

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

LUNDI 21 NOVEMBRE 2022 – 20H

Petrouchka
Les Dissonances
David Grimal



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Ce concert est enregistré par



Programme

Petrouchka

Béla Bartók

Suite du Mandarin merveilleux

Karol Szymanowski

Concerto pour violon n° 1

ENTRACTE

Igor Stravinski

Petrouchka – version de 1947

Les Dissonances

David Grimal, violon, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H10.

Les œuvres

Béla Bartók (1881-1945)

Le Mandarin merveilleux, version de concert op. 19, Sz 73

Introduction ; l'ordre donné par les voyous à la fille

Premier appel de séduction de la fille, après quoi le vieil homme du monde apparaît, lequel est finalement jeté par les voyous

Deuxième appel de séduction de la fille, après quoi le jeune gars apparaît, qui est, lui aussi, jeté dehors

Troisième appel de séduction de la fille ; le Mandarin apparaît

La danse de séduction de la fille devant le Mandarin

Le Mandarin rattrape la fille après une chasse infernale

Composition du ballet : en 1918-1919, révisé en 1924 et 1935.

Création du ballet : le 27 novembre 1926, à l'Opéra de Cologne, sous la direction de Jenő Szenkar.

Version de concert : 1927.

Création de la version de concert : le 15 octobre 1928, par la Société philharmonique de Budapest, sous la direction d'Ernő Dohnányi.

Effectif : 3 flûtes (2^e et 3^e aussi piccolos), 3 hautbois (3^e aussi cor anglais), 3 clarinettes (2^e aussi petite clarinette, 3^e aussi clarinette basse), 3 bassons (3^e aussi contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, percussions, célesta, piano, orgue, harpe – cordes.

Durée : environ 30 minutes.

Le Mandarin merveilleux, dernière œuvre scénique de Bartók (après *Le Château de Barbe-Bleue* et *Le Prince de bois*), connu une histoire chaotique. La découverte de l'argument de Mehyhért Lengyel (pensé à l'origine pour les Ballets russes et le compositeur Ernő Dohnányi) dans la revue *Nyugat* en 1917 pousse Bartók à composer une première version pour piano, achevée en mai 1919. L'orchestration est réalisée en 1923, quelques révisions sont faites l'année suivante, ainsi qu'en 1926 – qui voit enfin la création houleuse de l'œuvre à Cologne. L'annulation de plusieurs autres projets de production ainsi que l'interdiction pure et simple de l'œuvre en Hongrie poussent le compositeur à proposer

une version de concert en 1927, conservant environ les deux premiers tiers de l'œuvre. Il faut attendre 1945 (et la mort de Bartók) pour que la pantomime, à nouveau révisée dans les années 1930, soit créée dans la capitale magyare.

Le livret de Menyhért Lengyel met en scène trois mendiants qui dévalisent les clients qu'une fille attire dans leur sordide galetas. Ils mettent à la porte un vieux beau et un jeune homme craintif, tous deux désargentés. Un riche mandarin se présente. La danse lascive de la prostituée enflamme cet homme étrange que les gredins tentent d'étouffer, de poignarder et de pendre. Mais le mandarin est toujours en vie, l'inassouvissement de sa passion le rendant invincible. C'est seulement après avoir étreint la fille que ses blessures commencent à saigner et qu'il meurt.

Au moment où Bartók s'engage dans ce projet de ballet, il écarte d'emblée la couleur orientale pour insister en revanche sur sa dimension fantastique et expressionniste : « Je réfléchis également au *Mandarin*. Si ça marche, ça sera une musique infernale.

Au commencement – une introduction très courte avant le lever de rideau – horrible

charivari, bruit fracassant, vacarme, coups de klaxon : du tourbillon des rues d'une métropole, j'emmène l'honorable assistance dans le repaire de voyous. » Les piétinements frénétiques, le tourbillonnement de motifs obstinés, les dissonances stridentes et les appels furieux qui stylisent des klaxons traduisent la violence et l'inhumanité des villes modernes. Ce climat barbare, qui reflète aussi les tensions politiques et sociales de l'entre-deux-guerres, s'interrompt lors des scènes de séduction, au lyrisme tendu, et lors de l'apparition du mandarin. Plusieurs suspensions renforcent l'impact des épisodes fiévreux et brutaux.

