



FABIEN GABEL
CHEF

Voir biographie complète
en page 7

**NOTES BIOGRAPHIQUES
PAR EMMANUEL BERNIER**



MATHIEU LUSSIER
CHEF

Récemment nommé directeur
artistique de l'ensemble
baroque Arion, Mathieu
Lussier s'est fait connaître
comme chef associé des
Violons du Roy de 2012

à 2018, un orchestre qu'il a dirigé une centaine
de fois du Canada au Brésil, en passant par
le Mexique et les États-Unis, aux côtés d'artistes
comme Marc-André Hamelin, Alexandre Tharaud,
Jean-Guihen Queyras, Philippe Jaroussky, Anthony
Marwood et Karina Gauvin. Spécialisé dans les
répertoires baroque et classique ainsi que dans
l'exploration des grands oubliés du XIX^e siècle français,
il a produit trois enregistrements avec l'ensemble
québécois, comprenant notamment des œuvres
de Vivaldi, Rameau, Mozart et Gougeon. Le chef a
également dirigé de nombreux orchestres canadiens
comme I Musici, les orchestres symphoniques de
Montréal, Trois-Rivières, Edmonton, Kitchener-
Waterloo et de Nouvelle-Écosse et l'Orchestre de
chambre du Manitoba.

Comme bassoniste, Mathieu Lussier a gravé près d'une
douzaine de concertos, un disque de sonates pour
basson de Boismortier, trois disques consacrés à la
musique pour basson solo de François Devienne, ainsi
que deux disques de musique pour vents de Gossec et
Méhul. Il poursuit aussi une carrière de chambriste avec
l'ensemble Pentaèdre, dont il est directeur artistique
depuis 2017, et a été nommé professeur à l'Université
de Montréal à l'été 2014. Le musicien a en outre été
directeur artistique du Festival international de musique
baroque de Lamèque de 2008 à 2014.

Compositeur aguerri, Mathieu Lussier a écrit autant
pour des solistes reconnus que pour des ensembles et
des cinéastes. Il a d'ailleurs signé la musique du dernier
film de Denis Arcand.



HÅKAN HARDENBERGER
TROMPETTE

Håkan Hardenberger est
l'un des plus éminents
trompettistes de la planète.
Sa virtuosité phénoménale
et son originalité lui ont valu
d'être choisi pour créer des

œuvres nouvelles de compositeurs majeurs de notre
époque comme Takemitsu, Turnage, Henze et Pärt.
Il est également la coqueluche des orchestres du
monde entier, dont l'Orchestre symphonique de
Londres et les orchestres philharmoniques de
New York, Berlin et Vienne avec des chefs comme
Alan Gilbert, Jukka-Pekka Saraste et Daniel Harding.

Au cours des derniers mois, le musicien suédois s'est
produit au Festival de Salzbourg avec l'Orchestre
philharmonique de Vienne et le chef Andris Nelsons
pour commémorer le centenaire du compositeur Bernd
Alois Zimmermann avec son concerto *Nobody Knows
the Trouble I See*. Il est également apparu aux BBC
Proms dans un réarrangement de Steven Mackay
du *Concerto brandebourgeois n° 2* de Bach avec
l'Orchestre de chambre suédois, en plus de faire ses
début au Carnegie Hall avec l'Orchestre symphonique
de Boston et Andris Nelsons dans l'œuvre *Aerial* de
Heinz Karl Gruber. Chef d'orchestre à ses heures, le
trompettiste a également dirigé, au cours des dernières
années, les orchestres philharmoniques de la BBC et
de Dresde, de même que l'Orchestre symphonique de
Malmö et l'Orchestre de chambre St. Paul.

Håkan Hardenberger a participé à une vingtaine
d'enregistrements avec les labels les plus prestigieux,
dont Philips, EMI, Deutsche Grammophon et BIS. Il a
notamment gravé les grands concertos du répertoire
(Haydn, Hummel, etc.), de même que de nombreuses
œuvres contemporaines. Son dernier album, *The Scene
of the Crime* (2018), a été réalisé en collaboration avec
un de ses partenaires privilégiés, le percussionniste
Colin Currie.

