

AO AUDITORIUM  
ORCHESTRE NATIONAL  
DE LYON / LEONARD SLATKIN

16 | 17



| 8 NOV. > 5 DÉC.

# РУССКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

FESTIVAL RUSSE

L'Interlude restaurant propose un service de bar et restauration légère avant le concert et pendant l'entracte. Nous vous rappelons que ces consommations ne sont pas autorisées en salle.



S CÉDILLE  
SCÉNOGRAPHIE  
ÉVÉNEMENTIELLE

Scénographie de l'Atrium réalisée par S cédille.

La saison 16/17 de l'Auditorium-Orchestre national de Lyon est fleurie par **Les Fleurs de Marie**  
28, avenue Maréchal-de-Saxe - Lyon 6<sup>e</sup>



Les fleurs  
de  
Marie



FESTIVAL RUSSE | 8 NOV. > 5 DÉC.

## Les concerts

- | 8 NOV. – SYMPHONIQUE  
Philharmonique de Saint-Petersbourg p. 3
- | 15 NOV. – RÉCITAL  
Quatuor Borodine/Dmitry Masleev p. 9
- | 17, 22 & 26 NOV. – SYMPHONIQUE  
Les six symphonies de Tchaïkovski p. 15
- | 20 NOV. – MUSIQUE DE CHAMBRE  
Russie p. 23
- | 23 NOV. – SYMPHONIQUE  
Concert pour les étudiants - Tchaïkovski\*
- | 27 NOV. – RÉCITAL  
Mikhaïl Rudy - Kandinsky, Chagall p. 27
- | 2 DÉC. – EXPRESSO  
L'Oiseau de feu\*
- | 3 DÉC. – JEUNE PUBLIC  
Théâtre d'ombres - L'Oiseau de feu\*
- | 5 DÉC. – RÉCITAL  
Grigori Sokolov p. 35
- | HAPPY DAYS  
Fête russe p. 39

Les biographies p. 40





| MA. 8 NOV. 20H | SYMPHONIQUE

**PHILHARMONIQUE  
DE SAINT-PÉTERSBOURG  
IOURI TEMIRKANOV  
BORIS BEREZOVSKY**

Tchaïkovski/Ravel

**Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893)**

Roméo et Juliette, ouverture-fantaisie d'après la tragédie de Shakespeare

[20 min]

**Concerto pour piano n° 2, en sol majeur, op. 44**

I. Allegro brillante  
II. Andante non troppo  
III. Allegro con fuoco

[30 min]

Entracte

**Maurice Ravel (1875-1937)**

**Ma Mère l'Oye, cinq pièces enfantines**

I. Pavane de la Belle au bois dormant : Lent  
II. Petit Poucet : Très modéré  
III. Laideronnette, impératrice des pagodes : Mouvement de marche  
IV. Les Entretiens de la Belle et de la Bête : Mouvement de valse modéré  
V. Le Jardin féérique : Lent et grave

[18 min]

**La Valse, poème chorégraphique**

[17 min]

---

Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg

Iouri Temirkanov, direction

Boris Berezovsky, piano

## Piotr Ilitch Tchaïkovski

Roméo et Juliette, ouverture-fantaisie d'après la tragédie de Shakespeare

**Composition** : octobre-novembre 1869 (1<sup>re</sup> version) ; juillet-août 1870 (2<sup>e</sup> version) ; août 1880 (3<sup>e</sup> version).  
**Création** (1<sup>re</sup> version) : Moscou, 4 mars 1870, sous la direction de Nikolai Rubinstein. **Dédicace** : à Mili Balakirev.

Lorsqu'il entreprit la composition de *Roméo et Juliette*, Tchaïkovski avait encore peu écrit d'œuvres symphoniques. Après ses premiers essais d'étudiant, seule une première symphonie (1866) l'avait fait connaître et apprécié du public moscovite, suivie d'une «fantaisie symphonique», *Fatum* (1868), dont le compositeur, insatisfait, détruisit ensuite le manuscrit. En 1868, à l'occasion d'un séjour à Saint-Petersbourg, Tchaïkovski, qui enseignait alors la théorie et l'écriture musicales au Conservatoire de Moscou, entra en contact avec les musiciens du groupe des Cinq. Ceux-ci, presque tous autodidactes, prônaient une musique nationale nourrie de chants populaires, volontairement éloignée des standards esthétiques occidentaux. Tchaïkovski représentait une tendance opposée, ouverte aux grands courants européens, mais leurs échanges furent pourtant tout à fait cordiaux. Mili Balakirev, le chef de file du «puissant petit groupe», se prit d'intérêt pour le jeune homme, au point de lui prodiguer force conseils techniques et critiques sans concessions. C'est sous son impulsion que naquit le projet de *Roméo et Juliette* : dans une lettre d'octobre 1869, il lui en proposa le sujet, le plan formel, des indications expressives et même l'agencement des tonalités successives. Tchaïkovski suivit dans les grandes lignes ses indications et acheva en quelques semaines la composition d'une première version de l'œuvre, qu'il soumit à l'examen de son mentor. Après une création publique qui ne recueillit pas grand écho, Tchaïkovski remania largement son ouverture en tenant compte des remarques de Balakirev. Il la reprit encore en 1880, modifiant quelques détails pour aboutir à la version définitive qui est jouée de nos jours.

“ Une pensée est dirigée vers le ciel ”

L'œuvre est intitulée «ouverture-fantaisie», ce qui désigne une sorte de poème symphonique, où la musique à programme se coule dans une forme relativement classique d'une grande clarté (introduction, exposition, développement, réexposition, coda). Dans ce schéma issu d'une forme sonate, les thèmes qui s'opposent et se combinent représentent des personnages ou des sentiments, et leur interaction recrée un drame abstrait qui s'affranchit du détail de la narration théâtrale pour s'élever au niveau des archétypes. Le thème initial de l'introduction évoque vraisemblablement la figure du Frère Laurent, instrument du drame. Alors que Balakirev lui avait conseillé «le style des passages religieux du Faust de Liszt», Tchaïkovski a cherché à exprimer «une âme solitaire dont la pensée est dirigée vers le ciel» par une sorte de choral qui évoque les chants liturgiques orthodoxes. L'exposition (*Allegro giusto*) commence par un passage très mouvementé, aux rythmes heurtés, qui représente la haine entre les deux familles rivales. Les traits tourbillonnants des cordes et le fracas des cymbales évoquent une scène de duel. Le thème d'amour qui suit apporte évidemment un contraste absolu : cette souple mélodie subtilement harmonisée, aux accents passionnés, est l'une des inspirations les plus sublimes du compositeur. Elle est complétée par un motif aux oscillations chatoyantes, où d'aucuns ont cru reconnaître la timide Juliette répondant à son Roméo. Quand le thème est redonné une seconde fois, ces deux éléments sont effectivement enlacés ! Le thème de Frère Laurent joue un rôle éminent dans le développement, combiné aux accents heurtés du thème de haine, comme un *cantus firmus* tragique au-dessus de la mêlée. Dans la réexposition, le thème de haine l'emporte finalement en revenant après le sommet passionné du thème d'amour. La coda funèbre apporte finalement un apaisement sublimé.

Nul doute que Tchaïkovski a mis beaucoup de lui-même dans cette évocation d'un amour impossible voué à la mort.

—  
Isabelle Rouard

## Piotr Ilyitch Tchaïkovski Concerto pour piano n° 2, en sol majeur, op. 44

**Composition** : 1879-1880. **Création** : Moscou, 18 mai 1882, par Serge Taneïev, sous la direction d'Anton Rubinstein. **Dédicace** : à Nikolai Rubinstein.

La popularité du *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski a éclipsé son second ouvrage du même genre, écrit cinq années plus tard et dédié à Nikolai Rubinstein, le fondateur du Conservatoire de Moscou. On se souvient que Rubinstein, après avoir initialement dénigré avec violence le *Premier Concerto*, en devint ensuite un excellent exécutant ! C'est donc en signe de reconnaissance que la nouvelle partition lui était destinée. Mais il mourut prématurément en 1881, et ce fut Serge Taneïev, élève et ami de Tchaïkovski, qui fut le créateur de l'œuvre, sous la direction d'Anton, frère du défunt. D'une durée dépassant initialement les cinquante minutes, le concerto fut critiqué pour ses dimensions excessives. En 1887, Tchaïkovski y effectua quelques coupures et retouches, mais le pianiste Alexandre Siloti, qui l'interpréta, le jugea encore trop long, et aussitôt Tchaïkovski disparu, il effectua sa version comme il l'entendait, avec des coupures drastiques surtout dans le second mouvement, et c'est à cette version que va généralement la préférence des pianistes.

“ Aux limites de ses possibilités physiques ”

Le concerto est dans la tonalité de *sol* majeur, en général peu aimée des romantiques. Le vaste premier mouvement est dominé par une énergie

rayonnante, avec une écriture en accords de la partie pianistique. La mélodie reprend ses droits avec le beau chant du second thème, à la clarinette et au cor. Tour à tour, le soliste se voit accompagnateur de l'orchestre ou en alternance avec lui, dans des pages de virtuosité qui semblent vouloir pousser l'interprète jusqu'aux limites de ses possibilités physiques, tout en aménageant des épisodes de relative détente lyrique. Il en est ainsi durant tout le mouvement, mais en particulier dans l'impressionnante cadence du soliste, qui prolonge la partie de développement, et conduit à la réexposition symétrique.

L'Andante central de l'œuvre fait dialoguer le violon et le violoncelle solo de l'orchestre avec le piano. L'idée de Tchaïkovski était clairement d'écrire un mouvement de triple concerto. Par une curieuse coïncidence chronologique, Brahms eut l'idée d'introduire un solo de violoncelle dans le mouvement lent de son *Deuxième Concerto pour piano*, contemporain de celui de Tchaïkovski... Ironie des simultanités, hors de toute possibilité d'influence dans un sens comme dans l'autre.

La version de Siloti a réduit le rôle des deux instruments à cordes. Dans sa version l'Andante devient un *intermezzo* lyrique, permettant la détente après la charge intense du mouvement initial. Après quelques mesures introductives, le piano expose une mélodie aussi simple que magnifique, dans un rythme de valse lente – une de ces pages tchaïkovskiennes qu'on imaginerait volontiers en *Adagio* de ballet. Elle est reprise par le violon solo, avec des contrechants du violoncelle, soutenus par des accords légers du piano. Le ton de confiance s'anime, le dialogue entre les solistes se resserre. Une brève cadence du piano amène l'épisode conclusif où l'atmosphère lyrique s'assombrit et où des sonneries de trompettes en demi-teintes font entendre la véritable «signature» orchestrale de leur auteur.

L'esprit du finale est assez proche de celui de l'*Allegro* initial. Il présente une forme en trois thèmes et une réexposition, quasiment sans partie centrale. Une vigoureuse danse à la russe met le piano au premier plan, limitant l'orchestre à un rôle de soutien. C'est aussi le soliste qui expose le second thème, dont on remarque l'exact décalque



rythmique sur le finale des *Études symphoniques* de Schumann, similitude trop flagrante pour être fortuite. Sa reprise aux bois s'accompagne d'une course des deux mains parallèles au clavier. Un troisième thème, apparaissant comme un compromis des deux précédents, apporte une touche mélodique plus expressive, sans pour autant rompre l'impulsion dynamique. Une brève transition virtuose ramène la réexposition, avant une importante coda, axée sur la brillance sonore.

—  
André Lischke

## Maurice Ravel

### Ma Mère l'Oye, cinq pièces enfantines

**Composition pour piano** : 1908. **Création de la version originale** : Paris, salle Gaveau, 20 avril 1910, par Germaine Durony et Jeanne Leleu, pour le premier concert de la Société musicale indépendante. **Orchestration par le compositeur** : 1911.

Nombreuses furent les œuvres orchestrales de Ravel à connaître une première version pianistique : c'est notamment le cas d'*Une barque sur l'océan*, de la *Rapsodie espagnole* (écrite pour deux pianos), de la *Pavane pour une infante défunte*, d'*Alborada del gracioso* ou du *Tombeau de Couperin*. *Ma Mère l'Oye* (pour quatre mains) et les *Valses nobles et sentimentales* se virent également portées à l'orchestre, et même à la scène, puisqu'elles furent créées en 1912 (l'année de *Daphnis et Chloé*, écrit pour les Ballets russes de Diaghilev) sous forme de ballets.

«*Le dessein d'évoquer dans ces pièces la poésie de l'enfance m'a naturellement conduit à simplifier ma manière et à dépouiller mon écriture*», explique Ravel en 1928. Il est vrai que ces cinq pièces, qui font suite au piano virtuose de *Gaspard de la nuit*, sont autant d'exquises miniatures où la pudeur le dispute à la beauté. Composées pour les petits Godebski en 1908, inspirées de Charles Perrault (*Contes de ma mère l'Oye*, 1697), de la baronne d'Aulnoy (*Le Serpentin vert*, 1697) et de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, 1757), elles sont de la veine des plus grandes «enfantines», au même titre que les *Scènes d'enfants* schumanniennes ou les *Enfantines* de

Moussorgski ; une veine avec laquelle renouera l'opéra *L'Enfant et les Sortilèges*, composé quelque dix ans plus tard.

La très belle orchestration de 1911 conserve, contrairement à la suite de ballet, le déroulement du recueil pianistique. Une douce pavane emplie de couleurs modales évoque la Belle au bois dormant, bientôt remplacée par le Petit Poucet, qui erre sur des gammes en tierces aux cordes et chante sa mélodie toute simple au hautbois ou au cor anglais. Après les feux d'artifices de *Laideronnette, impératrice des pagodes* (petits personnages de porcelaine), qui convoque une Chine de pacotille dans un pentatonisme de touches noires (comme les *Pagodes* de Debussy...), les *Entretiens de la Belle et de la Bête*, où supplie un contrebasson caverneux, prennent la forme d'une valse relevée de doux accents sur le temps faible. La dernière pièce est une merveille de grâce et de simplicité, avec ses suites d'accords parfaits, ses cordes émues, ses éclats de jeu de timbres, de harpe et de célesta et son grand crescendo final.

—  
Angèle Leroy

## Maurice Ravel

### La Valse, poème chorégraphique

**Composition** : Lapras (Ardèche), de décembre 1919 à avril 1920 - une version pour piano à deux mains et une version pour deux pianos précèdent l'élaboration de la partition d'orchestre. **Création** : Vienne, Konzerthaus, 23 octobre 1920, par Maurice Ravel et Alfredo Casella (version à deux pianos). Paris, 12 décembre 1920, par l'Orchestre Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard (version pour orchestre).