“ À Cologne, après *Le Mandarin*, il y a eu des manifestations bruyantes contre le texte et contre moi. Le grabuge a bien duré dix minutes, ils ont quand même baissé le rideau de fer. Les gens ne sont pas partis pour autant, si bien qu'il a fallu ouvrir la porte de fer. De sorte que l'on peut dire qu'il y a eu des applaudissements de fer (et des sifflets de fer). Il aurait fallu que tu voies toute cette excitation !

Béla Bartók, lettre à sa mère sur la création de l'œuvre, 1926

En dépit d'une reprise applaudie à Prague, *Le Mandarin merveilleux* peine à s'imposer (l'Opéra de Budapest, notamment, recule devant cette musique aussi corrosive que son sujet). Jugeant qu'il avait composé là sa meilleure œuvre orchestrale, Bartók décide de réaliser une version de concert (il refuse le terme de « suite »), pour laquelle il retient les deux premiers tiers du ballet environ, avec deux coupes et l'ajout d'une coda. La musique, très proche de l'original, s'interrompt avant les tentatives d'assassinat du mandarin.

Hélène Cao

Karol Szymanowski (1882-1937)

Concerto pour violon n° 1 op. 35

I. Vivace assai – Tempo comodo : andantino – Subito vivace assai

II. Vivace scherzando – Tempo comodo : allegretto – Vivace

III. Cadenza (Vivace) – Allegro moderato – Lento assai

Composition : 1916.

Dédicace : à Paweł Kochanski.

Création : le 1^{er} novembre 1922, à Varsovie (Pologne), par Jozef Oziminski (violon) sous la direction d'Émit Młynarski.

Effectif : violon solo – 3 flûtes (dont piccolo), 3 hautbois (dont cor anglais), 3 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons (dont contrebasson) – 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, célesta, piano – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 24 minutes.

D'une même durée que la *Symphonie n° 3*, le *Concerto pour violon n° 1* en constitue le pendant : autre « chant de la nuit », autre « poème de l'extase ». Sans le confirmer, Szymanowski n'a jamais nié avoir été inspiré par le poème *La Nuit de mai* de Tadeusz Miciński. Union avec une déesse, noces panthéistes, « orgie nocturne », « ronde joyeuse » : encore une musique capiteuse et luxuriante. Le *Concerto* défie lui aussi les lois du genre, plutôt « œuvre symphonique pour assez grand orchestre avec violon solo qui fait l'effet d'un

concerto». Ici encore, les différentes parties s'enchaînent, se fondant les unes dans les autres : les repères se brouillent, l'auditeur s'immerge dans un flux musical continu. Szymanowski pousse plus loin encore que dans la *Symphonie* le travail structurel et thématique.

Nous voici loin des concertos virtuoses du siècle précédent, même si la partie de violon a ses difficultés : on ne peut guère penser qu'à celui de Frederick Delius, composé la même année. Le rapport entre le soliste et l'orchestre est bouleversé, comme si le premier incarnait l'homme et le second la nature. Au dialogue parfois conflictuel de la tradition, Szymanowski substitue un échange fusionnel, sans que l'orchestre absorbe le soliste : « Le violon est toujours au-dessus ! C'est mon plus grand triomphe. » Il est vrai que l'effectif de la *Symphonie* s'est allégé, la pâte sonore aussi : Szymanowski, dont la virtuosité atteint ici son apogée, semble parfois composer pour un orchestre de solistes.

“ Paweł [Kochanski] et moi avons créé dans *Mythes* et dans le *Concerto* une nouvelle façon de jouer du violon, qui a fait date.

Karol Szymanowski

Le *Concerto* ne serait pas ce qu'il est sans Paweł Kochanski, le dédicataire, un des premiers violonistes de son temps, véritable frère en musique. Au compositeur pianiste, il a révélé les secrets de son instrument : à partir des trois *Mythes* de 1915, Szymanowski a écrit avec lui et pour lui ses œuvres pour violon. Les effets qu'on peut en tirer, harmoniques, jeu *sul ponticello*, glissandos, *tremolando* servent à des fins expressives, constituent la substance même de la musique. Ce violon planant souvent dans le suraigu, c'est aussi celui de Kochanski. *Mythes* avait ainsi ouvert des perspectives insoupçonnées. Ces effets, Szymanowski les réserve également aux cordes de l'orchestre, qui sonne du coup de façon très spécifique, plus encore dans le *Concerto*, où le soliste en est relativement avare, que dans la *Symphonie* – l'introduction orchestrale, en particulier, bruisant de chants d'oiseaux préfigurant Messiaen, reste unique en son genre.

