ne put voir le jour que grâce à la générosité de Werner Reinhart. Les décors furent confiés à René Auberjonois, la mise en scène à Georges et Ludmila Pitoëff, la direction des sept musiciens assurée par Ansermet. C'est ainsi que cette œuvre, prévue pour un spectacle forain, vit le jour le 28 septembre 1918 au théâtre plutôt bourgeois de Lausanne. Deux ans plus tard, Ramuz publia seul un texte largement révisé, tandis que Stravinsky discutait avec Diaghilev une représentation

de l'œuvre dans le cadre des Ballets Russes. Des répétitions eurent lieu à Londres, mais Ansermet avait des difficultés à trouver des interprètes, tandis que ni Picasso ni Rouché n'en voulaient et que le chorégraphe Massine était surchargé. Le *Soldat* fut exécuté sous forme de Suite à Londres le 20 juillet 1920 et à Genève en 1923 avec de notables modifications dans la partition (notamment l'amplification de la dernière danse du Diable). C'est l'année 1924 qui fut décisive pour la diffusion de l'œuvre; la partition fut publiée chez Chester et des représentations eurent lieu à Berlin, Zurich et Paris. Ce n'est cependant que beaucoup plus tard que *l'Histoire du Soldat* devait parvenir à toucher des publics neufs auxquels pensaient ses créateurs.

L'histoire est inspirée du «cycle de légendes ayant trait aux aventures du soldat déserteur et du Diable qui, par ses artifices, arrive infailliblement à lui ravir son âme».

Stravinsky expliquait ainsi le choix des instruments qui ont chacun un rôle de soliste: «Je ne voyais donc pas d'autre solution que de m'arrêter à un groupe d'instruments, à un ensemble où puissent figurer les types les plus représentatifs, l'aigu et le grave, des différentes familles instrumentales. Pour les archets: le violon et la contrebasse (son registre étant le plus étendu), le basson; pour les cuivres: la trompette et le trombone; enfin la percussion manipulée par un seul musicien, le tout, bien entendu, sous la direction d'un chef. Autre chose encore me rendait cette idée particulièrement attrayante, c'est l'intérêt que présente pour le spectateur la visibilité de ces instrumentistes ayant chacun à jouer un rôle concertant. Car j'ai toujours eu horreur d'écouter la musique les yeux fermés, sans une part active de l'œil...»

Quant à la mise en scène, il la concevait ainsi: «... placer mon petit orchestre pour *l'Histoire du Soldat* bien en évidence d'un côté de la scène, tandis que de l'autre côté se trouvait une petite estrade pour le lecteur. Cet agencement précisait la jonction des trois éléments essentiels de la pièce qui, en étroite liaison, devaient former un tout: au milieu, la scène et les acteurs flanqués de la musique, d'un côté, et du récitant, de l'autre. Dans notre pensée, ces trois éléments tantôt se passaient la parole alternativement, tantôt se combinaient en un ensemble.»

I.S. avec Ramuz, 1928 - DR/BN.



CO-PRODUCTION RADIO FRANCE / IRCAM

GRAND AUDITORIUM DE
 RADIO FRANCE
 MERCREDI 10 JUIN 1981
 20 H 30

ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE PIERRE BOULEZ

CHŒURS DE RADIO FRANCE
 CHEF DES CHŒURS: JACQUES JOUINEAU
 PHYLLIS BRYN-JULSON, SOPRANO
 LINDA FINNIE, MEZZO-SOPRANO
 ROBERT TEAR, TÉNOR
 BENJAMIN LUXOM, BARYTON
 MICHEL BÉROFF, GEORGES PLUDERMACHER,
 ANNE QUÉFFELEC et JEAN-CLAUDE PENNETIER,
 PIANOS

Présentation: Luciano Berio
 Premier concert d'une série organisée par
 l'IRCAM sur la transcription

● QUATRE CHANTS PAYSANS RUSSES «LES SOUCOUPES»

1 - VERSION POUR CHŒUR DE FEMMES A CAPELLA
 2 - VERSION AVEC ACCOMPAGNEMENT DE 4 CORS
 — Près de l'église de Chigisakh
 — Ovsen *
 — Le brochet
 — Monsieur Ventru

Composés pour voix de femmes *a capella* à Morges en 1916 (n° 1) et 1917 (n° 2) et à Salvan en 1914 (n° 3) et 1915 (n° 4); création: 1917 à Genève, direction Vassily Kabalchich (consul russe, musicien et chef du chœur de l'église russe de Genève); en 1954, version pour «voix égales avec accompagnement de 4 cors»; création: 11 octobre 1954, Los Angeles, Monday Evening concerts, direction Robert Craft.