Le premier projet concernant cette œuvre célèbre remonte à 1906 : en effet, dans une lettre au musicologue Jean Marnold, Ravel déclare avoir entrepris «*une grande valse, une manière d'hommage à la mémoire du grand Strauss, pas Richard, l'autre, Johann*». Cette évocation, qui se serait intitulée *Wien* (le nom allemand de Vienne) fut apparemment abandonnée jusqu'en 1914. La valse fut cependant cultivée avec le plus grand bonheur par Ravel, qui composa en 1911, en hommage à Schubert, les *Valses nobles et sentimentales* : sept délicieuses miniatures,

d'un caractère plus modeste que celui de la grande valse impériale, suivies d'un épilogue mélancolique. La partition pour piano fut orchestrée en 1912 et donnée au Théâtre du Châtelet sous forme de ballet, avec un argument romantique et précieux, *Adélaïde, ou Le Langage des fleurs*.

## “Wien !”

Au printemps 1914, le musicien se penche de nouveau sur son projet d'*apothéose de la valse viennoise*. Mais les circonstances politiques, et la haine que les Français nourrissent alors à l'égard de l'Autriche, le poussent à ranger prudemment ses esquisses dans les cartons avec ce trait d'humour : «*Wien ! Pas moyen d'appeler ça Petrograd !*»

En 1919, Diaghilev commande à Ravel une musique de ballet et le compositeur reprend son travail, qu'il enrichit d'une nouvelle vision, plus complexe et moins hédoniste : à l'évocation des «*rythmes admirables de la valse*», et de «*la joie de vivre qui s'y exprime*» se mêle «*l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal*». En définitive, l'argument placé en exergue de la partition tend à effacer cette dérive vers le cauchemar : «*Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue [A] une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au ff [B]. Une cour impériale, vers 1855.*» (Les lettres A et B sont des repères dans la partition.)

*Wien*, devenue *La Valse*, est achevé au printemps 1920 après un dur hiver de dépression (le compositeur reste accablé par le décès de sa mère, survenu le 5 janvier 1917). Le 16 avril 1920, Ravel et Marcelle Meyer interprètent la version à deux pianos devant Serge Diaghilev (directeur des fameux Ballets russes), Igor Stravinsky et le jeune Francis Poulenc. Ce dernier relatera plus tard cette mémorable entrevue : «*Quand Ravel eut terminé, Diaghilev lui a dit un mot que je crois*

*très juste* : «*C'est un chef-d'œuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet.*»

Refusée par Diaghilev, *La Valse* fut donc créée au concert. Ce fut l'Opéra flamand d'Anvers qui produisit pour la première fois l'œuvre dans une version dansée, avec une chorégraphie de la danseuse russe Sonia Korty, le 2 octobre 1926. Depuis lors, *La Valse* suscita plusieurs ballets, infirmant l'opinion de Diaghilev. La vision de Bronislava Nijinska, en 1928, abandonnait complètement l'évocation de la cour de François-Joseph pour la remplacer par un tableau de baigneurs et de nageurs aux couleurs criardes, ce qui déplut souverainement à Ravel. Plus tard, en 1951, Balanchine intégra à la partition, dans une esthétique beaucoup plus fidèle au compositeur, les *Valses nobles et sentimentales*.

Ravel respecte dans son œuvre l'allure et le caractère général d'une valse viennoise : introduction indécise et mystérieuse, thème principal langoureux, dont les grands intervalles sont «comblés» par les portamentos des violons, épisodes contrastants, crescendo vers le sommet final. La magie de *La Valse* tient à ce caractère viennois parfaitement perceptible, mais altéré par des touches personnelles qui lui donnent un aspect ironique, grinçant et, au terme d'une implacable progression, empreint d'une dimension tragique. Les grognements des bassons au début, émergeant des trémolos confus des cordes, créent un climat d'indécision, de «sfumato» obscur et menaçant. Plus loin, le thème est orné de très conventionnelles figures aux bois, dans un esprit malicieux de parodie. Plusieurs épisodes tonitruants annoncent le crescendo final, qui surenchérit dans une violence sonore paroxystique : charge de la batterie, glissandos des trombones, accords dissonants et sombres viennent jeter le trouble sur cette apothéose. Mais, dans la tonalité réaffirmée de ré majeur, le thème réapparaît, triomphant et radieux.

—  
Anne Rousselin

| MA. 15 NOV. 20H | RÉCITAL

## QUATUOR BORODINE DMITRY MASLEEV

Borodine / Chostakovitch

**Alexandre Borodine (1833-1887)**

**Quatuor à cordes n° 2, en ré majeur, op. 68**

I. Allegro moderato  
II. Scherzo : Allegro  
III. Notturmo : Andante  
IV. Finale : Andante - Vivace  
[29 min]

**Dmitri Chostakovitch (1906-1975)**

**Quatuor à cordes n° 7, en fa dièse mineur, op. 108**

I. Allegretto  
II. Lento  
III. Allegro  
[14 min]

Entracte

**Dmitri Chostakovitch**

**Quintette avec piano, en sol mineur, op. 57**

I. Lento  
II. Fugue : Adagio  
III. Scherzo : Allegretto  
IV. Intermezzo : Lento  
V. Finale : Allegretto  
[35 min]

---

Quatuor Borodine  
Dmitry Masleev, piano

## Alexandre Borodine

### Quatuor à cordes n° 2, en ré majeur, op. 20

**Composition** : été 1881. **Dédicace** : à Ekaterina Sergueïevna Borodina.

Borodine, musicien autodidacte et chimiste renommé, découvrit sa vocation artistique par la pratique de la musique de chambre. Dans sa jeunesse, il apprit seul à jouer de la flûte, du piano et du violoncelle pour participer à des séances musicales entre amis. Ses premières œuvres, composées lorsqu'il était étudiant à l'institut de médecine de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg, étaient des trios, un quintette, un quatuor avec flûte où il tenait sa partie.

En 1862, Borodine se rapproche de compositeurs largement autodidactes comme lui-même, pour former le groupe de Cinq, animé par un idéal slavophile. Leur méfiance envers le «métier», l'académisme et les influences de l'Europe occidentale ne les prédispose pas à la composition de musique de chambre. Mais pour Borodine, c'est un moyen d'expression familier. Au cours de sa vie laborieuse, presque tout son temps était pris par sa carrière de scientifique, et ses rares moments de loisir lui ont permis d'écrire un nombre restreint d'œuvres, dont deux quatuors à cordes qui figurent parmi les plus grandes réussites de ce genre réputé difficile entre tous.

Le *Deuxième Quatuor* de Borodine est dédié à son épouse, sans doute pour célébrer l'anniversaire de leur rencontre, vingt ans auparavant. Il commence par un *Allegro moderato* très lyrique, où le thème initial, longue mélodie aux inflexions caressantes, est joué d'emblée au violoncelle, montrant la prédilection de Borodine pour cet instrument.

Le scherzo oppose et combine deux motifs aux rythmes complémentaires : une cellule virevoltante et un rythme balancé qui se répète avec insistance.

Le troisième mouvement est si célèbre qu'on le connaît parfois sans savoir qu'il provient de ce quatuor de Borodine. C'est un nocturne où une inoubliable cantilène est d'abord chantée au violoncelle, avant d'être reprise dans l'extrême aigu du violon. Après un développement fort

ingénieux, elle reparait en canon ; ce n'est pas là un procédé d'école, mais le moyen de démultiplier la séduction mélodique du thème qui se répond et s'entrelace lui-même.

Le finale, très animé, est un feu d'artifice de motifs contrastés, où passent des échos beethovéniens non dénués d'humour ; il termine de manière débridée cette œuvre plaisante, d'un ton résolument optimiste.

—

Isabelle Rouard

## Dmitri Chostakovitch

### Quatuor à cordes n° 7, en fa dièse mineur, op. 108

**Composition** : Moscou, mars 1960. **Création** : Leningrad, 15 mai 1960, par le Quatuor Beethoven. **Dédicace** : «À la mémoire de Nina Vassilievna Chostakovitch».

Le quatuor à cordes occupe une place importante dans l'œuvre de Chostakovitch : il en a composé quinze, de 1938 à 1974. Ceux-ci comportent souvent des intentions autobiographiques plus ou moins cachées, sans que l'on puisse deviner leur programme implicite : cela reste essentiellement de la musique pure. Les quatuors et la musique de chambre en général sont pour Chostakovitch le pendant nécessaire aux grandes symphonies et aux œuvres de circonstance. Devenu malgré lui un compositeur officiel du régime soviétique, soumis aux critiques et aux diktats esthétiques du Parti, Chostakovitch s'y exprime avec une plus grande liberté que dans les grandes œuvres destinées à une large audience, plus exposées aux soubresauts de l'actualité. Curieusement, ces pages intimistes risquaient moins de se faire taxer de «formalisme» qu'une symphonie.

“ Un quatuor bref et énigmatique ”

Le *Septième Quatuor* a été composé à la mémoire de sa première épouse Nina, brusquement décédée d'un cancer en 1954, à l'âge de quarante-cinq ans. Chostakovitch s'était remarié



**arte**  
Ouverture permanente

ARTE PARTENAIRE DE  
L'AUDITORIUM - ORCHESTRE NATIONAL DE LYON  
ARTE.TV/COUPSDECOEUR

© VIBRONIQUE TEL



peu après, sur un coup de tête, avec une jeune personne peu cultivée qui n'avait aucune affinité réelle ni compréhension de sa personnalité d'artiste et de son monde intérieur. Le mariage dura quelques années, mais c'est au moment où il allait divorcer qu'il composa le *Septième Quatuor*, sorte de tombeau de Nina et remémoration du passé.

Ce quatuor est particulièrement bref et énigmatique ; ses trois mouvements enchaînés ont l'écriture linéaire et précise d'une épure, dans des atmosphères raréfiées, ou au contraire nerveuses et exaltées, tendues jusqu'à la rupture. Le premier mouvement repose sur un rythme obsédant d'anapeste (deux brèves – longue) qui s'aplanit bientôt en *pizzicati* mystérieux. Le Lento central est particulièrement éthéré : les quatre instruments sont très rarement réunis, et le contrepoint n'est qu'à deux ou trois voix réelles. Le finale apparaît plus dramatique, fondé sur un thème ascendant qui se mue bientôt en un fugato furieux et angoissé. Mais soudain, ce tourbillon agressif cède le pas à un rappel du thème du premier mouvement. Ce retour au passé dissout progressivement toute l'énergie accumulée, et le quatuor s'achève avec le souvenir fantomatique de bribes de thèmes, au bord du silence.

—

I. R.

### Dmitri Chostakovitch

#### Quintette avec piano, en sol mineur, op. 57

**Composition** : achevée le 14 septembre 1940. **Création** : Moscou, 23 novembre 1940, par le Quatuor Beethoven, et le compositeur au piano

Après le succès du *Premier Quatuor à cordes*, créé à Leningrad par le Quatuor Glazounov en 1938, une jeune formation, le Quatuor Beethoven, se mit à travailler cette œuvre et invita Chostakovitch à ses séances de travail. Ce fut le début d'une collaboration artistique et d'une amitié qui devait durer quasiment jusqu'à la fin de la carrière du compositeur : en effet, celui-ci confia ensuite à cet ensemble la création de tous ses quatuors à cordes, à l'exception du quinzième et dernier (suite au décès du violoncelliste

quelque temps avant sa première audition en 1974).

La composition du *Quintette op. 57* résulte d'une demande des membres du Quatuor Beethoven, en 1939. La réponse de Chostakovitch fut positive : « *C'est entendu, je vais écrire un quintette, et je le jouerai évidemment avec vous.* » La première fut un triomphe auprès tant du public que de la critique et de ses confrères compositeurs. Pour cette œuvre, Chostakovitch reçut en 1941 le prix Lénine, assorti d'une somme d'argent considérable qu'il distribua généreusement à ses proches et amis dans le besoin.

L'œuvre en cinq mouvements est remarquablement équilibrée, centrée sur le scherzo : les deux mouvements liminaires se jouent enchaînés et forment un prélude et fugue, de même que les deux derniers, formant un court intermède suivi d'un finale animé.

## “ Un lyrisme exalté ”

Le prélude commence par une introduction *lento*, d'un caractère majestueux, où l'on entend une référence explicite au style de Jean-Sébastien Bach, mais dans un lyrisme exalté teinté de romantisme russe. La partie centrale du prélude, plus rapide, est un contrepoint délié et transparent, parfaitement diatonique, qui aboutit bientôt à un point culminant (de nouveau *lento*) où les cinq instruments réunis produisent un effet sonore d'une grande densité, avant le rappel du motif initial.

La Fugue modale et diatonique est un modèle de rigueur contrapuntique : à cinq voix, elle utilise tous les ressorts de l'écriture fuguée : sujet, contresujet, imitations canoniques... Son exposition commençant par les cordes seules avec sourdines lui donne un caractère épuré et mystérieux. Des rappels du thème initial du prélude ponctuent les moments clés de la forme et renforcent l'unité des deux mouvements.

Le contraste est total avec le Scherzo, truculent et grinçant, d'une grande animation rythmique.

Chostakovitch excelle dans l'expression sarcastique, l'humour joyeux mêlé d'amertume. La véhémence rythmique de ce scherzo est digne de certaines pages des derniers quatuors de Beethoven, et demande aux interprètes un engagement total.

Après ce déploiement d'énergie dionysiaque, l'Intermezzo, d'un tempo lent, déploie une ample mélodie méditative accompagnée d'une sorte de basse continue en notes égales qui rappelle certains adagios baroques.

Le Finale, foisonnant de motifs divers et de réminiscences des mouvements précédents, va peu à peu résoudre les tensions accumulées par une réexposition qui se dissout dans la douceur et la légèreté.