Didier van Moere

Igor Stravinski (1882-1971)

Petrouchka, scènes burlesques en quatre tableaux – version de 1947

Fête populaire de la Semaine Grasse

Chez Petrouchka

Chez le Maure

Fête populaire – Mort de Petrouchka

Composition : août 1910-26 mai 1911.

Dédicace : à Alexandre Benois.

Création : le 13 juin 1911, au Théâtre du Châtelet (Paris), par les Ballets russes, sous la direction de Pierre Monteux.

Révision : 1946.

Effectif de la version de 1947 : 3 flûtes (3^e aussi piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (3^e aussi clarinette basse), 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, cymbales, grosse caisse, tambourin, caisse claire, tam-tam, xylophone – célesta, harpe, piano – cordes.

Publication de la version révisée : Boosey & Hawkes, 1947.

Durée : environ 40 minutes.

Petrouchka, c'est « la fête de la semaine grasse à Saint-Pétersbourg, avec sa foule, ses baraques et son petit théâtre traditionnel, le personnage du magicien prestidigitateur [...] ; l'animation des poupées, Petrouchka, son rival et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui amène la mort de Petrouchka », explique Stravinski (*Chroniques*). À l'origine, l'œuvre avait été conçue comme un *Konzertstück* pour piano et orchestre, mettant en scène « un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes ». Le pantin aura pour nom Petrouchka, devenant ainsi « l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ». Serge de Diaghilev, l'inspiré directeur des Ballets russes, qui avait créé quelques mois auparavant le premier ballet de Stravinski, *L'Oiseau de feu*, s'avise du potentiel dramatique du « concerto » et encourage le compositeur à le transformer pour la scène – ce sera chose faite en 1911.

Malgré certaines critiques, la création de l'œuvre, dans une chorégraphie de Fokine et avec le célèbre Nijinski dans le rôle principal, fut un triomphe : rien à voir, donc, avec le scandale qui accueillera la première du *Sacre du printemps* deux ans plus tard.

La partition a subi un certain nombre de remaniements au fil des années : elle connut notamment (en plus des transcriptions pour piano seul en 1921 et pour quatre mains en 1946) une révision en 1946, publiée en 1947,

qui portait essentiellement sur la composition de l'orchestre, légèrement réduit (à cette occasion, les vents par quatre s'allégèrent d'un instrumentiste). Malgré une nouvelle version en 1967, c'est celle qui est le plus souvent jouée.

Petrouchka s'articule en quatre tableaux et présente une construction relativement symétrique, où la fête de la semaine grasse (première et dernière parties) joue le rôle de toile de fond pour le drame joué par les marionnettes vivantes dans les panneaux centraux ; entre le début et la fin de l'histoire, la journée ensoleillée d'hiver, animée de personnages hauts en couleurs, tourne à la nuit. Mais tout comme les thèmes de la fête déteignent en surimpression sur les aventures de *Petrouchka*, de la ballerine et du Maure, les deux rivaux, dans leur bataille acharnée pour l'amour de la belle, font irruption hors du castelet, et c'est sur la neige que meurt le pantin. Pantin ? C'est en tout cas ce que veut faire croire le marionnettiste – mais l'apparition *in fine* du fantôme de *Petrouchka* semble y apporter un démenti effrayant. Ce jeu scénaristique sur la frontière entre illusion et réalité, entre animé et vivant, rejoint de manière symbolique les vues de Stravinski sur les propriétés de la musique : « Si [...] la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et non pas une réalité. »

Ainsi, malgré l'argument du ballet, pas de narration musicale dans *Petrouchka*, mais plutôt une suite d'images, dans l'élaboration desquelles le plaisir de la construction musicale

“ Un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes.