«Les Soucoupes» furent composées sur des textes populaires russes extraits du recueil d'Afanasiev. Cette moisson de littérature populaire russe faite à Kiev par Stravinsky devait fournir le matériau de plusieurs œuvres contemporaines: les *Pribaoutki* (1914), les *Berceuses du Chat* (1915-1916), *Les Soucoupes* et les *Noces*. Stravinsky expliquait ainsi le sous-titre donné à ces *Quatre chants paysans russes*, petits chœurs *a capella*: les chœurs de ce genre devaient être chantés par les paysans russes pendant que la diseuse de bonne aventure leur lisait les lignes de la main au fond de soucoupes noircies de fumée. Ces chants sont typiquement représentatifs de la période dite russe et proches dans leur style de *Noces*. En 1954, Stravinsky établit une nouvelle version, modifiant légèrement les parties chorales et y ajoutant un accompagnement de quatre cors à qui il confie également des parties purement instrumentales en prélude aux chants. Les cors sont rarement à l'unisson des voix. L'écriture des cors est dans un style parent de celui des fanfares du début et de la fin d'*Agon*, dont la composition est contemporaine de cette nouvelle version.

* Divinité bénéfique de la mythologie russe.

● LES NOCES, scènes chorégraphiques russes avec chant et musique

1 - VERSION 1917 (CRÉATION FRANÇAISE)
 2 - VERSION 1919 DES DEUX PREMIERS TABLEAUX (CRÉATION FRANÇAISE)
 3 - VERSION DÉFINITIVE 1921-1923

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
 LINDA FINNIE, mezzo-soprano
 ROBERT TEAR, ténor
 BENJAMIN LUXOM, baryton
 MICHEL BÉROFF, GEORGES PLUDERMACHER,
 ANNE QUÉFFELEC et JEAN-CLAUDE PENNETIER, pianos

Première Partie:
 — premier tableau: *Chez la mariée*
 — deuxième tableau: *Chez le marié*
 — troisième tableau: *Le départ de la mariée*
Deuxième Partie:
 — quatrième tableau: *Le repas de noces*

Composition commencée à Clarens en 1914; première partition achevée à Morges le 4 avril 1917; nouvelle orchestration (deux premiers tableaux) inachevée: 1919; orchestration définitive réalisée en 1921 à Garches, en 1922 à Biarritz et achevée le 6 avril 1923 à Monaco; dédiée à Serge de Diaghilev; première audition privée chez la Princesse de Polignac; création: 13 juin 1923, Paris, Ballets Russes, chorégraphie Nijinska, décors et costumes Nathalie Gontcharova, direction Ernest Ansermet.

Aucune œuvre de Stravinsky n'a subi autant de métamorphoses. En 1914, Stravinsky songe à «un grand divertissement, ou plutôt à une cantate chantant les noces paysannes». Des recueils de textes populaires russes rapportés d'un récent voyage en Russie, il sélectionne à cet effet des textes ayant trait à ce sujet; en même temps, il met de côté le matériel pour les *Pribaoutki*, les *Berceuses du Chat* et les *Soucoupes*. La composition de *Noces*, ralentie par celles de nombreuses autres œuvres — parmi lesquelles *Renard* et le *Ros-signol* qu'il achève à cette époque — se poursuivra jusqu'en 1917.

Des difficultés d'instrumentation, des hésitations à cet égard, expliquent l'existence de versions successives avant que la partition ne revête l'aspect définitif que l'on a coutume d'entendre. Seul l'usage des solistes et des chœurs est l'élément immuable des versions successives; les difficultés concernaient donc l'instrumentation proprement dite.