—

I. R.







| JE. **17** NOV. | SYMPHONIES N<sup>OS</sup> 1 & 4

| MA. **22** NOV. | SYMPHONIES N<sup>OS</sup> 2 & 5

| SA. **26** NOV. | SYMPHONIES N<sup>OS</sup> 3 & 6

## PIOTR ILYITCH TCHAÏKOVSKI

Les six symphonies

---

Orchestre national de Lyon  
Leonard Slatkin, direction

| JE. **17** NOV. 20H

**Symphonie n° 1, en sol mineur, op. 13,  
«Rêves d'hiver»**

I. «Rêves durant un voyage d'hiver» : Allegro tranquillo  
II. «Contrée lugubre, contrée brumeuse» : Adagio cantabile ma non tanto  
III. Scherzo : Allegro scherzando giocoso  
IV. Finale : Andante lugubre – Allegro maestoso  
[44 min]

Entracte

**Symphonie n° 4, en fa mineur, op. 36**

I. Andante sostenuto – Moderato con anima (In movimento di valse)  
II. Andantino in modo di canzone – Più mosso – Tempo primo  
III. Scherzo (Pizzicato ostinato) : Allegro – Meno mosso – Tempo I°  
IV. Finale : Allegro con fuoco – Andante – Tempo I°  
[44 min]

| MA. **22** NOV. 20H

**Symphonie n° 2, en ut mineur, op. 17,  
«Petite-Russienne»**

(Version révisée de 1879)  
I. Andante sostenuto – Allegro vivo  
II. Andantino marziale  
III. Scherzo : Allegro molto vivace  
IV. Finale : Moderato assai – Allegro vivo – Presto  
[32 min]

Entracte

**Symphonie n° 5, en mi mineur, op. 64**

I. Andante – Allegro con anima  
II. Andante cantabile, con alcuna licenza  
III. Valse : Allegro moderato  
IV. Finale : Andante maestoso – Allegro vivace  
[55 min]

| SA. **26** NOV. 18H

**Symphonie n° 3, en ré majeur, op. 29**

I. Introduzione ed Allegro : Moderato assai (Tempo di marcia funebre) – Poco più mosso – Allegro brillante  
II. Alla tedesca : Allegro moderato e semplice – Trio (L'istesso tempo) – [Allegro moderato e semplice]  
III. Andante : Andante elegiaco  
IV. Scherzo : Allegro vivo  
V. Finale : Allegro con fuoco (Tempo di polacca)  
[45 min]

Entracte

**Symphonie n° 6, en si mineur, op. 74, «Pathétique»**

I. Adagio  
II. Allegro con grazia  
III. Allegro molto vivace  
IV. Finale : Adagio lamentoso  
[46 min]



## Les six symphonies

Les six symphonies de Tchaïkovski, qui s'échelonnent entre 1866 et 1893, peuvent clairement être subdivisées en deux groupes. Les trois premières, toutes différentes les unes des autres, écrites respectivement en 1866, 1872 et 1875, sont d'inspiration globalement «objective». Au contraire, les trois dernières, bien que plus espacées dans le temps (1877, 1888, 1893), sont profondément subjectives et toutes unies par une idée de programme commune, quoique musicalement différentes : celle de la hantise du *fatum*, «cette épée de Damoclès qui est suspendue au-dessus de notre tête et qui empêche l'aboutissement de l'élan vers le bonheur», selon les propos du compositeur. Angoisse perpétuelle devant la vie, attente de tout ce qui peut arriver de pire, sans que cela ait de définition précise, conscience de la faiblesse de l'humain face aux verdicts de la destinée, tentatives désespérées de trouver des palliatifs : partant de tout cela, Tchaïkovski a réalisé des dramaturgies musicales qui font de ces symphonies de véritables mises en scène de son univers intérieur.

### Symphonie n° 1, en sol mineur, op. 13, «Rêves d'hiver»

(1866)

L'hiver russe, avec son mélange de mélancolie contemplative et d'exaltation pittoresque, reflet d'un paysagisme géographique autant que d'un paysagisme de l'âme, a inspiré cette *Première Symphonie*, basée sur des réminiscences de ses voyages hivernaux entre Saint-Petersbourg à un compositeur de vingt-six ans. Tchaïkovski venait à ce moment-là de passer de son statut d'étudiant au Conservatoire de Saint-Petersbourg à celui de professeur au Conservatoire de Moscou. Elle lui coûta de la peine mais fut une belle réussite. Les deux premiers mouvements comportent des sous-titres. «Rêves durant un voyage d'hiver», ainsi est qualifié l'*allegro tranquillo* initial, à la fois pensif et animé, faisant entrevoir des voilements de flocons de neige, et culminant dans un tutti puissant et altier. Le second mouvement *adagio cantabile ma non tanto* est

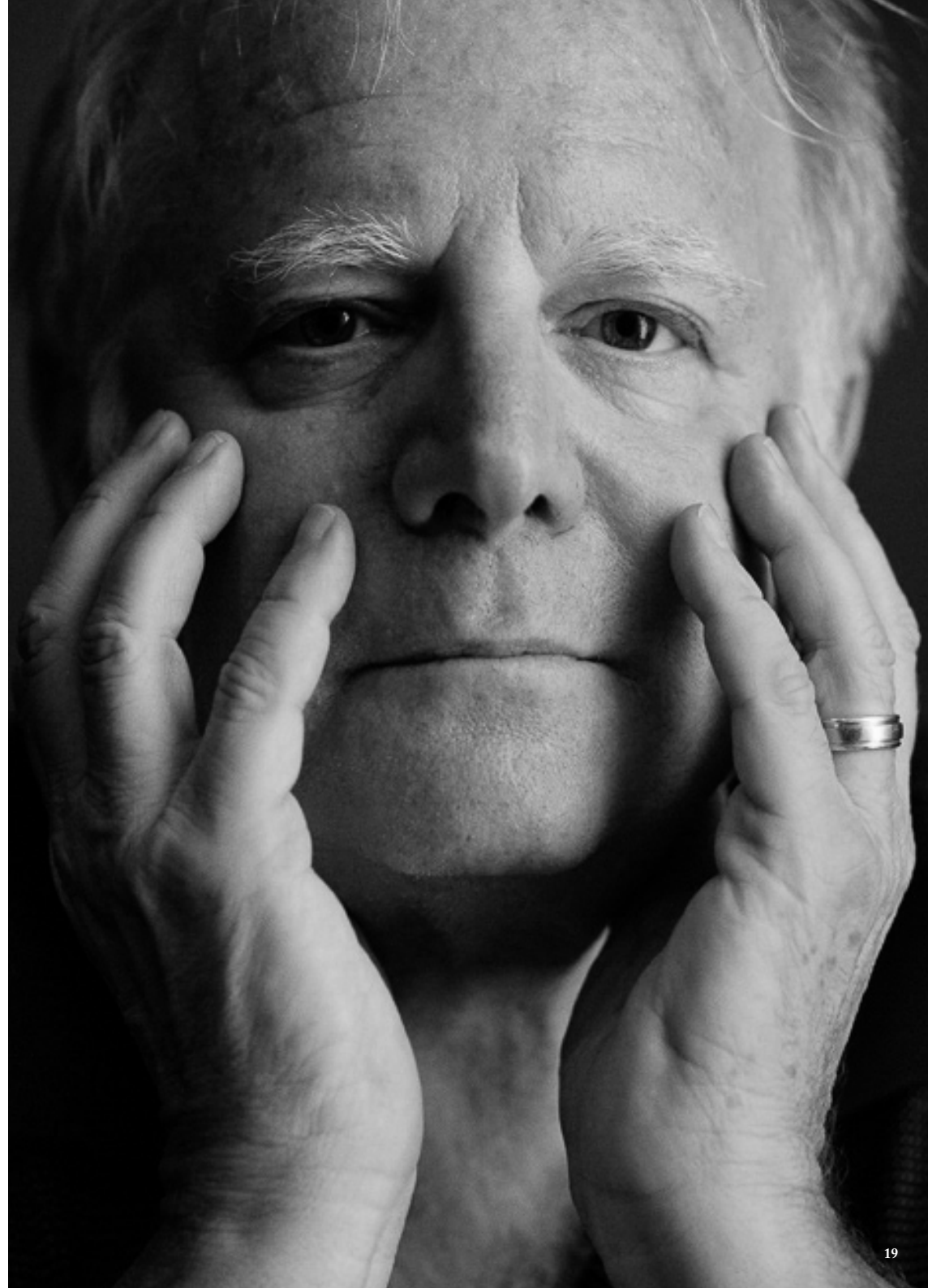
intitulé «Contrée lugubre, contrée brumeuse». L'ambiance est à un lyrisme pensif, avec le début aux cordes munies de sourdines, d'où naît une mélodie au hautbois bientôt ornée d'échappées à la flûte. Le scherzo, *allegro scherzando*, ballet fantastique et aérien, reprend dans sa première partie le mouvement analogue de la *Première Sonate pour piano* de Tchaïkovski, écrite en 1865. Le finale, assez long et complexe, débute par une citation de mélodie populaire et débouche dans la partie principale *allegro maestoso*, où retentit un motif énergique, à l'orchestration cuivrée, proche d'une marche.

### Symphonie n° 2, en ut mineur, op. 17, «Petite-Russienne»

(1872, remaniée en 1879)

La «Petite-Russie», c'est-à-dire l'Ukraine, a occupé une place importante dans la vie de Tchaïkovski. C'est là que se trouvait Kamenka, propriété de sa belle-famille, où il effectua de nombreux séjours. C'est là que fut entamée durant l'été 1872 la *Deuxième Symphonie*, achevée lors du retour à Moscou en automne. Cette période correspond aussi à un rapprochement de Tchaïkovski avec les compositeurs du groupe des Cinq Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov. Lors d'une rencontre il leur joua sa nouvelle œuvre : «*La compagnie fut prise d'un tel enthousiasme qu'elle faillit me déchirer en morceaux*», écrivit-il par la suite à son frère. Malgré ce succès, qui se confirma lors de son exécution publique le 26 janvier 1873, il remania sa partition en 1879, la réduisant assez considérablement. C'est la version finale qui est habituellement jouée aujourd'hui.

La *Deuxième Symphonie* contient partiellement du matériau «folklorisant», ce qui explique l'affinité ressentie par les collègues nationalistes de Tchaïkovski. Le début du premier mouvement cite une variante ukrainienne de la chanson *En descendant la Volga*. À la place du mouvement lent, un *andantino marziale* fait entendre une marche discrète provenant de la musique pour l'opéra détruit *Ondine*, en alternance avec une mélodie qui se ressent bien de ses origines slaves. Dans le scherzo à l'énergie très beethovénienne, c'est encore le terroir qui resurgit dans le trio





rustique, aux sonorités de musettes. Et c'est la finale qui justifie le mieux le sous-titre de la symphonie, consistant en une série de variations sur une amusante chanson ukrainienne, *Jouravel* [La Grue des marais], faisant briller les riches couleurs de l'orchestre de Tchaïkovski.

### Symphonie n° 3, en ré majeur, op. 29

(1875)

Cette symphonie reste la moins populaire des six, ni folklorique, ni vraiment personnelle, mais plutôt musique pure, et davantage suite d'orchestre que symphonie, avec ses cinq mouvements inhabituels, et cependant fort riches intrinsèquement. Tchaïkovski en a dit qu'elle «ne présentait aucune idée spécialement heureuse, mais du point de vue de la forme, elle représentait un pas en avant». Le premier mouvement débute en mode mineur dans un rythme proche d'une marche funèbre, et évolue progressivement vers des thèmes d'abord mélodieux, puis franchement dynamiques. Suit un *alla tedesca*, valse de type ländler germanique. Le mouvement central *andante elegiaco* renoue avec la dimension émotionnelle profondément poignante de Tchaïkovski, dont le développement intense préfigure Mahler. Un scherzo suit, assez insolite, avec ses mouvements serpentine quelque peu inquiétants, et une carrure rythmique austère dans l'épisode central. Quant au finale, son *tempo di polacca* a parfois donné abusivement à la symphonie le sous-titre de «Polonaise». Ce rythme cède la place à un hymne joué aux vents, puis à une fugue, forme parcimonieusement cultivée par les Russes, mais parfaitement dominée en l'occurrence. L'hymne puis la polonaise sont réexposés, avant une grande coda à l'orchestration éclatante.

### Symphonie n° 4, en fa mineur, op. 36

(1877)

C'est la réponse de Tchaïkovski le fataliste à la *Cinquième Symphonie* de Beethoven le stoïcien. Elle correspond au tournant de la vie du compositeur, cette année 1877, alors qu'il vient presque simultanément de faire la connaissance de Madame von Meck, son admiratrice qui deviendra son mécène – pour le meilleur – et

d'Antonina Milioukova, qui deviendra son épouse – pour le pire... C'est à la première qu'est dédiée la symphonie : «à mon meilleur ami», jouant sur l'ambiguïté masculine-féminine du mot *ami* (*droug*) en russe. C'est aussi à elle que Tchaïkovski, répondant à sa question, explique le programme de l'œuvre, en détaillant les quatre mouvements, dans une lettre maintes fois citée. Il y évoque le *fatum* «épée de Damoclès» dont les fanfares de cuivres retentissent au début du premier mouvement, et dont on essaie de s'évader dans le rêve avant qu'elles ne se rappellent à notre souvenir. Le deuxième mouvement est «une autre phase de l'angoisse», chargée de rétrospectives mélancoliques, «un passé dans lequel on se plonge avec tristesse mais aussi avec délices». Le scherzo, belle trouvaille orchestrale, fait se succéder des visions sans cohérence, comme au moment de l'endormissement, «des arabesques capricieuses, des images insaisissables». Toute la partie A est en *pizzicati* à l'ensemble des cordes ; la partie B fait d'abord intervenir les bois, avec une chanson rustique évoquant des paysans éméchés, puis les cuivres avec une marche militaire. Le finale, qui démarre sur un grand trait orchestral, est fondé sur la citation d'une chanson populaire connue de tous les Russes, *Un bouleau se dressait dans le champ*. Il s'ensuit une énergique danse populaire. «Si tu ne trouves aucun motif de joie en toi-même, va dans le peuple.» C'était la grande idée des intellectuels russes, le ressourcement dans le terroir. «Mais à peine as-tu cessé de penser à toi que l'implacable fatum revient et se rappelle à ton souvenir.» Et on réentend les sonneries du début du premier mouvement. Le constat final est d'une parfaite lucidité : «Tu ne peux t'en prendre qu'à toi-même. Il existe des joies simples mais fortes. Réjouis-toi de la joie des autres. On peut quand-même vivre.»