Originaire de Malmö (Suède), où il enseigne encore
aujourd'hui, le musicien s'est perfectionné au
Conservatoire national supérieur de Paris avec Pierre
Thibaud et à Los Angeles avec Thomas Stevens.



LES VIOLONS DU ROY

Le nom des Violons du Roy s'inspire du célèbre orchestre à cordes de la cour des rois de France. Réuni en 1984 par

le chef fondateur Bernard Labadie et maintenant sous la direction musicale de Jonathan Cohen, l'orchestre de chambre regroupe une quinzaine de musiciens jouant sur des instruments modernes. Leur prédilection pour les répertoires baroque et classique (pour lesquels ils utilisent des copies d'archets d'époque) ne les empêche pas de s'adonner avec bonheur aux répertoires des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles.

Au cœur de l'activité musicale de Québec, Les Violons du Roy s'inscrivent également dans l'offre culturelle de la ville de Montréal. Connus à travers l'Amérique du Nord, entre autres grâce à leurs nombreux concerts diffusés sur les ondes radiophoniques, ils ont joué dans plusieurs villes aux États-Unis, dont New York, Chicago et Los Angeles, mais aussi au Brésil, en Colombie et au Mexique. L'ensemble s'est également produit des dizaines de fois en Europe, notamment au Concertgebouw d'Amsterdam et à la Philharmonie de Berlin.

La discographie des Violons du Roy (lauréats de trois Juno et d'un Félix) compte 35 titres, dont 12 sont parus sous étiquette Dorian et 11 sous étiquette Atma. Chez Virgin Classics, désormais Erato Warner Classics, l'orchestre a enregistré quatre disques avec la mezzo-soprano Vivica Genaux, le violoncelliste Truls Mørk et le pianiste Alexandre Tharaud. D'autres enregistrements ont aussi été réalisés avec, entre autres, Marie-Nicole Lemieux (Naïve), Marc-André Hamelin (Hyperion), Valérie Milot (Analekta), Anthony Roth Costanzo (Decca Gold) et Diane Dufresne.

NOTES ANALYTIQUES PAR BERTRAND GUAY

JEAN-FÉRY REBEL (1666-1747)

LES ÉLÉMENTS

Parmi la flopée de grands noms de la musique baroque française, celui de Jean-Féry Rebel peut paraître bien obscur. La carrière et la réputation de ce compositeur ne sauraient se comparer à celles des Lully (son maître), Campra, Charpentier, Couperin, Delalande (son beau-frère) ou Rameau, bien que, comme ce dernier, il soit mort à l'âge de 80 ans. Il fut tout de même très original et ouvert aux idées modernes. Il introduisit notamment en France la sonate « à l'italienne » où il révèle d'évidentes audaces harmoniques. Il composa en outre des ballets sans paroles, chose rare à l'époque. C'est dans ce domaine qu'il faut chercher ses partitions les plus étonnantes, au premier rang desquelles figurent *Les Éléments*, « symphonie de danses », qui remontent à l'année 1737, alors que le musicien était déjà âgé de 71 ans. Une quinzaine d'années plus tôt, Rebel avait dirigé un opéra-ballet aussi intitulé *Les Éléments* de Destouches et Delalande. Si l'idée de son propre ballet lui vint vraisemblablement de cette œuvre, son interprétation du sujet allait s'avérer autrement personnelle...

C'est le mouvement initial qui constitue le morceau le plus saisissant. Pour dépeindre le « Cahos » (selon l'orthographe de Rebel), le compositeur plaque violemment sept notes consécutives, *ré, mi, fa #, sol, la, si b, do #*, qu'il répète d'abord lentement puis en accélérant le mouvement. Il énonce par la suite quatre motifs représentant l'eau (flûte en notes conjointes), l'air (petites flûtes trillantes dans l'aigü), le feu (violons saccadés), enfin la terre (instruments graves en valeurs longues). Ces thèmes font l'objet d'un développement dans les numéros qui suivent. Le reste de la partition est constitué de danses plus conventionnelles, mais possédant un charme indéniable.

Il est intéressant de citer le compositeur qui, dans l'avis d'introduction précédant l'édition de ses *Éléments*, écrit (toujours selon l'orthographe originale) :

« Les Éléments peints en danse et en musique m'ont paru susceptibles d'une variété agréable, tant par rapport aux différents genres de musique que par rapport aux danseurs.