Un premier essai d'orchestration pour un très important effectif orchestral est daté de «1914-15-16» et ne comporte que les 68 premières mesures de l'œuvre, soit environ trois minutes de musique.

1917, Stravinsky achève l'ébauche de la première partition; néanmoins, l'instrumentation ne semble pas lui convenir puisque l'œuvre ne voit pas le jour à ce moment-là. Cette première version est écrite pour un effectif encore assez large comportant: bois, cuivres (dont deux cors de chasse), un piano, deux harpes, un harmonium, un cymbalum, un clavecin, percussions, trois premiers violons, deux seconds violons, deux altos et une contrebasse.

En 1919, Stravinsky s'attèle une nouvelle fois à la tâche et recherche une «solution dans un ensemble plus sommaire». «Je commençai une partition comportant des blocs polyphoniques entiers: piano mécanique et harmonium mus à l'électricité, un ensemble de percussion et deux cymbalums hongrois. Mais là, je me heurtai à un nouvel obstacle — à la grande difficulté pour le chef d'orchestre de synchroniser les parties exécutées par les musiciens et chanteurs avec celles des instruments mécaniques. Aussi bien cela me fit renoncer à cette idée, bien que j'eusse instrumenté de cette façon les deux premiers tableaux...»

Enfin, Stravinsky trouve l'ensemble instrumental définitif en 1921, alors que Diaghilev décide de programmer l'œuvre aux Ballets Russes. «Je vis clairement que dans mon œuvre l'élément vocal, c'est-à-dire soufflé, serait le mieux soutenu par un ensemble composé uniquement d'instruments frappés. Et c'est ainsi que je trouvais une solution, sous la forme d'un orchestre comprenant des pianos, timbales, cloches, xylophones — instruments à sons dé-

terminés — et, d'autre part, des tambours de différents timbres et hauteurs — instruments ne donnant pas de notes précises. Cette combinaison sonore, comme on le voit, était le résultat d'une nécessité découlant directement de la musique même de *Noces* et n'était nullement suggérée par un désir d'imiter les sonorités des fêtes populaires de ce genre que, d'ailleurs, je n'ai jamais ni vues, ni entendues...» (I.S.)

Cette ultime version vit le jour en 1923 aux Ballets Russes. La chorégraphie de Nijinska ne répondait d'ailleurs pas aux vœux de Stravinsky qui concevait ainsi la réalisation de l'œuvre, à l'image de celle de *l'Histoire du Soldat*: «Je tenais à faire voir à côté des acteurs (danseurs) tout mon appareil instrumental en le faisant pour ainsi dire participer à l'ensemble de l'action théâtrale. C'est pourquoi je voulais placer l'orchestre sur le plateau même et faire évoluer les acteurs sur l'espace resté libre...»

La partition ne contient aucune indication scénique ni aucun argu-

ment. En résumé, les trois premiers tableaux constituent les préparatifs de la noce qui a lieu au quatrième tableau. La musique s'enchaîne sans interruption.

«Les *Noces* sont une suite d'épisodes «types» de mariage, racontés d'après les extraits d'une conversation «type»... Les rôles n'existent pas dans les *Noces*, il n'y a que des voix solo qui personnalisent tantôt un type de personnage, tantôt un autre...» (I.S.) Comme dans *Renard*, Stravinsky n'identifie pas chaque voix soliste à un acteur. Sa musique, d'essence populaire apparente, n'en est pas moins totalement inédite à l'exception d'un thème de chanson d'usine repris plusieurs fois dans le dernier tableau.

Les difficultés d'orchestration qui ont repoussé à 1923 la réalisation définitive d'une composition débutée en 1914, ont rendu cette œuvre anachronique au moment de son achèvement dans une période où le style de Stravinsky avait considérablement évolué et s'était modifié de façon spectaculaire.

The Rake's Progress, scène finale. Production du Glyndebourne Festival Opera.

Photo: G. Gravett.