### Symphonie n° 5, en mi mineur, op. 64

(1888)

Dix se sont écoulés avant que Tchaïkovski ne revienne à la symphonie (après en avoir écrit entretemps une fort différente, la très berliozienne *Manfred*, d'après Byron, en 1885). C'est au cours de l'année 1888 qu'a été conçue, écrite et exécutée la *Cinquième Symphonie*, suscitant l'enthousiasme du public, mais plutôt

mal jugée par la presse, ce qui ne manqua pas d'affecter son vulnérable auteur. Bien que ce soit moins explicite que dans la *Quatrième*, il semble qu'une idée de programme ait bien présidé à sa conception, comme en attestent des annotations sur les esquisses : «*Introd. Soumission totale devant le destin ou, ce qui est pareil, devant la prédestination inéluctable de la providence. Allegro I) Murmures, doutes, plaintes, reproches à XXX. II) Ne vaut-il pas mieux se jeter à corps perdu dans la foi ?*» La structure de la symphonie, entièrement cyclique, semble le confirmer. Un même thème, faisant office d'une véritable «idée fixe», se retrouve à un moment ou à un autre dans les quatre mouvements, sous divers aspects. Il s'entend dès le début de l'introduction, dans le registre grave des clarinettes, tenant à la fois d'un choral et d'une marche funèbre. Dans l'*andante cantabile*, où s'épanche un magnifique duo d'amour, il fait soudainement irruption avec une violence acérée. Dans la valse *allegro moderato*, il surgit à la fin, sourdement, comme un *memento mori*. Et c'est dans le mode majeur, comme un cantique solennel, qu'il ouvre le long finale *Allegro maestoso*. «*Se jeter à corps perdu dans la foi*» ?... Trop de péripéties contrastées alternent dans ce mouvement, jusqu'à la sonnerie de trompette finale dont on ne peut dire si elle proclame la victoire de l'homme ou de celle de la fatalité.

### Symphonie n° 6, en si mineur, op. 74, «Pathétique»

(1893)

À son neveu Vladimir Davydov («Bob»), à qui elle est dédiée, Tchaïkovski confie dans une lettre : «*J'ai eu l'idée d'une nouvelle symphonie à programme, mais dont le programme restera secret pour tout le monde. Qu'on le devine. Ce programme est profondément empreint de sentiments subjectifs, et maintes fois au cours de mes pérégrinations, en le composant, j'ai beaucoup pleuré. Par sa forme cette symphonie comportera beaucoup de choses nouvelles, en particulier le finale qui ne sera pas un bruyant allegro mais un long adagio.*» Cette *Sixième Symphonie* est composée au cours du printemps et de l'été 1893. La version selon laquelle le sous-titre de «Pathétique» aurait

été suggéré par Modest, le frère et premier biographe de Tchaïkovski, est habituellement adoptée, mais reste sujette à caution... La création, dirigée par le compositeur, reçut un accueil assez moyen, et la presse exprima des jugements nuancés et contradictoires. Neuf jours après, le 25 octobre 1893, Tchaïkovski mourait, dans des circonstances qui n'ont toujours pas été pleinement élucidées, mais où la variante du suicide, consécutif à un scandale de sa vie privée (liaison avec un jeune homme de la haute aristocratie), reste la plus probable.

Le premier mouvement, après une introduction grave et plaintive, lance une course haletante à laquelle réplique une belle mélodie lyrique. Dans la culmination les sonneries de trombones rappellent la hantise du *fatum*, résonnant comme un oracle dans une tragédie antique. Le deuxième mouvement retrouve le Tchaïkovski chorégraphique, avec une gracieuse et habile valse à cinq temps. Dans le scherzo, le fourmillement d'une tarentelle sert de fond à une marche qui envahit progressivement tout l'espace orchestral et crée une réelle angoisse par son effet de rouleau compresseur – nouvelle variante du *fatum*, peut-être. Et le finale *adagio lamentoso* est une innovation de forme autant que l'aboutissement d'un programme qui, après une rétrospective, signe le solde de tout compte avec l'existence. La coda est une lente descente dans les ténèbres, sur fond d'un ostinato aux cordes graves, comme les ultimes pulsations puis l'arrêt d'un cœur. Tchaïkovski a refermé sur lui-même la dalle de son sépulcre.

—  
A. Li.



| DI. 20 NOV. IIIH | MUSIQUE DE CHAMBRE

## RUSSIE

**Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893)**

**Quatuor à cordes n° 2, en fa majeur, op. 22**

I. Adagio - Moderato assai

II. Scherzo : Allegro giusto

III. Andante ma non tanto

IV. Finale : Allegro con moto

[35 min]

**Dmitri Chostakovitch (1906-1975)**

**Trio pour violon, violoncelle et piano n° 2,  
en mi mineur, op. 67**

I. Andante

II. Allegro con brio

III. Largo

IV. Allegretto

[26 min]

---

Musiciens de l'Orchestre national de Lyon :  
Jacques-Yves Rousseau et Catherine Menneson,  
violon – Jean-Pascal Oswald, alto – Mathieu  
Chastagnol, violoncelle

Angélique Salines, piano

Concert sans entracte



**Piotr Ilyitch Tchaïkovski**  
Quatuor à cordes n° 2, en fa majeur,  
op 22

**Composition** : 1874. **Création** : Moscou, 10 mars 1874.

Des trois quatuors à cordes de Tchaïkovski, écrits en l'espace de cinq ans (1871, 1874, 1876), le second est le plus vaste, le plus dense et certainement le plus complexe et «moderne», si l'on peut utiliser cette épithète pour un compositeur plutôt catalogué comme conservateur. L'accueil de l'œuvre, créée à Moscou le 10 mars 1874, semble avoir été assez froid, si l'on en croit une lettre de Tchaïkovski à son frère Modest, où il s'étonne du peu de succès d'une partition écrite rapidement et aisément. Mais on comprend que ce quatuor ait pu dérouter un auditoire habitué à un style de musique de chambre plus traditionnel.

“ *Des dissonances très wagnériennes* ”

L'introduction Adagio débute par des dissonances très wagnériennes suivies de cadences virtuoses du violon solo, et semble être à la recherche d'une tonalité qui ne se stabilise vraiment qu'au cours du Moderato assai qui s'enchaîne. Aux intonations interrogatives, aux rythmes syncopés vient répondre un second thème clair et rythmé, d'allure populaire, qui dominera la partie développement, atteignant des sonorités quasi symphoniques.

Le scherzo Allegro giusto frappe aussi par la hardiesse de ses rythmes et de ses sonorités. Il est construit sur des séquences de deux mesures à 6/8 suivies d'une mesure à 9/8, générant un curieux déhanchement, et ses harmonies sont constituées de frottements, d'appoggiatures et de dissonances laissées en suspens ; la partie centrale fait contraste, avec un ländler à la russe. Le mouvement lent Andante ma non tanto fait surgir un profond drame personnel,

avec des intonations douloureuses montant par paliers ; vient ensuite un second thème, en gamme ascendante, suivi de quatre variations, culminant dans un rayonnement intense, avant le retour de la première partie abrégée. Le finale Allegro con moto apporte une détente, lancé par un thème vif et joyeux, qui laisse ensuite la part belle à la mélodie, puis revient sous forme d'une grande fugue. Tchaïkovski maîtrise cette technique d'écriture avec une aisance parfaite, sans sécheresse ni ostentation, mais avec un besoin manifeste de terminer une œuvre chargée de tensions émotionnelles et sonores sur une note plus objective.

—  
A. Li.

**Dmitri Chostakovitch**  
Trio pour violon, violoncelle et piano  
n° 2, en mi mineur, op. 67

**Composition** : 1944. **Création** : Leningrad, 14 novembre 1944, par Dmitri Tsyganov, Sergueï Chirinski et Dmitri Chostakovitch. **Dédicace** : à Ivan Sollertinski.

Composé peu après la *Huitième Symphonie*, le *Second Trio avec piano* de Chostakovitch est nimbé du même climat tragique. Loin de l'héroïsme triomphant de la *Septième Symphonie*, qui exaltait la résistance de Leningrad durant l'épouvantable siège de la ville, la *Huitième Symphonie* représente au contraire un cri de protestation impuissante contre la guerre et ses atrocités. Dans un climat plus intimiste, le *Second Trio* exprime le même désarroi : le 10 février 1944, Ivan Sollertinski, ami intime du compositeur, mourait d'une crise cardiaque. Bouleversé, Chostakovitch ressentit la nécessité d'écrire. Il avait déjà évoqué avec Sollertinski l'idée d'un nouveau trio avec piano ; reprenant le projet, il s'attela alors à la composition dix jours après le décès de son ami, achevant l'écriture le 13 août. Dans la tradition russe des trios élégiaques – on pense au trio de Tchaïkovski –, l'œuvre exprime toute la douleur du deuil, mais aussi l'amertume d'un créateur pris dans les rets du système stalinien.

Le premier mouvement s'ouvre par une longue plainte du violoncelle dans l'extrême aigue reprise

en imitation par le violon puis par la main gauche du piano. La mélodie se déploie lentement, entrelaçant ses trois lignes fragiles, avant de laisser place à un ostinato rythmique entêtant, protestation volontaire traversée d'accents et de dissonances d'une intensité croissante. Valse endiablée et grinçante, le second mouvement témoigne de l'humour féroce du compositeur. Dans un tempo d'une extrême lenteur, le troisième mouvement égrène au piano un glas résonant structurant l'ensemble de la pièce, élégie d'une intense puissance émotionnelle.

Le dernier mouvement est sans doute le plus singulier : danse à deux temps fortement marquée (que Chostakovitch reprendra dans son *Huitième Quatuor*), elle est évidemment d'inspiration juive. À partir de la guerre, Chostakovitch trouva en effet dans l'utilisation du folklore juif – qu'il s'agisse d'allusions discrètes aux mélodies klezmer nées dans les *shtetlekh* ou de citations plus directes, comme dans le cycle des *Chansons juives* (1948) – un exutoire à l'amertume ressentie face à la dictature. Protestant contre la tragédie vécue par les juifs d'URSS, Chostakovitch s'élève ainsi contre toutes les barbaries dans un cri à la portée universelle.

—  
Coline Miallier



**16 & 17 DÉC.**  
**HILARY HAHN**

Richard Wagner Ouverture de Tannhäuser  
Max Bruch Concerto pour violon n° 1, en sol mineur, op. 26  
Zoltán Kodály Danses de Galánta  
Maurice Ravel Boléro

Orchestre national de Lyon  
Omer Meir Wellber, direction  
Hilary Hahn, violon

DE 8 € À 48 €  
Abonnés, pensez à utiliser vos bons de réduction  
[WWW.AUDITORIUM-LYON.COM](http://WWW.AUDITORIUM-LYON.COM)

Hilary Hahn © M. Patrick O'Leary



## LA COULEUR DES SONS

Chagall / Kandinsky / Mikhaïl Rudy

### PREMIÈRE PARTIE TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

**Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893)**

Les Saisons, op. 37a (extraits)

VI. Barcarolle (Juin)

X. Chant d'automne (Octobre)

[6 min]

**Modest Moussorgski (1839-1881)**

Tableaux d'une exposition

(Film d'animation de Mikhaïl Rudy d'après les esquisses de Kandinsky pour une version scénique en 1928)

Promenade

I. Gnomus

Promenade

II. Il vecchio castello

Promenade

III. Tuileries

IV. Bydło

Promenade

V. Ballet des poussins dans leurs coques

VI. Samuel Goldenberg et Schmuÿle

Promenade

VII. Limoges - Le Marché

VIII. Catacombæ (Sepulcrum romanum)

Con mortuis in lingua mortua

IX. La Cabane sur des pattes de poules (Baba-Yaga)

X. La Grande Porte de Kiev

[32 min]

Entracte

... /

## SECONDE PARTIE

### CHAGALL, LA COULEUR DES SONS

(Film d'animation de Mikhaïl Rudy d'après les esquisses de Chagall pour le plafond de l'Opéra de Paris)

#### Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

«Danse des esprits bienheureux», extraite d'Orphée et Eurydice

(Transcription pour piano de Giovanni Sgambati)

[6 min]

#### Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Fantaisie pour piano en ré mineur, KV 397

[6 min]

#### Franz Liszt (1811-1886)

Mort d'Isolde, scène finale du «Tristan et Isolde» de Wagner

[7 min]

#### Claude Debussy (1862-1918)

Étude pour les quartes

Étude pour les huit doigts

[8 min]

#### Maurice Ravel (1875-1937)

La Valse, poème chorégraphique

(Version pour piano seul du compositeur)

[12 min]

---

Mikhaïl Rudy, piano

## PREMIÈRE PARTIE

### TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

Mikhaïl Rudy nous propose de découvrir deux expériences artistiques alliant les arts visuels et la musique : une occasion de renouveler notre regard sur nombre de pièces du répertoire pianistique.

Est-ce possible de ressusciter le passé ? Telle est la question que se pose Mikhaïl Rudy dans le premier projet. Le pianiste a voulu faire renaître un spectacle, associant musique, peinture et mise en scène, imaginé par Vassily Kandinsky en 1928 autour des *Tableaux d'une exposition* de Modest Moussorgski. «Lorsque j'ai découvert l'existence de ce spectacle, et surtout les magnifiques aquarelles de Kandinsky, je n'ai eu qu'une envie, le faire revivre», déclare Mikhaïl Rudy. Pour ce faire, le pianiste réunit trois sources – un tapuscrit avec des annotations relatives à l'œuvre de Moussorgski, des dessins de Kandinsky et une partition appartenant à l'assistant du peintre, Felix Klee, le fils de Paul – et choisit de reconstituer l'ensemble. Toutefois, Rudy ne reprend pas la mise en scène créée en 1928 au Friedrich-Theater de Dessau car elle pose de nombreux problèmes. Des consignes formulées par le peintre se révèlent incompréhensibles pour le spectateur actuel. Par ailleurs, Mikhaïl Rudy est conscient qu'on «ne peut revenir au passé que jusqu'à un certain point» car «les yeux d'aujourd'hui sont des yeux différents». Par conséquent, il préfère créer une «animation abstraite avec la vidéo», laquelle reprend le scénario pensé par Kandinsky tout en profitant des moyens de la technologie moderne. Selon Mikhaïl Rudy, ce projet vidéographique s'inscrit dans la continuité artistique et conceptuelle de Kandinsky, qui cherchait à introduire la notion de temporalité au sein de l'art pictural. Pour le pianiste, «l'important est de faire quelque chose d'une beauté qui "me concerne", c'est-à-dire qui ne soit pas qu'une reconstitution d'historiens, mais quelque chose de vivant.» Pour résumer ce spectacle, il emprunte alors les mots de Kandinsky : *Du spirituel dans l'art*.

Le spectacle, commande de la Cité de la musique à Paris, y a été le 30 novembre 2010.