Igor Stravinski, *Chroniques de ma vie*, 1935

compte autant que la stylisation par convention de personnages ou de situations. L'esthétique du collage agglomère en grands pans des thèmes courts et fortement individualisés, organisés selon une logique de répétition, d'alternance et de superposition, mais pas de développement. « Objets trouvés » (nombreuses chansons populaires russes ou française, réminiscences de valse viennoises) ou non, ils adoptent et créent des rythmiques plus ou moins distordues que le *Sacre du printemps* explorera plus avant encore : ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, les déphasages de la valse de la ballerine, contaminée par le thème du Maure. L'écriture harmonique abandonne les chatoyances de *L'Oiseau de feu* au profit d'un diatonisme aux couleurs tranchées, parfois sali d'appoggiatures, qui peut aller jusqu'à la dissonance crue créée par les accords parfaits de *do* et de *fa* dièse superposés qui caractérisent Petrouchka.

À divers niveaux, *Petrouchka* est une œuvre de rupture : à la rupture interne, sans cesse répétée, de la juxtaposition des panneaux et des « plaques de temps » (Boucourechliev), répond la rupture dans sa conception esthétique, qui met à mort tout romantisme, tout psychologisme et, d'une manière générale, tout « flou » – à l'inverse, donc, de *L'Oiseau de feu*, pourtant antérieur d'un an seulement. Brutale, pleine d'aplats et de couleurs vives, elle témoigne ainsi de l'extrême rapidité d'évolution du jeune Stravinski, enfant terrible de ce Paris franco-russe et véritable météore dans le monde musical de l'immédiat avant-guerre.

Angèle Leroy

Le saviez-vous ?

Stravinski mène la danse

Au fil de sa longue carrière, Stravinski composa treize partitions pour la danse (voir la liste ci-dessous), auxquelles il doit une grande part de sa célébrité. On pourrait leur ajouter *Histoire du soldat* (élue, jouée et dansée, indique l'édition) et les compositions chorégraphiées a posteriori (par exemple le *Concerto pour violon* converti en ballet par Balanchine, la *Symphonie de psaumes* chorégraphiée par Jiri Kylian). Mais sans Serge de Diaghilev, Stravinski aurait-il suivi cette voie ? En février 1909, le fondateur des Ballets russes découvrit son *Scherzo fantastique* et perçut immédiatement qu'il tenait là celui qui révolutionnerait l'histoire du ballet. Il l'associa à des artistes aussi prestigieux que Léon Bakst, Alexandre Benois, Nicolas Roerich, Henri Matisse, Pablo Picasso ou Natalia Gontcharova pour les décors et costumes, à Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine et Bronislava Nijinska pour la chorégraphie.

La réussite de Stravinski s'explique par son énergie rythmique, sa pulsation fermement scandée (même si les impacts ne se succèdent pas de façon régulière), des motifs mélodiques nettement dessinés, une orchestration colorée, une construction formelle fonctionnant par juxtaposition d'éléments bien différenciés et non par développement du matériau thématique. Le ballet devient un spectacle concis (dès *Petrouchka*, il ne dépasse guère la demi-heure), contrairement au ballet romantique qui occupait la totalité d'une soirée. Mais surtout, la musique ne vise plus à figurer l'action, ni à traduire la psychologie des personnages. Songeons à *Noces*, où la présence de voix renforce le refus de l'identification entre les interprètes et les personnages : un chanteur incarne tour à tour plusieurs personnages ; et à l'inverse, un personnage est distribué entre plusieurs voix, sans souci de vraisemblance. Il arrive ainsi que la mère de la mariée s'exprime par le truchement d'un ténor !

Le saviez-vous ?

Après la mort de Diaghilev en 1929, Stravinski compose pour Balanchine avec lequel il partage le goût pour la rigueur aristocratique des formes et le rejet de l'anecdote. Sans cette propension à l'abstraction, ses partitions, de *L'Oiseau de feu* à *Agon*, ne seraient pas devenues de la musique de concert, programmées sans la dimension chorégraphique. Elles n'en doivent pas moins leur existence à des stimuli visuels, essentiels pour un compositeur qui avouait avoir « toujours eu en horreur d'écouter la musique les yeux fermé ».