DANSE

NOTICES COMPLÉMENTAIRES

ŒUVRES DE STRAVINSKY FIGURANT DANS LES PROGRAMMES
DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE DANSE DE PARIS

CO-PRODUCTION AVEC LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE DANSE DE PARIS

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
10-21 SEPTEMBRE

NEW YORK CITY BALLET

PREMIER PROGRAMME: 10, 11, 14, 16 SEPTEMBRE
Stravinsky/Balanchine

- Divertimento: le Baiser de la Fée
- Monumentum pro Gesualdo, Mouvements
 - Concerto pour violon
 - Symphonie en 3 mouvements

DEUXIÈME PROGRAMME: 12, 13, 19, 21 SEPTEMBRE (SOIRÉE)

Capriccio, Stravinsky/Balanchine

- Agon, Stravinsky/Balanchine

La cage, Stravinsky/Robbins

Les Quatre Saisons, Verdi/Robbins

TROISIÈME PROGRAMME: 17, 18, 20 (SOIRÉE), 21 (MATINÉE) SEPTEMBRE

Ballo della Regina, Verdi/Balanchine

Kammermusik n° 2, Hindemith/Balanchine

- Apollon Musagète, Stravinsky/Balanchine

Tchaïkovsky Suite n° 3, Tchaïkovsky/Balanchine

Orchestre Colonne

Direction: Robert Irving, Hugo Fiorato

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
18-30 NOVEMBRE

BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS

- L'Oiseau de Feu, Stravinsky/Maurice Béjart
- Pulcinella, Stravinsky/Douglas Dunn (création)
- Le Sacre du Printemps, Stravinsky/Maurice Béjart

Orchestre Colonne

Direction: Manuel Rosenthal

Voir programme des concerts des 20 et 21 novembre,
15 décembre et 8 octobre.

● DIVERTIMENTO: LE BAISER DE LA FÉE Chorégraphie: George Balanchine

Voir programme des concerts des 2 et 4 octobre.

● MONUMENTUM PRO GESUALDO DA VENOSA AD CD ANNUM Chorégraphie: George Balanchine

- «Asciugate i begli occhi»
- «Ma tu, cagion di quella»
- «Beltà poi che t'assenti»

«Recomposition» pour instruments de trois madrigaux de Gesualdo; successivement, le 14^e et le 18^e du Livre V et le 2^e du Livre VI; effectuée à Hollywood en mars 1960; création: 27 septembre 1960, Biennale de Venise, Théâtre de la Fenice, direction Stravinsky; publication: 1960, en même temps que les *Tres Sacrae Cantiones*, pour célébrer le 400^e anniversaire de la naissance de Gesualdo.

Après avoir complété les *Tres Sacrae Cantiones* en 1959 (voir programme du concert du 8 novembre), Stravinsky revient à Gesualdo l'année suivante; il recompose cette fois pour un ensemble instrumental (orchestre de chambre sans flûte, clarinette ni percussion) des madrigaux du maître napolitain. La part du travail de Stravinsky est comparable à celle qu'il avait dans les *Tres Sacrae Cantiones*. A cela, seule s'ajoute dans *Monumentum* l'instrumentation. Les Vénitiens avaient refusé d'accueillir Gesualdo dans l'enceinte de Saint-Marc; *Monumentum* sera créé à la Biennale de la même ville. En 1960, Balanchine réalisait une chorégraphie pour le New York City Ballet et, depuis 1963, l'œuvre est toujours couplée avec *Mouvements*, les deux ballets étant enchaînés.

● MOUVEMENTS pour piano et orchestre Chorégraphie: George Balanchine

Composition commencée en 1958 et achevée le 30 juillet 1959; dédiée à Margrit Weber; création: 10 janvier 1960, New York, Stravinsky Festival Margrit Weber au piano, direction Stravinsky.

Il s'agit d'une œuvre d'une extrême brièveté qui utilise un orchestre de chambre très réduit; les cinq mouvements qui la composent sont séparés par de courts interludes. C'est une des compositions sérielles les plus compliquées de Stravinsky.