## La mystique de Moussorgski

“ Ce qui est important dans la mise en scène de Kandinsky, c'est la progression dramatique. Cela commence de façon très dépouillée, avec ce soleil qui apparaît – Kandinsky voyait cette promenade de façon cosmique. Plus on avance dans la dramaturgie, plus cela devient flamboyant, pour culminer à deux endroits, selon moi. Premièrement, dans «Catacombes», apogée visionnaire où l'abstraction de Kandinsky va le plus loin : on est dans Rothko, on est dans le XXI<sup>e</sup> siècle (Turrell ou Eliasson), c'est plus que le contemporain, c'est le futur ! Cette partie est ma préférée, la plus énigmatique, très minimaliste. D'ailleurs la musique, d'une beauté indescriptible, a des décennies d'avance sur son temps. Puis, dans «La Grande Porte de Kiev», il est fascinant de voir comment les différents éléments doivent se réunir dans un seul tableau. On aperçoit l'évocation des clochers russes, des tours de kremlin, du porche de la grande porte de Kiev, les figurines qui se pressent en nombre, les nuages, la lune et le soleil. On n'est pas si loin des décors des Ballets russes avec Rimski-Korsakov ou Stravinsky. Mais on voit souvent chez Kandinsky les réminiscences de la figuration, comme le personnage du cavalier dans son célèbre tableau *Lyrisches*. Il y a toujours cette ambiguïté entre abstraction et figuration. L'œuvre se termine en élévation avec le soleil rouge, identique à celui du début. Il me semble que Kandinsky voulait clairement ajouter la dimension mystique à l'œuvre réaliste de Moussorgski. Je pense que la clef de ce projet est à chercher dans le texte de Kandinsky *Du spirituel dans l'art*, parce que pour lui, la création artistique est mystique par nature. La difficulté la plus grande pour moi aura été de trouver la spiritualité qu'il cachait derrière chaque tableau. C'est de l'anti-illustration. Une sorte de rituel vu sous l'angle de la spiritualité dans l'art. C'est une prolongation de ce texte fondateur. ”

—  
Mikhaïl Rudy

Propos recueillis par Pascal Huynh

## Les œuvres musicales

Les *Tableaux d'une exposition* ont offert à Moussorgski une renommée internationale. Le musicien n'aurait toutefois jamais pu rêver d'une telle gloire pour son œuvre pianistique. Composée en 1874, la partition n'est pas publiée de son vivant et ne paraît qu'en 1886. Le succès n'est pas immédiat et il faut encore attendre l'orchestration de Ravel en 1922 pour que l'œuvre accède enfin aux honneurs. Pendant des années, seule cette version est jouée et appréciée par le public. Désormais réhabilitée, la version originale pour piano fait l'objet des plus grandes attentions car elle est considérée comme l'une des œuvres majeures du répertoire pianistique. À l'origine de la composition, se trouve une rétrospective à la mémoire de Viktor Hartmann, peintre et architecte russe, organisée par l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg en janvier 1874. C'est en se rendant à cette exposition qui rend hommage à l'un de ses amis que Moussorgski trouve l'inspiration pour sa prochaine production musicale. Selon ses termes, il s'y «*gave de sons et d'idées*» et crée les *Tableaux d'une exposition* en juin 1874.

Cette composition peut se concevoir comme une musique à programme en ce qu'elle renvoie à une donnée «*extra-musicale*». Moussorgski conçoit un cycle pour piano d'une dizaine de pièces dont chacune évoque l'une des œuvres picturales exposées. Toutes portent un titre évocateur : «*Gnomus*», «*Il vecchio castello*», «*Tuileries*», «*Bydło*», «*Le Ballet des poussins dans leur coque*», «*Samuel Goldenberg et Schmuÿle*», «*Limoges – Le Marché*», «*Catacombæ*», «*La Cabane sur des pattes de poules*» et «*La Grande Porte de Kiev*». Toutefois, si l'œuvre de Moussorgski possède un programme, elle n'est pour autant nullement descriptive. Nombre de commentateurs ont observé un décalage entre les œuvres picturales – celles qui subsistent ou qui ont pu être identifiées – et l'image musicale donnée par Moussorgski dans son œuvre. Les tableaux retranscrits ne sont qu'un support à l'imagination du compositeur, un prétexte. Ainsi, le musicien a profondément remanié les données premières qu'il a sous les yeux : extrait un détail, grossi la signification d'un autre, ou encore réuni dans une seule pièce deux esquisses.

Les *Tableaux* sont avant tout un cycle d'impressions subjectives. Le compositeur ne cherche pas à décrire de belles images, à nous en fournir une sorte de photographie fidèle et pittoresque. En revanche, il souhaite partager avec l'auditeur les émotions qu'il a pu ressentir au cours de l'exposition. Cette œuvre est conçue à la première personne du singulier. Le point de vue de l'œuvre n'est pas celui du peintre mais de Moussorgski-spectateur. Cette position s'entrevoit nettement grâce à l'intermède musical que constitue la «*Promenade*». Marche irrégulière présentant un thème russe pentatonique, relie certains tableaux du cycle. Elle apparaît à sept reprises et chacun de ses retours constitue une variation correspondant aux impressions du compositeur : mélancolique après «*Il vecchio castello*» ou encore éprouvée et nostalgique à la suite de «*Bydło*». La grande découverte de ces *Tableaux* tient en cette idée de thème récurrent qui permet, comme le souligne Moussorgski, d'entrevoir sa physionomie. L'originalité de l'œuvre se situe également dans l'écriture de l'instrument. Se fondant avant tout sur l'idée musicale et non sur l'idée pianistique, Moussorgski propose des tournures et des timbres innovants. Pour beaucoup, son écriture pour piano est orchestrale. Toutefois, comme l'explique Tristan Klingsor, «*le style de Moussorgski n'est pas plus le style d'un orchestrateur que celui d'un pianiste. Ce que Moussorgski modèle, c'est la matière sonore*».

Deux extraits des *Saisons* de Tchaïkovski ouvrent ce programme. Contemporaine des *Tableaux d'une exposition*, cette œuvre, écrite entre 1875 et 1876, est un cycle de douze pièces correspondant au douze mois de l'année, sorte de «*chromos d'almanach*». Créées à la suite d'une commande de la revue mensuelle *Le Nouvelliste*, *Les Saisons* sont l'œuvre pour piano la plus populaire de Tchaïkovski. Si l'intérêt de ces pièces est souvent discuté par les musicologues, tous s'accordent en revanche sur leur charme. Certaines de ces petites scènes ne sont d'ailleurs pas sans rappeler l'esthétique de Schumann.

## SECONDE PARTIE

### CHAGALL, LA COULEUR DES SONS

Outre un travail de reconstitution, Mikhaïl Rudy livre sa propre conception d'un dialogue entre musique et peinture dans un projet intitulé *Chagall, la couleur des sons* dont la création a eu lieu en juillet 2013 pour le quarantième anniversaire du Musée Marc Chagall à Nice. Le pianiste a bien connu le peintre durant les dernières années de son existence. Il a donc souhaité lui rendre hommage en réalisant, à partir de son œuvre, un film d'animation accompagné au piano. Il pense alors immédiatement au plafond de l'Opéra Garnier peint en 1964 et qui, selon ses mots, est un «*magnifique aboutissement de ses liens avec la musique*». Dans cette œuvre hors-normes de 220 m<sup>2</sup> organisée en cinq espaces de couleurs différentes, Marc Chagall représente quatorze compositeurs d'opéras et de ballets – Adam, Beethoven, Berlioz, Bizet, Debussy, Gluck, Moussorgski, Mozart, Rameau, Ravel, Stravinski, Tchaïkovski, Verdi et Wagner – ainsi que leurs œuvres emblématiques. Il respecte ainsi l'iconographie voulue par Garnier en reprenant et complétant la liste des compositeurs illustres qui sont déjà présents au sein du bâtiment sous la forme de médaillons, de bustes ou de sculptures. Mikhaïl Rudy choisit cinq de ces compositeurs afin d'illustrer musicalement son projet qui, selon *Le Figaro*, est «*un hommage émouvant et extrêmement bien réalisé*» à Chagall.

## La rencontre avec Marc Chagall

“ Je venais de demander l'asile politique quand Slava Rostropovitch m'a proposé de jouer pour le quatre-vingt-dixième anniversaire de Marc Chagall le *Triple Concerto* de Beethoven avec Isaac Stern et lui-même, sous la direction de Paul Paray. Rostropovitch, grand ami de Chagall, venait lui rendre visite régulièrement à Saint-Paul-de-Vence et, en signe d'amitié, organisa son quatre-vingt-dixième anniversaire. Je me suis ainsi retrouvé sous les projecteurs du Palais de la Méditerranée à Nice, en présence de tout ce que comptait de célébrités le monde musical international. Quand j'ai vu Chagall pour la première fois, je fus frappé par la beauté de son visage, un incroyable sourire l'éclairait. Il m'a dit : “*Vous savez, nous avons, dans mon musée, une bonne salle de concert. J'en ai dessiné les vitraux et même le clavecin. Je voudrais que vous veniez souvent y jouer.*” Je n'oublierai jamais ce moment où nous nous sommes retrouvés tous les trois : Chagall, quatre-vingt-dix ans, Rostropovitch, qui venait de fêter ses cinquante ans, et moi, âgé de vingt-quatre ans, trois générations de Russes dont la véritable patrie était l'art et le port d'attache la France. La Russie nous avait rejetés mais c'est en France, patrie des droits de l'homme, que nous pouvions exprimer notre amour de la Russie. Pendant plusieurs années, j'ai pu mieux connaître ses goûts musicaux : j'ai joué pour Chagall Bach et Mozart, Schubert, Brahms et Chopin ou encore Debussy, Ravel ou Moussorgski. À l'époque, Chagall veillait sur la programmation de l'auditorium du musée de Nice, même les affiches des concerts étaient créées à partir de ses dessins originaux. C'était le premier musée à être dédié à un artiste vivant et pour lequel l'artiste a demandé à l'architecte de concevoir une salle de concert. Chagall voulait réunir dans son musée la peinture et la musique. ”

—  
Mikhaïl Rudy



## Les œuvres musicales

Malgré leur disparité, les cinq œuvres de la dernière partie de ce concert trouvent une cohérence au sein du projet. Chacune illustre un compositeur et un aspect du travail du peintre présent dans la fresque du plafond de l'Opéra de Paris (palais Garnier). Dirigeons-nous vers le petit plafond pour observer l'*Orphée et Eurydice* de Gluck. Le pianiste a souhaité retranscrire l'une des ambitions de Chagall, celle de faire résonner dans la tête du spectateur la mélodie lancinante de la «Danse des esprits bienheureux». Il a donc choisi d'accompagner cette scène par la transcription pianistique de ce morceau réalisée par Sgambati.

Place ensuite à Mozart, l'un des compositeurs préférés de Chagall. Pour Mikhaïl Rudy, «toute la peinture de Chagall est mozartienne», et il est même possible «d'analyser le plafond du palais Garnier comme un opéra mozartien». La *Fantaisie pour piano en ré mineur, KV 397*, de Mozart est censée évoquer ce lyrisme et cette poésie que partagent les deux artistes. Le pianiste-réalisateur souhaite également attirer notre attention sur l'importance de la thématique de l'amour chez Chagall à travers l'exemple du *Tristan et Isolde* de Wagner, dont l'intensité est soulignée musicalement par la transcription qu'a faite Liszt de la «Mort d'Isolde».

## “ L'urgence des mouvements ”

Après la couleur éclatante de ce «*désir amoureux qui se consume*», le pianiste explore visuellement le noir et blanc. Mikhaïl Rudy a travaillé en collaboration avec la famille Chagall et a eu accès à des esquisses inédites du plafond. «*D'un intérêt artistique capital*», ces dessins révèlent une expérimentation de formes en noir et blanc notamment des cercles déclinés à l'infini qu'il associe «avec les *formes ouvertes*» de l'*Étude pour les quartes* et avec l'*Étude pour les huit doigts* de Debussy.

Après la couleur et la forme, le film se concentre pour finir sur le rythme de cette peinture. «*Tout dégage l'urgence des mouvements*», déclare Mikhaïl Rudy, qui entrevoit, dans cette fresque une structure «*rythmiquement organisée*» par les panneaux de couleurs, une danse ininterrompue de personnages et une jubilation de la peinture. Il nous propose alors de plonger dans ce tourbillon avec *La Valse* de Ravel.

—  
Caroline Delespaul

### Le plafond de l'Opéra de Paris

«*J'ai voulu en haut, tel un miroir refléter en bouquet, les rêves, les créations des acteurs, des musiciens... Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode. Rendre hommage aux grands compositeurs d'opéras et de ballets.*» C'est ainsi que Chagall décrit le plafond de l'Opéra de Paris lors de son inauguration le 23 septembre 1964. Cette réalisation lui a été confiée en 1960 par son ami André Malraux, ministre de la Culture du général de Gaulle. Peinte en seulement un an, cette œuvre concentre tout l'univers de Chagall : des couleurs chatoyantes, des couples qui s'étreignent, des personnages ailés ou encore des fleurs. Elle se superpose à l'œuvre d'origine, *Les Muses et les Heures du jour et de la nuit* de Jules-Eugène Lenepveu (1819-1898), qui n'a pas été détruite. À son inauguration, l'œuvre de Chagall n'a pas été bien accueillie et a suscité de nombreuses critiques. Pour ses opposants, elle rompait l'unité du bâtiment. Toutefois, le temps a fait son œuvre et nous avons désormais peine à imaginer la salle sans cette œuvre fascinante.







| LU. 5 DÉC. 20H | RÉCITAL

## GRIGORI SOKOLOV

Mozart/Schumann

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**

**Sonate pour piano n° 16, en ut majeur, KV 545**

I. Allegro  
II. Andante  
III. Rondo : Allegretto  
[12 min]

**Fantaisie pour piano en ut mineur, KV 475**

Adagio - Allegro - Andantino - Più allegro - Tempo I°  
[12 min]

**Sonate pour piano n° 14, en ut mineur, KV 457**

I. Allegro molto  
II. Adagio  
III. Allegro assai  
[20 min]

*Les KV 475 et 457 sont enchaînés sans interruption.*

Entracte

**Robert Schumann (1810-1856)**

**Arabesque, op. 18**

[7 min]

**Fantaisie en ut majeur, op. 17**

I. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. Im Legenden-Ton [À jouer d'un bout à l'autre d'une manière fantasque et passionnée. Dans le climat d'une légende]  
II. Mäßig. Durchaus energisch [Modéré, avec une énergie constante]  
III. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten [Lent et soutenu, dans une nuance constamment douce]  
[34 min]