Les ballets de Stravinski (entre parenthèses : nom du premier chorégraphe et date de création) :

L'Oiseau de feu (Fokine, 1910) ;
Petrouchka (Fokine, 1911) ;
Le Sacre du printemps (Nijinski, 1913) ;
Le Chant du rossignol (Massine, 1920) ;
Pulcinella (Massine, 1920) ;
Renard (Nijinska, 1922) ;
Noces (Nijinska, 1923) ;
Apollon musagète (Balanchine, 1928) ;
Le Baiser de la fée (Nijinska, 1928) ;
Jeu de cartes (Balanchine, 1937) ;
Scènes de ballet (Anton Dolin, 1944) ;
Orpheus (Balanchine, 1948) ;
Agon (Balanchine, 1957).

Hélène Cao

Béla Bartók

Les compositeurs

Par le renouvellement du langage musical et des formes qu'il a opéré, par le nombre de chefs-d'œuvre que compte son catalogue, Bartók est un compositeur majeur de la première moitié du xx^e siècle. Après avoir suivi l'enseignement de sa mère, il fait ses débuts de pianiste à l'âge de 10 ans. Puis, il étudie à Bratislava à partir de 1893, et à l'Académie de musique de Budapest entre 1899 et 1903. Cette année-là, il compose sa première partition symphonique d'envergure, *Kossuth*, influencée par Liszt et Richard Strauss. Bartók se passionne alors pour les chants populaires hongrois et balkaniques, qu'il collecte et publie avec son compatriote Zoltán Kod  ly à partir de 1906 – entreprise fondatrice dans le domaine de l'ethnomusicologie. L'empreinte du folklore hongrois sur son écriture compensera d'ailleurs les influences que Bartók a reçues de Brahms, Liszt, Strauss, Debussy ou Stravinski, en l'amenant à forger un langage original, entre tonalité et modalit  . Le musicien mène une carrière de concertiste à travers l'Europe, souvent en duo avec son épouse, la pianiste M  rta Ziegler. Sa réputation s'établit, si bien qu'en 1907 il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest. L'année suivante, il compose son *Premier Quatuor à cordes*, œuvre de transition, puis en 1911 son célèbre *Allegro barbaro*. Il achève alors *Le Château de Barbe-Bleue*, première vaste synthèse de son langage (cet opéra ne sera représenté qu'en 1918). En 1917,

il compose ses *Danses populaires roumaines* et voit la création de sa partition de ballet *Le Prince de bois*. Son œuvre commence à se diffuser en Europe et à gagner l'Amérique. Il est désormais considéré comme le plus éminent compositeur hongrois. En 1923, il divorce et épouse son élève Ditta P  sztory avec laquelle il effectuera de nombreuses tournées. Suit son deuxième ballet, *Le Mandarin merveilleux*, crée en 1926.    cette époque, Bartók débute la série des *Mikrokosmos*, six volumes de pièces pour piano dont le dernier paraîtra en 1939. Toujours imprégné de folklore, son langage se fait plus audacieux que jamais, parfois aux lisières de l'atonalité. Entre 1926 et 1928, Bartók compose son *Premier Concerto pour piano*, ses *Troisième* et *Quatrième Quatuors à cordes* –   uvres capitales du genre –, ses deux *Rhapsodies pour violon*, sa *Sonate pour piano*. Il effectue en 1927 sa première tournée aux   tats-Unis. En 1934, il peut quitter son poste d'enseignant pour se consacrer à son travail sur le folklore. Il compose cette année-là son *Cinquième Quatuor à cordes*, l'avant-gardisme du langage cédant légèrement le pas. En témoignent aussi les chefs-d'œuvre des années suivantes : *Musique pour percussions, cordes et célesta* en 1936, *Sonate pour deux pianos et percussions* en 1937, *Deuxième Concerto pour violon* en 1938, *Divertimento pour cordes* et *Sixième Quatuor à cordes* en 1939. La Hongrie devient alors une semi-dictature, et Bartók fait le

choix de l'exil en 1940. Il passera les cinq dernières années de sa vie aux États-Unis, effectuant des tournées assez décevantes et prononçant quelques conférences. Atteint d'une leucémie, le musicien connaît l'un de ses derniers succès avec le *Concerto pour orchestre* de 1943, dont le langage accessible contribuera à familiariser un

large public à sa production. Dans le dénuement, la maladie et un certain oubli, Bartók compose encore une *Sonate pour violon seul* en 1944, un *Troisième Concerto pour piano* en 1945, et laisse inachevé un *Concerto pour alto* que terminera l'un de ses disciples. Il décède à New York le 26 septembre 1945.