Son auteur s'en expliquait d'ailleurs ainsi: «J'ai, en fait, découvert de nouvelles (pour moi) combinaisons sérielles dans les *Mouvements* pour piano et orchestre (et j'ai aussi découvert chemin faisant, que je devenais un compositeur non pas moins, mais plus sériel)... Les *Mouvements* sont, de tout ce que j'ai composé, la musique la plus avancée du point de vue de la construction. Aucun théoricien ne pourrait déterminer l'épellation de l'ordre des notes dans, par exemple, le solo de flûte près du début ou la dérivation des trois *fa* qui annoncent le dernier mouvement en connaissant simplement l'ordre original, quelque uniques que soient les propriétés de combinaisons de cette série particulière. Chaque aspect de la composition a été guidé par les formes sérielles: «six», quadrilatères, triangles, etc. Le cinquième mouvement, par exemple (qui m'a coûté un effort gigantesque — je l'ai réécrit deux fois), utilise une construction de douze verticales. Cinq ordres sont employés à tour de rôle au lieu de quatre, avec six alternatives pour chacun des cinq, tandis qu'en même temps les six «jouent» dans toutes les directions, comme au travers d'une pendeloque de cristal.» (I.S., 1960.)

● **CONCERTO POUR VIOLON**
Chorégraphie: George Balanchine

— *Toccata*
— *Aria I*
— *Aria II*
— *Capriccio*

Composé à Nice et Voreppe au printemps et à l'été 1931; «cette œuvre a été créée sous ma direction le 23 octobre 1931 au concert du Rundfunk de Berlin par Samuel Dushkin auquel je garde une reconnaissance profonde et une grande admiration pour la valeur hautement artistique de son jeu» (préface à la partition).

Le *Concerto pour violon* est la première œuvre composée à l'intention de Dushkin; le violoniste apporta d'ailleurs sa collaboration à l'écriture de la partie de violon. C'est aussi la première œuvre destinée au violon: «Je n'étais pas absolument novice dans le maniement du violon. Sans parler de mes pièces pour le quatuor à cordes et de nombreux passages de *Pulcinella*, c'est surtout l'*Histoire du Soldat* qui m'avait donné l'occasion d'approcher la technique du violon comme instrument solo» (I.S.). Stravinsky fut néanmoins inquiet quant à ses capacités d'écrire pour un instrument qui n'était pas le sien: «J'en parlai à Hindemith, qui lui, est un parfait violoniste. Je lui demandai si le fait de ne pas pratiquer le violon ne se répercuterait pas sur ma composition. Il me donna non seulement tous les apaisements, mais ajouta encore que le fait contribuerait précisément à me faire éviter une technique routinière et donnerait naissance à des idées qui ne seraient pas suggérées par le mouvement accoutumé des doigts.» Stravinsky était tout particulièrement satisfait de la chorégraphie qu'en fit Balanchine en 1941.

● **SYMPHONIE EN TROIS MOUVEMENTS**
Chorégraphie: George Balanchine

Voir programme des concerts des 16 et 17 septembre.

● **CAPRICCIO POUR PIANO ET ORCHESTRE**
Chorégraphie: George Balanchine

Composé à Nice et Échardines, entre décembre 1926 et septembre 1929; orchestration achevée le 9 novembre 1929; création: 9 décembre 1929, Paris, Stravinsky au piano, direction Ernest Ansermet.

● **AGON, ballet pour 12 danseurs**
Chorégraphie: George Balanchine

— *Pas de Quatre; Double pas de Quatre; Triple pas de Quatre (Coda)*
— *Prélude*
— *Premier pas de Trois: Sarabande; Gaillarde; Coda*
— *Interlude*
— *Second pas de Trois: Branle simple; Branle gai; Branle de Poitou*
— *Interlude*
— *Pas de Deux (Coda); Quatre duos; Quatre trios*

Commande de Lincoln Kirstein et Georges Balanchine; composition commencée en décembre 1953 — interrompue en 1954 par la composition de *In Memoriam Dylan Thomas* et en 1955 par celle de *Canticum Sacrum* — et achevée le 27 avril 1957; dédiée à Lincoln Kirstein et Georges Balanchine; création: au concert, 17 juin 1957, Los Angeles, direction Robert Craft; à la scène, 1^{er} décembre 1957, New York, New York City Ballet.