---

Grigori Sokolov, piano

*En partenariat avec Les Grands Interprètes.*

G. Sokolov © Mary Slepko DG

## Wolfgang Amadeus Mozart Sonate pour piano n° 16, en ut majeur, KV 545

**Composition** : achevée le 26 juin 1788.

«*Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger*», précise Mozart dans son propre catalogue de ses œuvres. Une petite sonate pour le clavier destinée aux débutants ! *Ut* majeur : en l'absence d'altérations (de touches noires), c'est la plus simple des tonalités à défaut d'être la plus pianistique. Il serait faux de croire les positions de mains plus naturelles lorsque les doigts sont ainsi posés sur les touches blanches plutôt que répartis entre touches blanches et touches noires. Mais la simplicité de la *Sonate en ut majeur* est indéniable, voire sa facilité si ce dernier terme n'était rendu caduque par la délicatesse de toucher et de phrasé imposée par n'importe quelle partition mozartienne. «*Ce qui est petit deviendra grand lorsque c'est naturel, coule bien, est écrit sans complications et est bien composé*», recommandait Leopold Mozart à son fils en août 1778. «*Il est plus difficile de le faire que d'écrire la plupart des progressions harmoniques artificielles et incompréhensibles, ou des mélodies difficiles à interpréter. [Jean-Christophe] Bach s'est-il rabaissé en ce-faisant ? En aucun cas ! La bonne composition et l'ordre, il filo [le fil] – voilà ce qui fait la différence entre le maître et le gâche-métier, même dans les petites choses.*»

La carrure des mélodies, la franchise des articulations et la joliesse de transitions conçues sur de simples gammes ne doivent toutefois pas faire oublier que la plus innocente des œuvres de Mozart porte généralement quelque chose de troublant au plus profond d'elle-même, finit toujours par échapper à la galanterie XVIII<sup>e</sup> de certains divertissements quitte à rompre avec les recherches stylistiques, harmoniques ou formelles qui ont jalonné, depuis Bach, l'histoire de la musique allemande. Dans toute sonate de Mozart, il y a – sinon un drame, un conflit de caractères, des oppositions tonales ou thématiques – des questions laissées sans réponse, des plaisanteries et des accidents. Célèbre pour ses basses d'Alberti, cette sonate offre des dialogues d'arpèges entre la main droite et la main gauche,

des trilles et des appoggiatures *alla turca* qui mettent moins en valeur le jeune pianiste qu'ils ne l'appellent à se méfier. Chaque mouvement est traversé d'effets de clair-obscur. Le premier dans son développement, sans que cela rompe pour autant la légèreté générale ou l'apparente nonchalance ; on remarque le retour du premier thème dans une tonalité différente, petite astuce cachant la réexposition tout en servant la reprise du second thème dans le ton principal. Dans l'Andante, nouvel obscurcissement lorsque les bémols s'invitent sur la partition, déformant les tournures mélodiques tout en renforçant l'expression de leurs intervalles. Dans le Rondo enfin, l'obstination enjouée du refrain se brise ponctuellement sur des modulations soudaines,

—  
François-Gildas Tual

## Wolfgang Amadeus Mozart Fantaisie pour piano en ut mineur, KV 475

**Composition** : 1785. **Publication** : décembre 1785.

## Sonate pour piano n° 14, en ut mineur, KV 457

**Composition** : 1784. **Publication** : décembre 1785.

Depuis la *Sonate pour piano KV 333*, de 1778, Mozart a délaissé ce genre au profit du concerto, toujours synonyme de succès dans le cadre des concerts. À Vienne, il enchaîne les prestations à un rythme effréné, allant de palais en salons, de concerts à souscription en académies au théâtre. C'est alors que surgit cette étonnante sonate en *ut* mineur, bientôt accompagnée d'une fantaisie dans le même ton. Le style pianistique regarde déjà vers l'orchestre, et la forme tend vers des dimensions encore rares dans ce genre. Publiant les deux pièces ensemble dès décembre 1785, Mozart les dédie à Theresa von Trattner (1758-1796), son élève et par ailleurs l'épouse de son propriétaire.

Tout semble opposer les deux œuvres sinon qu'elles ont les mêmes octaves introductives. Alors que la sonate affirme sa tonalité par un arpège d'*ut* mineur, la fantaisie égare l'auditeur

avec une première harmonie étrange, ouvrant plus de portes qu'elle n'indique de direction. Naturellement, on retrouve dans la fantaisie l'esprit de l'improvisation, cette façon de passer d'une chose à l'autre, de sauter parfois du coq à l'âne, de chercher son chemin au fil de l'inspiration sans oublier pour autant le parcours balisé propre au genre. Les tempi défilent comme les idées ou les tonalités, réunissant finalement les principaux moments d'une sonate en n'oubliant ni le mouvement lent, ni le caractère du menuet. La promenade paraît hasardeuse, errance entre des motifs et des sections moins thématiques mais plus virtuoses. On s'égaré tout en ne cessant d'effleurer la tonalité annoncée, de tourner autour. On s'étonne de la simplicité et du raffinement des thèmes rencontrés, mais on reconnaît la maîtrise mozartienne des antagonismes, cette capacité à sourire de la mort, à toucher la douleur avec humour.

Dans la sonate, au contraire, tout est drame. Ainsi, dans l'Allegro, cette ouverture puissante et marquée par des contrastes de dynamiques qui se traduiraient à l'orchestre par de remarquables effets de tutti. Ainsi, encore, ces questions et coups de théâtre (triolet inattendus), ce dénouement d'une légèreté presque déconcertante. Rien ne manque. Ni le faux-semblant des fonctions thématiques, ni les dialogues ou les duos, le second thème offrant même un instant de badinage que ne bouderait nul jeune amant du théâtre. Bien sûr, le drame est placé entre parenthèses le temps de l'Adagio, mais ce moment de calme, ce morceau de temps arrêté renoue pourtant avec la scène lorsque, soudainement, la mélodie introspective laisse place à une interrogation un peu plus insistante, ou quand surgit un accent particulièrement surprenant. Quant au finale, on y retrouve les principaux ingrédients du premier mouvement, dialogues et péripéties, contrastes de densité, de dynamique et de registre.

—  
F.-G. T.

## Robert Schumann Arabesque, op. 18

**Composition** : 1839.

## Fantaisie en ut majeur, op. 17

**Composition** : 1836-1838. **Dédicace** : à Franz Liszt.

Si simple *Arabesque*. Presque trop simple pour retenir l'attention des plus sérieux exégètes du compositeur, légère et tendre selon les indications de Schumann («*Leicht und zart*»). Rien n'y est pourtant si facile. Ni sa polyphonie, ni son parcours mélodique. Élans et hésitations freinent la course ; le piano s'attarde le temps d'une parenthèse rêveuse (quasi-récitatif), se précipite dans de nouveaux rythmes pointés, puis poursuit le chant comme si de rien n'était. Son titre (*Arabesque*, selon la graphie allemande) est lui-même source de confusion. On y devine une guirlande innocente, c'est au contraire une enfilade de fragments, recherche de totalité et d'unité à partir de morceaux épars et dissociés.

## “ Eusebius et Florestan ”

Composée au début de l'année 1839, l'œuvre est un rondo. Après deux couplets (ou trios) émouvants et une ultime reprise du refrain, le discours se disloque dans un épilogue elliptique et déconcertant. «*Zum Schluss*», précise Schumann. Pour finir... Mais est-ce là une fin ? N'y a-t-il pas, dans ces derniers points de suspension, quelque chose qui semble vouloir retenir la mélodie comme pour l'empêcher de s'échapper ? La voix supérieure se dédouble en d'énigmatiques échos, et un ultime récitatif aboutit à véritable cri, comme si le musicien ne pouvait plus contenir sa peine. L'*Arabesque* est aussi une collection d'humeurs, cachant derrière son apparente tranquillité des douleurs insoupçonnées et des contradictions dignes d'Eusebius et Florestan...



Eusebius et Florestan, ce sont les deux jumeaux apparus dans la première critique de Schumann consacrée à des variations de Chopin, puis les signataires des *Davidsbündlertänze* de 1837. Dans ces deux doubles fantasmés de Schumann, l'un est aussi tendre que l'autre est fougueux. Ensemble, ils veulent apporter leur contribution au projet d'un monument pour Beethoven dans sa ville natale de Bonn, mais ils dédieront finalement cet hommage à Franz Liszt. Composée entre 1836 et 1838, la *Fantaisie* est surtout une sonate déguisée, constituée de trois parties originellement accompagnées de sous-titres : «Ruines», «Trophées» et «Palmes». Les références à la *Bien-Aimée lointaine*, cycle de lieder de Beethoven, Clara seule en a vraisemblablement saisi la signification. Elle n'est alors que Clara Wieck, pianiste prodigieuse et fille du professeur de Schumann. Mais l'amour unit déjà les deux jeunes musiciens, éloignés par un père craignant pour sa fille si douée. «*Pour comprendre la Fantaisie*», confiait Schumann, «*il faut que tu te reportes à ce malheureux été de 1836 où j'avais renoncé à toi. [...]. La première partie est sans doute ce que j'ai écrit de plus passionné, une plainte déchirante vers toi.*» En épigraphe de la partition, quelques vers de Schlegel : «*À travers tous les sons résonne, dans les rêves variés de la terre, un chant doux que distingue seul celui qui écoute dans le secret de l'intimité.*»

## “ Énergie originelle de toute poésie ”

«*Énergie originelle de toute poésie*», selon Marcel Brion, la fantaisie «*transforme toutes choses, démasque les essences, ouvre les portes des royaumes inconnus de l'âme et de l'univers*». Chez Schumann, elle introduit l'irrationnel dans la grande forme, jusqu'aux limites du déséquilibre. Dans le premier mouvement, la tripartition classique se brise sous la fragmentation du discours, les idées se cognant les unes contre les autres, flot irrésistible contre douce mélodie,

tempête contre réminiscence «*dans le ton d'une légende*». Chaque thème se disloque, halète ou se métamorphose, quitte à attendre la coda pour se révéler tel qu'en lui-même. Si le mouvement central, sommet de l'arc, s'abandonne à la fièvre ou à la passion, remarquons les accords du finale, profitant d'un unique *ut* dièse pour se détacher les uns des autres et devenir des petits bouts d'infini. Remarquons ces inserts arpégés au cœur des modulations, venus de nulle part bien que l'introduction en soit l'origine. Remarquons enfin ces accompagnements et doublures, aux transformations si discrètes qu'elles échappent inévitablement à l'auditeur.

Mais la plus exceptionnelle des apparitions reste à venir, avec la mélodie revenant inlassablement dans d'autres tonalités, maintenant dédoublée à distance de deux octaves... Entre les deux mains, un grand vide. Séparation bien imprudente : division de l'esprit jusqu'à la folie ? Éloignement des amants ? Les voix ne sont plus parallèles et une autre s'invite, brisant les liens du couple initial. Chaque mesure paraît à la fois familière et curieuse, comparable à l'«étrange étrangeté» freudienne qui saisit dans le quotidien. Il nous semble devoir suivre un thème qui se cherche, comme s'il avait du mal à trouver sa propre tonalité, et qui la découvrira après bien des essais plus ou moins fructueux.

—  
F.-G.T.

SA. 19 NOV. | HAPPY DAYS #2

# FÊTE RUSSE

En contrepoint du Festival russe et des six symphonies de Tchaïkovski données sous la direction de Leonard Slatkin, cette après-midi festive offre une chaleureuse immersion au cœur de la Russie d'Eugène Onéguine et Michel Strogoff. Dédiée aux familles, cette fête propose un parcours parmi les bosquets de bouleaux recouverts de neige, des concerts avec d'étonnants instruments (domra, luth, balalaïka,...), la possibilité de déguster des spécialités (pain d'épices, vatrouchka et sbiten) et un grand concert participatif avec des œuvres de Tchaïkovski et Moussorgski.

**14H45**  
**INTERMÈDE**  
**MUSICAL**

Quatuor Phoenix

**15H**  
**CONCERT**  
**PARTICIPATIF**

À vos instruments

**15H ET 17H**  
**CONTES RUSSES**

**PIETOUCHOK**  
Des contes joyeux et magiques issus du célèbre recueil d'Alexandre Afanassiev.  
Sylvie Le Secq, conteuse  
À partir de 5 ans.

**20H**  
**CONCERT DE MUSIQUES**  
**POPULAIRES RUSSES**

Quatuor Phoenix  
Larissa Souldina, chant

# Biographies

## Boris Berezovsky, piano

Né à Moscou, Boris Berezovsky étudie au Conservatoire de cette ville avec Elisso Virsaladze et prend des cours particuliers avec Alexander Satz. Il fait ses débuts en 1988 au Wigmore Hall de Londres. Le Times le décrit alors comme «un artiste exceptionnellement prometteur, d'une virtuosité éblouissante et doté d'une énergie formidable». Deux ans plus tard, il remporte la médaille d'or du Concours Tchaïkovski de Moscou.

Boris Berezovsky joue avec les plus grands chefs auprès des plus prestigieux orchestres de notre temps : Orchestres philharmonique de Berlin, New York et Hong Kong, Staatskapelle de Dresde, Orchestre du Théâtre Mariïnski, Orchestre national de Russie, Philharmonia de Londres, Orchestre de Paris, orchestre national de France, Orchestre de la Suisse romande...

Invité dans les principales séries internationales de récitals, il est particulièrement impliqué dans la musique de chambre avec ses partenaires de toujours, tels Vadim Repin, Henri Demarquette ou le Quatuor Borodine. Il a été nommé «Meilleur instrumentiste de l'année 2006» lors des BBC Music Magazine Awards.

Sa vaste discographie témoigne de son large répertoire ; publiée notamment chez Warner Classics, Teldec et Mirare, elle a reçu de nombreuses récompenses. Chez Teldec, son enregistrement de la Première Sonate de Rachmaninov a reçu le «Preis der Deutschen Schallplattenkritik», et son récital Ravel a été recommandé par Le Monde de la Musique, Diapason, le BBC Music Magazine et The Independent on Sunday. Chez Mirare, son CD Rachmaninov à deux pianos, avec sa grande amie Brigitte Engerer, a été unanimement acclamé. Dernièrement, il a enregistré le Second Concerto de Tchaïkovski avec Alexander Vedernikov.

Depuis deux ans, il a repris le flambeau de Brigitte Engerer en devenant le directeur artistique du festival Pianoscope de Beauvais.