Karol Szymanowski

Né en 1882, Karol Szymanowski est une figure majeure de la musique polonaise. Formé comme pianiste, c'est une personnalité complexe et raffinée, précieuse parfois, sensuelle toujours. Aristocrate de naissance, grand voyageur, romancier à ses heures, il se laissa pénétrer d'influences extrêmement diverses, incarnant simultanément la postérité du postromantisme, du symbolisme et de l'impressionnisme. On distingue habituellement trois périodes majeures dans son œuvre. La première, « romantique », marquée par Chopin et Wagner mais qui intègre un solide sens du contrepoint acquis au contact de Max Reger ; la deuxième, « impressionniste », sous l'influence de Debussy mais également du choc esthétique causé par la découverte de

l'Afrique du Nord, dont témoigne directement sa *Symphonie n° 3 « Chant de la nuit »* ; la troisième période, « populaire », au cours de laquelle Szymanowski, comme Bartók en Hongrie, redécouvre la tradition du folklore national. Auteur de nombreuses (et souvent très virtuoses) pièces pour piano, de quatre symphonies, de deux concertos pour violon, on lui doit également un opéra, *Le Roi Roger* (1924). C'est en 1935 qu'a lieu l'unique rencontre de Szymanowski avec cet autre grand compositeur polonais du xx^e siècle qu'est Witold Lutosławski. Tuberculeux depuis son plus jeune âge, il entre en mars 1937 au sanatorium de Lausanne où il s'éteint quelques jours plus tard.

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au Théâtre Mariinsky, Igor Stravinski ne fut pas d'abord destiné à une carrière dans la musique. Il apprend

pendant le piano et manifeste une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit suivant le désir parental en droit à l'Université

de Saint-Petersbourg, mais la rencontre l'année suivante de Rimski-Korsakov le conforte dans sa décision d'étudier plus avant la musique. Il se partage dès lors entre ses leçons particulières avec le maître (jusqu'à la mort de celui-ci en 1908) et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, tels le Mariinsky ou la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire l'attention de Serge de Diaghilev, qui lui commande la composition d'un ballet pour sa troupe, les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Suivront deux autres ballets : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, qui crée le scandale en mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. La Première Guerre mondiale éloigne définitivement Stravinski de son pays natal ; il s'installe alors avec femme et enfants en Suisse, avant de revenir en France à la fin de la décennie. En proie à l'époque à des difficultés financières, il collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noces*, de *Renard*, et aussi du livret de *l'Histoire du soldat*, toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. *Pulcinella* (1920) marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde là sa période « néo-classique », caractérisée par un grand intérêt pour la musique des ^{xvii}° et ^{xviii}° siècles ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (concerto grosso, fugue ou symphonie). Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931),

Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano*, et sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe rex*, dont l'inspiration antique est prolongée par *Apollon musagète* (1928) et *Perséphone* (1934), tandis que la *Symphonie de psaumes* (1930) illustre l'intérêt renouvelé du compositeur pour les questions religieuses. Plusieurs œuvres concertantes marquent cette dernière décennie sur le Vieux Continent : *Concerto pour violon* (1931), *Concerto pour deux pianos seuls* (1935), *Dumbarton Oaks Concerto* (1938). Stravinski, devenu citoyen français en 1934, s'exile aux États-Unis au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Monde l'accueille à bras ouverts, et ces années sont celles d'une activité sans relâche, entre conférences, concerts et composition (*Symphonie en ut*, *Symphonie en trois mouvements...*). L'opéra *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, vient mettre un terme à la période « néoclassique » de Stravinski, qui s'engage alors – à 70 ans – dans la voie sérielle ouverte par Schönberg, Berg et Webern, sa principale source d'inspiration. Les *Threni* de 1958 représentent l'aboutissement de cette démarche, qu'illustrent aussi la *Cantate* (1952) ou *Agon* (1957). L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum Sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles...* Stravinski s'éteint à New York le 6 avril 1971.