Agon s'inscrit dans la période sérielle inaugurée par Stravinsky vers 1953 et développe cette nouvelle technique. Le titre (en grec: action, combat) fournit à Stravinsky le thème général de son ballet: il s'agit simplement d'une lutte entre plusieurs groupes de danseurs; c'est le compositeur qui fixa lui-même à douze le nombre des danseurs. Œuvre en partie sérielle, *Agon* prend pour modèles des formes de danses du XVII^e siècle. Dans chacune des danses, Stravinsky utilise un groupe instrumental différent. On remarque la répétition à la fin de l'œuvre de la fanfare pour trois trompettes qui ouvre le ballet; on remarque également la répétition du prélude en deux interludes.

● **CONCERTO EN RÉ POUR ORCHESTRE A CORDES**
Chorégraphie: Jérôme Robbins
sous le titre «LA CAGE»

— *Vivace*
— *Arioso: andantino*
— *Rondo: allegro*

Composé à Hollywood entre janvier et août 1946; dédié à la Basler Kammerorchester et son chef Paul Sacher; création: 27 janvier 1947, Bâle, direction Paul Sacher.

● **APOLLON MUSAGÈTE, ballet en deux scènes pour orchestre à cordes**
Chorégraphie: George Balanchine

— *Première scène (Prologue); Naissance d'Apollon*
— *Deuxième scène: Apollon et les Muses*

Commande de la Fondation Coolidge pour le Festival de musique contemporaine de la Library of Congress de Washington; composé à Nice entre juillet 1927 et janvier 1928; création américaine: 27 avril 1928, Washington; création européenne: 12 juin 1928, Paris, Ballets Russes, Chorégraphie Balanchine, Serge Lifar dans le rôle d'Apollon, direction Stravinsky.

La commande que reçoit Stravinsky le laisse libre du choix du sujet et ne lui impose qu'une durée. C'est l'occasion pour le compositeur de réaliser une vieille idée, celle d'un ballet inspiré par des épisodes de la mythologie grecque: «Je m'arrêtai au thème d'*Apollon Musagète*, c'est-à-dire du chef des muses inspirant à chacune d'elles leur art. Je réduisis à trois leur nombre en choisissant, parmi elles, Calliope, Polymnie et Terpsichore, comme les plus représentatives de l'art chorégraphique...» Un ballet classique va naître, dansé en traditionnels tutus blancs sur une musique diatonique; l'orchestration est confiée uniquement aux cordes: «J'écartai tout d'abord l'orchestre courant à cause de l'hétérogénéité de sa composition... j'écartai aussi les ensembles d'harmonie dont les effets sonores ont été vraiment trop exploités ces derniers temps, et je m'arrêtai aux archets.» La chorégraphie de Balanchine combla Stravinsky: «Le Maître de Ballet Balanchine avait réglé les danses précisément comme je l'avais voulu, c'est-à-dire dans l'esprit de l'école classique... Balanchine avait trouvé pour la chorégraphie d'*Apollon* des groupes, des mouvements, des lignes d'une grande noblesse et d'une plastique élégante inspirée par la beauté des formes classiques.» (I.S.)

I.S. 1927, à Paris - DR/BN.





I.S. Photo LIFE/DR.

Éditeur publicité: J.R. Benoît.
Mise en pages intérieur: M.F. Pointeau.
Imp. BLANCHARD - 92350 LE PLESSIS-ROBINSON.

EXPOSITIONS

MUSÉE D'ART MODERNE
DE LA VILLE DE PARIS
14 OCTOBRE-30 NOVEMBRE

STRAVINSKY

CO-PRODUCTION : FESTIVAL DE BERLIN
EN COLLABORATION
AVEC LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ET LE MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
RÉALISATION:
FRANÇOIS LESURE, JEAN-MICHEL NECTOUX

Documentaire et plastique, cette exposition tend à suggérer la carrière et la personnalité d'Igor Stravinsky depuis son enfance russe jusqu'à son départ pour l'Amérique, au début de la Seconde Guerre mondiale, soit sa période de création la plus féconde.

Photographies: ambiance et lieux dans lesquels il a évolué. Collaboration avec les Ballets Russes, création des trois ballets qui attirèrent sur lui l'attention du monde occidental. Installation en Suisse. Puis en France. Naturalisation en 1936, mais échec à l'Institut. Fin de son séjour européen marqué par les épreuves familiales. Les États-Unis, où il a déjà fait des tournées, apparaissent comme un refuge. Il ne reviendra en Europe qu'à partir de 1951 pour des voyages annuels. A Venise notamment, où il sera enterré en 1971.