## Mathieu Chastagnol, violoncelle

Membre de l'Orchestre national de Lyon depuis 2003, Mathieu Chastagnol est né en 1976. Il a étudié le violoncelle en cours particuliers avec Armand Belai, puis au Conservatoire du X<sup>e</sup> arrondissement de Paris avec Guy Besnard, obtenant une médaille d'or en 1994, avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, où il a obtenu un premier prix en juin 2000. Co-soliste à l'Orchestre national de Montpellier en 2000, il a fait des remplacements à l'Orchestre de Paris et à l'Orchestre des Pays de Savoie de 2000 à 2003. Il a été membre du Quatuor Istrati de 1998 à 2008.

## Dmitry Masleev, piano

Après son triomphe au Concours international Tchaïkovski en 2015, Dmitry Masleev a effectué une longue tournée internationale, séduisant le public à New York, Londres, Munich, Rotterdam, Stockholm, Pékin et à travers toute la Russie, jouant notamment le *Troisième Concerto* de Prokofiev avec Valeri Guerguiev et l'Orchestre du Théâtre Mariïnski à Saint-Petersbourg. Dans les prochains mois, il va se produire au Klavierfestival de la Ruhr et faire l'ouverture du Festival d'Istanbul. Il fera en outre une tournée en Allemagne avec l'Orchestre national de Russie et Vladimir Spivakov, et jouera à Berlin, Paris, Londres, Rome, Milan, Bologne, Bruxelles, Pékin, Tokyo, Séoul, São Paulo, Moscou et New York.

«Une découverte et un brillant pianiste» : voici comment son aîné Boris Berezovsky décrit Dmitry Masleev. «J'ai été vraiment heureux de son succès, qui est mérité.» En plus de la médaille d'or, le jury du Concours Tchaïkovski lui a attribué un prix spécial pour l'interprétation d'un concerto de Mozart. Pour décrire son jeu, les critiques s'accordent à souligner sa technique impeccable, son sens de la forme, son brio, son lyrisme et la spontanéité de son style.

Né à Oulan-Oudé, une ville de Sibérie à mi-chemin entre le lac Baïkal et la frontière mongole, Dmitry Masleev a fait ses études de piano au Conservatoire de Moscou auprès de Mikhaïl Petoukhov et à l'Académie internationale de musique du lac de Côme. Au cours de ses études, il a remporté de nombreux prix internationaux, ce qui lui a valu des invitations en Allemagne, en Italie, en France, en Roumanie et en Russie.

## Catherine Menneson, violon

Catherine Menneson a étudié au Conservatoire à rayonnement régional de Lyon, puis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de violon de Pierre Amoyal, où elle a reçu un premier prix en 1980. Elle a été membre de l'Orchestre de chambre national de Toulouse pendant quatre ans avant de rejoindre l'Orchestre national de Lyon en 1986, en qualité de violon co-soliste, puis en tant que chef d'attaque des seconds violons dès 1989. Par ailleurs, elle se produit régulièrement en musique de chambre, en quatuor à cordes et en trio à cordes notamment.

## Jean-Pascal Oswald, alto

Jean-Pascal Oswald commence ses études musicales dans sa ville natale, Metz, où il obtient la médaille d'or du Conservatoire à rayonnement régional en 1982. Poursuivant sa formation au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, il entre ensuite à l'Orchestre des prix de cet établissement en tant qu'alto solo, puis rejoint en 1988 l'Orchestre national de Lyon. Il y occupe le poste d'alto solo depuis 1990.

## Jacques-Yves Rousseau, violon

Élève à l'école de musique de Montceau-les-Mines, puis au Conservatoire à rayonnement départemental de Chalon-sur-Saône, Jacques-Yves Rousseau entre ensuite au Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt et y obtient en 1993 un premier prix à l'unanimité. Dans la foulée, il est admis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dans les classes de Jacques

Ghestem et Gérard Poulet. Il remporte un premier prix de musique de chambre en 1996 et, deux ans plus tard, le diplôme de formation supérieure de violon, avec mention très bien. Violon solo de l'Orchestre français des jeunes en 1997/1998, il est entré à l'Orchestre national de Lyon en août 2001. Il y est premier violon second soliste depuis novembre 2002.

## Mikhaïl Rudy, piano

Mikhaïl Rudy, artiste d'une très grande créativité, enthousiasme le public dans le monde entier depuis quarante ans par sa virtuosité et son imagination poétique.

Né en Russie, élève de Jacob Flier au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, il remporte le premier prix du Concours Marguerite-Long à Paris en 1975. Peu après, au cours de sa première tournée de concerts, il demande l'asile politique en France.

Après ses débuts en Occident dans le *Triple Concerto* de Beethoven avec Mstislav Rostropovitch et Isaac Stern à l'occasion des quatre-vingt-dix ans de Marc Chagall, il joue avec les plus grands chefs d'orchestre, d'Herbert von Karajan à Lorin Maazel, de Mariss Jansons à Michael Tilson Thomas.

Mikhaïl Rudy a enregistré plus de trente disques, qui ont reçu de nombreux prix internationaux. Dans un numéro spécial, le *BBC Music Magazine* l'a classé parmi les vingt plus grands pianistes du monde.

Passionné par l'écriture, il publie en 2008 son premier livre autobiographique, *Le Roman d'un pianiste* (éditions du Rocher), unanimement salué par la presse. La même année, Andy Sommer réalise pour France 2 le film portrait homonyme.

La curiosité de Mikhaïl Rudy l'a conduit à explorer différentes formes d'art et à mener de nombreux projets innovants, parmi lesquels les deux présentés à l'Auditorium de Lyon ou encore *Métamorphoses*, autour du cinéma d'animation des frères Quay, créé à la Cité de la musique et donné au MoMA de New York, et *Le Pianiste*, spectacle inspiré du livre de Wladyslaw Szpilman.

Mikhaïl Rudy a été le directeur musical de

l'exposition *Marc Chagall : le triomphe de la musique* qui s'est tenue à la Philharmonie de Paris d'octobre 2015 à janvier 2016 et a accueilli 125 000 visiteurs en quatre mois. Cette exposition sera présentée à Montréal de janvier à juin 2017.

#### Angélique Salines, piano

Originnaire de Nice, Angélique Salines commence le piano à l'âge de cinq ans au Conservatoire à rayonnement régional de sa ville natale, où elle obtient en 1989 un premier prix à l'unanimité dans la classe de Laurent Alonso. Elle travaille pendant deux ans avec Michel Béroff, avant d'entrer dans sa classe au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), où elle obtient un premier prix de piano en 1994. Elle se perfectionne ensuite auprès de Christian Ivaldi et de Marie-Françoise Bucquet et entre en octobre 1997 dans la classe de pédagogie du CNSMDP, où elle obtient son certificat d'aptitude en juin 1999. Elle enseigne pendant cinq ans au Conservatoire à rayonnement départemental de Valenciennes et depuis septembre 2004 à celui de Mâcon. Angélique Salines a joué en soliste avec l'Orchestre de Cannes-Provence-Côte d'Azur, l'Orchestre Léon-Barzin et l'Orchestre de Mâcon. Elle a participé à des classes de maître au CNSMDP et aux International Holland Music Sessions. Elle a donné de nombreux concerts de musique de chambre (notamment à trois reprises dans la saison de l'Orchestre national de Lyon) et des récitals en France et en Europe.

#### Grigori Sokolov, piano

La nature unique et non reproductible de la musique vivante est centrale pour la compréhension de la beauté expressive et de l'honnêteté irrépensible de Grigori Sokolov. Les interprétations poétiques du pianiste russe, qui prennent vie durant le concert avec une intensité mystique, naissent d'une connaissance profonde des œuvres qui font partie de son vaste répertoire. Les programmes de ses récitals embrassent en effet des musiques aussi diverses que des transcriptions de polyphonies sacrées médiévales, des pièces pour clavier de Byrd,

Couperin, Rameau, Froberger et Bach, et bien sûr tout le répertoire classique romantique, avec une prédilection pour Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms et les œuvres de références du xx<sup>e</sup> siècle de Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky.

Auprès des amateurs de piano, il est largement considéré comme l'un des très grands de notre époque, un artiste admiré pour son introspection visionnaire, sa spontanéité hypnotique et sa dévotion sans compromissions à la musique.

Sokolov est né à Leningrad (aujourd'hui Saint-Pétersbourg) et a commencé la musique à l'âge de cinq ans, commençant deux ans plus tard ses études auprès de Liya Zelikhman à l'École centrale spéciale du Conservatoire de Leningrad. Il a donné son premier récital public à douze ans et s'est fait remarquer en 1966 lorsqu'il est devenu à seize ans le plus jeune vainqueur du Concours Tchaïkovski de Moscou.

Après la dissolution de l'Union soviétique, il a commencé à se produire plus fréquemment sur les principales scènes européennes. Il a joué avec les plus grands orchestres avant de décider de se consacrer exclusivement au récital solo. Il donne environ soixante-dix concerts par an, s'immergeant complètement dans un programme unique qu'il présente sur les principales scènes d'Europe.

En 2015, Deutsche Grammophon a publié un premier album avec l'enregistrement de concert de son récital au Festival de Salzbourg 2008, avec des musiques de Mozart et Chopin. En janvier 2016, il a publié un second CD *live* enregistré à la Philharmonie de Berlin, dédié à Schubert et Beethoven (disponible également en DVD).

# NE PASSEZ PAS À CÔTÉ DE CE QUI SE PASSE CHEZ VOUS

La saison de L'Auditorium-Orchestre national de Lyon  
dans **AUVERGNE-RHÔNE-ALPES MATIN**

LUNDI  
MARDI  
JEUDI  
VENDREDI  
9H50



et sur [rhone-alpes.france3.fr](http://rhone-alpes.france3.fr)



rhône-  
alpes

VOUS ÊTES AU BON ENDROIT

francetélévisions



## Quatuor Borodine

Depuis sept décennies, le Quatuor Borodine est admiré pour son autorité dans le répertoire de musique de chambre, notamment sa connaissance profonde des œuvres de Beethoven et Chostakovitch. C'est actuellement le plus ancien quatuor à cordes en activité, gardien des grandes traditions.

L'affinité particulière du Quatuor Borodine pour le répertoire russe s'est nouée au contact de Dmitri Chostakovitch, qui a toujours suivi le travail préparatoire, puis l'exécution de chacune de ses œuvres. Le quatuor joue régulièrement sa musique dans le monde entier – entre autres à Vienne, Zurich, Francfort, Madrid, Lisbonne, Séville, Londres, Paris et New York –, et ses interprétations font référence. Ces dernières saisons, l'ensemble est revenu à un répertoire plus vaste (Schubert, Prokofiev, Borodine et Tchaïkovski), continuant d'être acclamé sur la scène internationale.

Le Quatuor Borodine a été créé en 1945 par quatre étudiants du Conservatoire de Moscou autour de l'altiste Roudolf Barchaï et du violoncelliste Valentin Berlinsky (jusqu'en 2007). Il a porté jusqu'en 1955 le nom de Quatuor de la Philharmonie de Moscou. Si le monde a considérablement changé depuis 1945, le Quatuor Borodine, quant à lui, a conservé son engagement envers la beauté sonore et l'excellence technique. La cohésion et la vision de l'ensemble ont survécu aux changements de musiciens, grâce notamment à l'héritage commun partagé par ses membres successifs. Les membres actuels du quatuor sont Rouben Aharonian, Sergueï Lomovski, Igor Naïdine et Vladimir Balchine.

Leur soixante-sixième anniversaire est l'occasion d'une tournée internationale sur les plus belles scènes de Moscou, Saint-Petersbourg, Paris, Rotterdam, Tokyo, Istanbul, Montréal, Vancouver, Amsterdam, Varsovie, Londres, Francfort, Hong Kong, Miami, Philadelphie, Berlin, Zurich et Vienne, et dans les grands festivals internationaux.

## Iouri Temirkanov, direction

Depuis 1988, Iouri Temirkanov est directeur musical et chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de Saint-Petersbourg, avec lequel il fait de nombreux enregistrements et d'importantes tournées internationales.

Il commence à étudier la musique à l'âge de neuf ans. Il entre à treize ans à l'École de jeunes talents de Leningrad, puis est admis au Conservatoire de Leningrad où il étudie le violon, l'alto et la direction ; il obtient son diplôme en 1965.

Remarqué lors d'un concours national de direction, il est engagé en 1967 par l'Orchestre philharmonique de Leningrad (futur l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg) comme assistant d'Evgueni Mravinski. Il est chef principal de 1968 à 1976, année où il devient le directeur musical de l'Opéra-Ballet du Kirov, aujourd'hui Théâtre Mariinski. Il quitte cet établissement en 1988.

Sa carrière l'a amené à diriger les plus grandes formations, notamment les Orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne et Londres, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam...

Après ses débuts à Londres avec l'Orchestre royal philharmonique en 1977, il en est nommé premier chef invité, puis chef principal de 1992 à 1998. Durant cette période, il est également premier chef invité de l'Orchestre philharmonique de Dresde et, de 1998 à 2008, premier chef invité de l'Orchestre symphonique national de la Radio danoise. Il est directeur musical de l'Orchestre symphonique de Baltimore de 2000 à 2006, et premier chef invité du Théâtre Bolchoï de Moscou jusqu'en 2009, ainsi que directeur musical du Teatro Regio de Parme de 2010 à 2012.

Pendant dix jours, au moment de Noël, Iouri Temirkanov organise le Square des arts du Festival international d'hiver de Saint-Petersbourg, où il invite les artistes mondiaux les plus renommés. Iouri Temirkanov a réalisé de nombreux enregistrements avec l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique national de la Radio danoise et l'orchestre royal philharmonique. En novembre 2015, il a été nommé chef honoraire de l'Accademia di Santa Cecilia à Rome.

## Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg

L'histoire de l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg – «*l'un des meilleurs orchestres au monde*» selon *The Guardian* – commence en 1882 quand Alexandre III décrète la formation du Chœur musical impérial. Devenu Orchestre de la Cour au début du xx<sup>e</sup> siècle, il interprète pour la première fois en Russie *Une vie de héros* et *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, la *Première Symphonie* de Mahler, la *Neuvième Symphonie* de Bruckner, le *Poème de l'extase* de Scriabine et est dirigé par Arthur Nikisch, Richard Strauss ou Alexandre Glazounov.

En 1917, l'Orchestre de la Cour devient l'Orchestre d'État, et Serge Koussevitzky en prend la direction. En 1921, il s'installe dans la toute nouvelle Philharmonie de Petrograd, première salle du genre dans le pays. Des chefs d'orchestre occidentaux légendaires comme Bruno Walter, Felix Weingartner, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Pierre Monteux et Otto Klemperer le dirigent, Vladimir Horowitz et Sergueï Prokofiev jouent en soliste avec lui.