Les interprètes

David Grimal

David Grimal se produit depuis plus de trente ans sur les plus grandes scènes du monde et collabore régulièrement en soliste avec orchestre (Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre de chambre d'Europe, Berliner Symphoniker, Orchestre national de Russie, New Japan Philharmonic, English Chamber Orchestra, Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, Orchestre symphonique de Kuopio...). De grands compositeurs de notre temps lui ont dédié des œuvres devenues des pièces majeures du répertoire (Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Lisa Lim, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, Frédéric Verrière, Richard Dubugnon, Éric Montalbeti...). Chambriste recherché, David Grimal est l'invité des plus grands festivals internationaux. Il est également professeur de violon à la Musikhochschule de

Sarrebruck. Invité à donner de nombreuses master-classes dans le monde entier, il est régulièrement membre du jury de concours internationaux. Il a enregistré pour les labels EMI, Harmonia mundi, Aeon, Naïve, Transart, Dissonances Records. Aujourd'hui il enregistre pour la Dolce Volta. Ses enregistrements ont reçu les éloges de la presse internationale. Parallèlement à cette carrière traditionnelle, David Grimal consacre une grande partie de son énergie à l'orchestre Les Dissonances dont il est directeur artistique, directeur musical et fondateur. Comme un prolongement naturel à ce désir de partage, il a également créé en 2003 «L'Autre Saison», une saison de concerts au profit des sans-abris au coeur de Paris; depuis 2022, il organise les Lumières d'Europe, «L'Autre Académie», festival de musique de chambre. Il joue le Stradivarius «Ex-Roederer» de 1710 et le *Don Quichotte*, violon construit pour lui par Jacques Fustier. David Grimal est chevalier de l'ordre des Arts et lettres.

Les Dissonances

Créées en 2004 par David Grimal, Les Dissonances développent depuis plus de 17 ans une autre manière de jouer ensemble et d'aborder l'interprétation du répertoire symphonique. Elles regroupent des solistes issus des plus grandes formations françaises et internationales, des

chambristes reconnus et de jeunes talents en début de carrière, choisis pour leurs qualités musicales et humaines. Les musiciens sont animés par le désir d'une collaboration fondée sur la recherche de l'excellence et la musique se fait de manière collégiale sous la direction artistique du

violoniste-chef David Grimal. Sans diriger à la baguette, il travaille en harmonie avec l'orchestre. L'écoute et le partage de la connaissance sont au coeur de la relation humaine et artistique qui s'épanouit dans ce cadre singulier. Ce collectif d'artistes offre ainsi une nouvelle vision des œuvres du grand répertoire symphonique en grand effectif (plus de 90 musiciens) et propose également des concerts de musique de chambre. Au cours des dernières années, Les Dissonances ont interprété *La Mer* (Debussy), des symphonies de Chostakovitch, Bruckner, Mahler, la *Suite n° 2 de Daphnis et Chloé* (Ravel), le *Concerto pour orchestre* (Bartók), les ballets de Stravinski, et triomphé dans les grandes salles européennes. L'orchestre s'est implanté dans de prestigieuses institutions : Philharmonie de Paris, Volcan – Scène nationale du Havre. L'orchestre se produit régulièrement à travers toute l'Europe (Victoria Hall de Genève, George Enescu Festival de Bucarest, Besançon, Koningin Elisabethzaal d'Anvers, Opéra de Dijon, Teatro Comunale di Ferrara, Auditorio Nacional de Madrid, Festival Musika-Música à Bilbao, l'Eilat Chamber Music Festival, Palau de la Música de

Valence). Les Dissonances fonctionnent de manière collégiale, sur un modèle inspiré de la musique de chambre. Échanges de points de vue et partage d'idées sont au coeur du travail durant les répétitions. La direction musicale est donnée par David Grimal avec l'objectif d'être le plus fidèle possible à l'œuvre. Conscient de la pleine responsabilité qui est la sienne vis-à-vis de la partition, chaque musicien fait preuve d'une écoute, d'une concentration et d'un engagement fort. Ainsi, Les Dissonances poussent toujours plus loin le niveau artistique des défis qu'elles relèvent. En abordant des œuvres de plus en plus complexes aux effectifs plus importants, l'orchestre a fait la preuve de la pertinence artistique de sa démarche collective où chacun est plus que jamais responsable et acteur du résultat musical. Si Les Dissonances ont une actualité riche au fil de leurs saisons musicales renouvelées chaque année, cet orchestre est également porteur de projets phares annexes et créés par David Grimal : « L'Autre Saison » (au profit des sans-abris) et Lumières d'Europe, « L'Autre Académie », festival de musique de chambre.