Manuscrits: les partitions d'orchestre de l'*Oiseau de Feu*, du *Rosignol*, de *Petrouchka*, montrées pour la première fois à Paris.

Écrits: lettres à des amis et à des interprètes, « Poétique Musicale » recueil rédigé par Roland-Manuel d'après ses conversations avec Stravinsky; relations avec Cocteau, Gide, Sébastien Voirol et Ch.-A. Cingria...

Maquettes et décors: œuvres de Bakst, Benois, Picasso, Larionov, Gontcharova, Auberjonois, Matisse, Survage, Giacometti, Gleizes...

Archives sonores et films: rouleaux pour piano mécanique, réalisés entre 1921 et 1924 par Stravinsky. Enregistrements dirigés par le compositeur réalisés entre 1928 et 1938, à Londres, Paris et Berlin. Films montrant Stravinsky en répétition, en voyage, avec Balanchine, Giacometti...

CENTRE GEORGES POMPIDOU
(GRAND FOYER)
12 NOVEMBRE-15 DÉCEMBRE

STRAVINSKY SES INTERPRÈTES, SES CRITIQUES

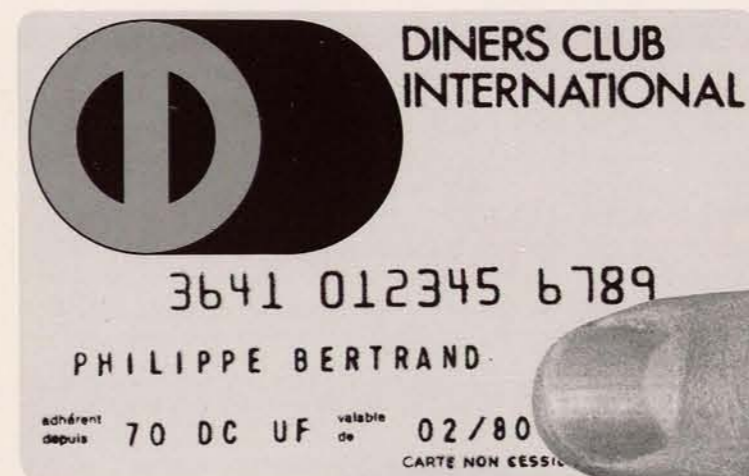
EN COLLABORATION
AVEC LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE D'INFORMATION

Réalisation: Bibliothèque publique d'information

Exposition axée sur Stravinsky interprète de ses compositions, sur les musiciens et chorégraphes qui ont interprété ses œuvres depuis leur création, ainsi que sur ses critiques.

Les textes de Stravinsky (I.S.) sont extraits de:
— *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 1935.
— *Avec Stravinsky*, Monaco, Éditions du Rocher, 1958.
— *Souvenirs et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1963
(Igor Stravinsky et Robert Craft).

Diners Club: un laissez-passer permanent.



En prenant votre carte Diners Club International, vous aurez à votre disposition un éventail de services complets et les portes s'ouvriront devant vous. Vous serez un voyageur privilégié reconnu dans 150 pays et 500.000 établissements. Vous paierez avec votre carte vos notes d'hôtel et de restaurant. C'est tellement plus discret que les espèces sonnantes!

Faire votre shopping, louer votre voiture, payer votre billet d'avion, c'est également possible avec votre carte Diners Club International. La carte Diners Club International, c'est aussi une précieuse garantie de sécurité financière: pour tous vos déplacements réglés avec votre carte, vous bénéficierez d'une garantie automatique de 350.000 F.*

Enfin, un détail important: vous êtes protégé en cas de perte ou de vol de votre carte. La carte Diners Club International, c'est vraiment un laissez-passer permanent. Ne vous en privez pas.

Diners Club International

18-20 rue François 1^{er}, 75008 Paris. Tél. 723.78.05.

* Souscrite auprès de la Continental Insurance Company of New York. DA 22 05 79.

FRFAP-1980-M-01-RGRS

A R T S E T S P E C T A C L E S —