L'année 1938 marque le début de l'«ère Mravinski» – cinquante ans de travail acharné qui hissent l'orchestre au rang des plus importantes formations musicales au monde. En 1946, l'orchestre embarque pour son premier voyage à l'étranger. Une collaboration unique s'installe entre Chostakovitch et Mravinski – qui assurera à la tête de l'orchestre la création de cinq de ses symphonies.

Benjamin Britten, Aaron Copland, Zoltán Kodály, Witold Lutosławski, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Luigi Nono, Rodion Chitchédrine écriront également pour l'orchestre, dont Iouri Temirkanov a pris la tête en 1988 et qui a été récemment distingué parmi les vingt meilleurs orchestres du monde par le magazine *Gramophone*.

## Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg

### Premiers violons

Lev Klychkov (*violon solo*)  
Pavel Popov  
Alexander Zolotarev  
Iurii Ushchapovskii  
Valentin Lukin  
Tikhon Lukianenko  
Olga Rybalchenko  
Anna Fenster  
Ksenia Petrash  
Natalia Sokolova  
Vera Vasileva  
Nikolai Tkachenko  
Aislyu Saifullina  
Sergei Tiutiunik  
Tatiana Makarova  
Iaroslav Zaboïarkin  
Mikhail Alekseev

### Seconds violons

Iliia Kozlov (*chef d'attaque*)  
Igor Zolotarev  
Tatiana Shmeleva  
Dmitrii Petrov  
Liubov Khatina  
Ekaterina Belaya  
Dmitrii Koriavko  
Argine Stepanian  
Ruslan Kozlov  
Elizaveta Petrova  
Nikolai Dygodnyuk  
Konstantin Basok  
Mariia Irashina-Pimenova  
Iurii Gorbachev  
Aleksii Vasilev

### Altos

Andrei Dogadin (*solo*)  
Iurii Dmitriev  
Aleksii Bogorad  
Denis Gonchar  
Dmitrii Kosolapov  
Konstantin Bychkov  
Iosif Nurdaev  
Mikhail Sokolov  
Aleksandr Chizhov  
Leonid Lobach  
Anton Shestakov  
Dmitrii Kreshchenskiy  
Alexey Koptev

### Violoncelles

Dmitrii Khrychev (*solo*)  
Taras Trepel  
Sergei Cherniadev  
Nikita Zubarev  
Aleksandr Kulibabin  
Dmitry Eremin  
Andrei Efimovskii  
Mikhail Slavin  
Nikolai Matveev  
Stanislav Lyamin  
Evgenii Kogan

### Contrebasses

Artem Chirkov (*solo*)  
Rostislav Iakovlev  
Oleg Kirillov  
Nikita Makin

Mikhail Glazachev  
Nikolai Chausov  
Aleksii Ivanov  
Nikolai Syrai  
Arsenii Petrov

### Flûtes

Marina Vorozhtsova (*solo*)  
Dmitry Terentiev  
Olesia Terytchnaia

### Piccolo

Ksenia Kuelyar-Podgaynova

### Hautbois

Artem Isaev (*solo*)  
Pavel Sokolov  
Artem Trofimenko

### Cor anglais

Mikhail Dymskii

### Clarinets

Andrei Laukhin (*solo*)  
Nikita Liutikov  
Denis Sukhov  
Bass Clarinet  
Vitalii Rumiantsev

### Bassons

Mark Kreshchenskiy  
Vasily Chernichka  
Anton Gutsevich

### Contrebasson

Mikhail Krotov

### Cors

Igor Karzov  
Stanislav Avik  
Anatolii Surzhok  
Nikolai Dubrovin  
Kirill Miron  
Oleg Egorov

### Trompettes

Viacheslav Dmitrov  
Bogdan Dekhtiaruk  
Alexey Belyaev

### Trombones

Maksim Ignatov (*solo*)  
Dmitrii Andreev  
Denis Nesterov  
Vitaly Gorlitskiy

### Tuba

Dmitrii Karakhtanov

### Percussions

Dmitrii Klemenok  
Mikhail Lestov  
Ruben Ramazyan  
Alexandr Mikhailov  
Anton Nazarko  
Artemy Znamenskiy

### Harpes

Anna Makarova  
Andres Izmaylov

### Piano et célesta

Maxim Pankov





Leonard Slatkin dirige l'Orchestre national de Lyon - Oct. 2016 © Anthéa Photography



## Leonard Slatkin, directeur musical

Directeur musical de l'Orchestre national de Lyon (ONL) et du Detroit Symphony Orchestra (DSO), Leonard Slatkin mène en outre une carrière intense de chef d'orchestre invité, en plus de ses activités de compositeur, d'auteur (avec *Conducting Business*) et de pédagogue.

Parmi les temps forts de la saison 2015/2016, citons un festival Brahms de trois semaines à Detroit ; des engagements avec le St. Louis Symphony, le Pittsburgh Symphony, le Los Angeles Philharmonic et l'Orchestre symphonique de la NHK (Tokyo) ; des débuts avec l'Orchestre philharmonique de Chine (Pékin) et l'Orchestre symphonique de Shanghai ; et une tournée d'été au Japon avec l'ONL.

Leonard Slatkin a fait plus de 100 enregistrements, qui lui ont valu 7 Grammy Awards et 64 nominations. Il a dirigé les principaux orchestres mondiaux, et sa carrière lyrique le mène sur des scènes prestigieuses, du Metropolitan Opera de New York à la Staatsoper de Vienne. Il a été directeur musical du New Orleans Symphony, du St. Louis Symphony et du National Symphony (Washington), et chef principal du BBC Symphony (Londres). Il a été premier chef invité du Royal Philharmonic et du Philharmonia (Londres), du Pittsburgh Symphony, du Los Angeles Philharmonic au Hollywood Bowl, et du Minnesota Orchestra.

Né à Los Angeles dans une éminente famille de musiciens, Leonard Slatkin a commencé l'étude de la musique par le violon et a étudié la direction d'orchestre avec son père, puis avec Walter Susskind à Aspen et Jean Morel à la Juilliard School. Il réside à Bloomfield Hills (Michigan), avec son épouse, la compositrice Cindy McTee.

Titulaire de la National Medal of Arts, la plus haute récompense conférée à un artiste par le gouvernement américain, Leonard Slatkin est aussi chevalier de la Légion d'honneur.

*Leonard Slatkin est représenté par R. Douglas Sheldon (agent général, représentant pour les Amériques et l'Asie) chez Columbia Artists Management Inc. et par Julia Albrecht (agent pour l'Europe) chez Konzertdirektion Schmid.*

## Orchestre national de Lyon

Fort de cent quatre musiciens permanents ayant le privilège de travailler et répéter dans la salle de concert (2100 places) qui lui est dédiée, l'Orchestre national de Lyon, l'un des plus anciens de France (1905), est actuellement dirigé par le chef américain Leonard Slatkin, par ailleurs titulaire de l'Orchestre symphonique de Detroit (Michigan).

Apprécié pour la qualité très française de ses cordes, qui en fait l'un des interprètes reconnus du répertoire français (Ravel, Debussy, Berlioz,...) mais aussi des grandes formes symphoniques du XIX<sup>e</sup>, il explore également le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle et passe régulièrement commande à des compositeurs d'aujourd'hui. Pionnier en ce domaine, il s'illustre avec brio dans des ciné-concerts ambitieux (Le Seigneur des anneaux, Matrix, Pixar) ou accompagne des œuvres majeures du cinéma muet (Chaplin, Fritz Lang, Murnau,...).

Au-delà des très nombreux concerts qu'il donne à l'Auditorium, l'Orchestre se produit dans les plus grandes salles et capitales européennes. Premier orchestre symphonique à s'être produit en Chine, il a donné en 2016 une série de concerts au Japon, notamment trois programmes à Tokyo. En 2017, il effectuera une tournée américaine et se produira notamment dans la salle new-yorkaise mythique de Carnegie Hall. L'Auditorium de Lyon, impressionnant monolythe de béton et d'acier, inauguré en 1975, d'un confort exceptionnel, accueille de très nombreuses phalanges internationales et les plus grands solistes de la scène musicale. Les nombreux partenariats qu'il a su nouer avec des manifestations tels le Festival Lumière, Ambronay ou Jazz à Vienne, ont permis d'ouvrir largement la salle à tous les genres musicaux et tous les publics. Chaque année, ce sont près de 250 000 spectateurs qu'il accueille dans ses murs.

*Établissement de la Ville de Lyon, l'Orchestre national de Lyon est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication et par la Région Auvergne-Rhône-Alpes.*

## L'Auditorium-Orchestre national de Lyon

Jean-Marc Bador directeur général ; Denis Bretin secrétaire général ; Mathieu Vivant directeur de production ; Stéphanie Papin directrice administrative et financière ; Christian Thompson conseiller artistique ; et l'ensemble des équipes administratives et techniques.

## L'Orchestre national de Lyon

Leonard Slatkin directeur musical

### VIOLONS I

Violons solos supersolistes  
Jennifer Gilbert  
Giovanni Radivo

Premier violon solo  
Jacques-Yves Rousseau

Deuxième violon solo  
Jaha Lee

Violons du rang  
Audrey Besse  
Yves Chalamon  
Amélie Chaussade  
Pascal Chiari  
Constantin Corfu  
Andréane Détienne  
Annabel Faurite  
Sandrine Haffner  
Yaël Lalande  
Ludovic Lantner  
Philip Lumbus  
Anne Rouch  
Roman Zgorzalek

### VIOLONS II

Premiers chefs d'attaque  
F. Souvignet-Kowalski  
Catherine Menneson

Deuxième chef d'attaque  
Tamiko Kobayashi

Violons du rang  
Bernard Boulfroy  
Léonie Delaune  
Catalina Escobar  
Eliad Florea  
Véronique Gourmanel  
Kaé Kitamaki  
Diego Matthey  
Maiwenn Merer  
Sébastien Plays  
Haruyo Tsurusaki  
Benjamin Zekri

### ALTOS

Altos solos  
Corinne Contardo  
Jean-Pascal Oswald

Alto co-soliste  
Fabrice Lamarre

### ALTOS DU RANG

Catherine Bernold  
Vincent Dedreuil-Monet  
Marie Gaudin  
Vincent Hugon  
Valérie Jacquart  
SeungEun Lee  
Jean-Baptiste Magnon  
Carole Millet  
Lise Niqueux  
Manuelle Renaud

### VIOLONCELLES

Violoncelles solos  
Nicolas Hartmann  
É. Sapéy-Triomphe

Violoncelle co-soliste  
Ph. Silvestre de Sacy

Violoncelles du rang  
Mathieu Chastagnol  
Pierre Cordier  
Dominique Denni  
Stephen Eliason  
Vincent Falque  
Jérôme Portanier  
Jean-Étienne Tempo  
NN

### CONTREBASSES

Contrebasses solos  
Botond Kostyák  
Vladimir Toma

Contrebasse co-soliste  
Pauline Depassio

Contrebasses du rang  
Daniel Billon  
Gérard Frey  
Eva Janssens  
Vincent Menneson  
Benoist Nicolas  
NN

### FLÛTES

Flûtes solos  
Jocelyn Aubrun  
Emmanuelle Réville

Deuxième flûte  
Harmonie Maltère

Piccolo  
Benoît Le Touzé

### HAUTOBOIS

Hautbois solos  
Jérôme Guichard  
NN

Deuxième hautbois  
Ph. Cairey-Remonay

Cor anglais  
Pascal Zamora

### CLARINETTES

Clarinettes solos  
Robert Bianciotto  
François Sauzeau

Petite clarinette  
Thierry Mussotte

Clarinette basse  
Nans Moreau

### BASSONS

Bassons solos  
Olivier Massot  
Louis-Hervé Maton

Deuxième basson  
François Apap

Contrebasson  
Stéphane Cornard

### CORS

Cors solos  
Joffrey Quartier  
Guillaume Tétu

Cors aigus  
Paul Tanguy  
Yves Stocker

Cors graves  
Jean-Olivier Beydon  
Stéphane Grosset  
Patrick Rouch

### TROMPETTES

Trompettes solos  
Sylvain Ketels  
Christian Léger

Deuxièmes trompettes  
Arnaud Geffray  
Michel Haffner

### TROMBONES

Trombones solos  
Fabien Lafarge  
Charlie Maussion

Deuxième trombone  
Frédéric Boulan

Trombone basse  
Mathieu Douchet

### TUBA

Tuba solo  
Guillaume Dionnet

### TIMBALES ET PERCUSSIONS

Timbalier solo  
Adrien Pineau

Deuxième timbalier  
Stéphane Pelegri

Première percussion  
Thierry Huteau

Deuxièmes percussions  
Guillaume Itier  
François-Xavier Plancqueel

### CLAVIERS

Claviers solo  
Élisabeth Rigollet

### HARPE

Harpe solo  
Éléonore Euler-Cabantous





Orchestre national de Lyon © D. Duchon-Doris

## LES AUTRES CONCERTS DU FESTIVAL RUSSE

Des programmes spécifiques seront édités pour ces concerts.

| ME. **23** NOV. 20H

SYMPHONIQUE

### CONCERT POUR LES ÉTUDIANTS

| Piotr Ilyitch Tchaïkovski «Polonaise» d'Eugène  
Onéguine

| Piotr Ilyitch Tchaïkovski Symphonie n° 5, en mi mineur,  
op. 64

**Orchestre national de Lyon**  
Leonard Slatkin, direction

*Gratuit*

| VE. **2** DÉC. 12H30 & 15H

EXPRESSO

### L'OISEAU DE FEU

| Igor Stravinsky L'Oiseau de feu, ballet intégral  
(orchestration réduite de Jonathan McPhee)

**Orchestre national de Lyon**  
Quentin Hindley, direction  
Joël Nicod, présentation

*Tarif: 10 €*

| SA. **3** DÉC. 15H & 18H

JEUNE PUBLIC

### THÉÂTRE D'OMBRES

| Igor Stravinsky L'Oiseau de feu, ballet intégral  
(orchestration réduite de Jonathan McPhee)

**Teatro Gioco Vita** (théâtre d'ombres, d'acteurs et danse)

**Fabrizio Montecchi**, mise en scène et décors  
**Orchestre national de Lyon**  
Quentin Hindley, direction

*Tarif: 16 € / réduit : 8 à 13 € / - 12 ans : 5 €*