Les Dissonances sont labellisées « Compagnie nationale » et subventionnées par le ministère de la Culture et de la Communication. La Fondation d'Entreprise Michelin est le mécène principal de l'orchestre. Les Dissonances remercient le Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny pour son soutien. La Caisse d'épargne Île-de-France soutient L'Autre Saison, projet en faveur des sans-abri. Les Dissonances bénéficient du mécénat de compétences de l'agence de brand thinking & design Zakka et de l'agence digitale Gaya. Les Dissonances remercient le Cercle des amis pour son soutien actif. Les Dissonances sont membres de la Fevis, du Bureau Export et de la SPPF et adhèrent à PROFEDIM. Les Dissonances bénéficient de partenariats avec France Musique et Radio Classique. Les Dissonances réalisent leurs captations de concerts en coproduction avec Heliox Films.

Violons I

Doriane Gable
Alexis Cardenas
Valentin Serban
Omer Bouchez
Maria Marica
Ori Wissner-Levy
Stefan Simonca Oprita
Anne-Sophie Le Rol
Yuval Herz
Amanda Favier
David Moreau
Anne-Elsa Trémoulet
Vassily Chmykov

Violons II

Hélène Marechaux
Sangha Hwang
Pablo Schatzman
Elise Liu
Vlad Baci
Alexandre Pascal
Paik Jin-Hi
Nicole León
Dorothée Nodé-Langlois
Anne Balu

Altos

Béatrice Muthélet
Cynthia Perrin
Shira Majoni
Vladimir Perčević
Sébastien Lévy
Cédric Robin

Mathis Rochat
Ludovic Levionnois
Alain Martinez
Clément Pimenta

Violoncelles

Yan Levionnois
Christophe Morin
Jérôme Fruchart
François Thirault
Louis Rodde
Claire Thirion
Ariana Kashafi
Hermine Horiot

Contrebasses

Niek De Groot
Antoine Sobczak
Thomas Kaufman
Marta Fossas
Odile Simon
Béla Bluche

Flûtes

Julien Beudiment
Bastien Pelat
Julien Vern

Hautbois

Alexandre Gattet
Pauline Cambournac
Hamadi Ferjani

Clarinettes

Vicente Alberola Ferrando
Joë Christophe

Petite clarinette

Véronique Trenel

Clarinete basse

Juan Luis Puelles

Bassons

Julien Hardy
Yannick Mariller

Contrebasson

Hugues Anselmo

Cors

Antoine Dreyfuss
Hugues Viallon
Marianne Tilquin
Pierre Burnet

Trompettes

Guillaume Couloumy
Josef Sadílek
Julien Lair

Trombones

Jonathan Reith
Cédric Vinatier
José Isla

Tuba

Stéphane Labeyrie

Célesta

Ninon Hannecart-Ségal

Timbales

Rodolphe Théry

Harpes

Laure Genthialon

Annabelle Jarre

Percussions

Emmanuel Curt

Catherine Lénert

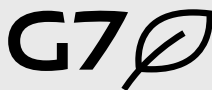
Emmanuel Jacquet

Romain Maisonnasse

Arthur Duique-Mayer

Piano

Julien Blanc



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis
G7 Green pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

OFFREZ UN INSTRUMENT DE MUSIQUE

POUR AIDER LES ENFANTS À TROUVER LEUR VOIE



Photos : © Pierre Morel - Licences N-2022-004254, R-2022-003944, R-2021-013751, R-2021-013749.

FAITES UN DON AVANT LE 1^{ER} JANVIER 2023

[DONNONSPOURDEMOS.FR](https://donnonspourdemos.fr)



DÉMOS

PHILHARMONIE DE PARIS