« L'introduction à cette symphonie était naturelle, c'étoit Le cahos même, cette confusion qui régnoit entre les Éléments avant l'instant où assujettis à des lois invariables ils ont pris la place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature.

« Pour désigner, dans cette confusion, chaque élément en particulier je me suis asservi aux conventions les plus reçues. [...] Ces caractères distinctifs se font reconnaître, séparés ou confondus, en tout ou partie, dans les diverses reprises, que j'appelle du nom de Cahos et qui marquent les efforts que font les Éléments pour se débarrasser les uns des autres. Au 7ème cahos ces efforts diminuent à proportion que l'entier débrouillement approche.

« Cette première idée m'a mené plus loin. J'ai osé entreprendre de joindre à l'idée de la confusion des éléments celle de l'Harmonie. J'ai hasardé de faire entendre d'abord tous les sons mêlés ensemble ou plutôt toutes les notes de l'Octave réunies dans un seul son. Ces notes se développent ensuite en montant à l'Unisson dans la progression qui leur est naturelle, et, après une Dissonance, on entend l'accord parfait.

« J'ai crû enfin que ce seroit rendre encore mieux le Cahos de l'harmonie, si en me promenant dans les différents Cahos sur différentes cordes, je pouvois sans choquer l'oreille, rendre le ton final indéfini, jusqu'à ce qu'il revint déterminé au moment du débrouillement final. »

Comment, peut-on se demander à juste titre, cette page surprenante a-t-elle été reçue? Le *Mercure de France* en 1739 nous informe que « L'Académie Royale de Musique donna deux représentations de l'Opéra de Cadmus [de Lully] et du Cahos du Sr Rebel, le père, lequel passe de l'aveu des plus Connaisseurs, pour un des plus beaux morceaux de Symphonie qu'il y ait en ce genre ». Comme quoi les esprits de tout temps peuvent se montrer réceptifs, même devant l'audace et la nouveauté.

HENRI TOMASI (1901-1971)

CONCERTO POUR TROMPETTE

Autre figure méconnue de la musique française de son temps, Henri Tomasi est né de parents corses en 1901. Il étudie aux conservatoires de Marseille, sa ville natale, et de Paris, et partage ses activités professionnelles entre la direction d'orchestre et la composition. Durant la Seconde Guerre mondiale, il traverse une crise mystique qui l'amène à écrire trois ouvrages majeurs, soit sa *Symphonie en ut*, son *Requiem pour la paix* et un opéra, *Don Juan de Mañara*, d'après la pièce du poète lithuanien Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz. Malgré un grave accident de voiture en 1952 et la perte de l'audition de l'oreille droite peu de temps après, il compose à un rythme effréné opéras, ballets, concertos et autres, souvent inspirés par des artistes célèbres comme Vercors, Camus, Érasme, Berlioz ou Garcia Lorca. Mais sa santé se dégrade rapidement dans les années soixante et il meurt en janvier 1971 à l'âge de 69 ans.

Ami d'Arthur Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc, représentants d'un néoclassicisme jugé réactionnaire par les tenants de l'avant-garde, le style d'Henri Tomasi demeure toujours accessible. Se disant citoyen du monde, le musicien explique son approche notamment par ses origines méridionales : « La Méditerranée et sa lumière, ses couleurs, c'est cela pour moi la joie parfaite », ajoutant, en réponse aux reproches formulés à son endroit : « La musique qui ne vient pas du cœur n'est pas de la musique. Je suis resté un mélodiste ».

Son *Concerto pour trompette*, assurément son œuvre la plus universellement connue, a été composé en 1948 comme pièce de concours pour le Conservatoire de Paris. D'abord jugée injouable, l'œuvre fut créée dès le 13 novembre par le trompettiste néerlandais Jas Doets à Hilversum près d'Amsterdam. La première française eut lieu quatre mois plus tard. Depuis, le concerto est devenu l'un des incontournables du répertoire pour trompette.

Au cours d'une entrevue au *Journal de Vichy*, parue en juillet 1949, Tomasi a fourni quelques éclaircissements sur son approche : « Si le cadre de mon *Concerto de trompette* est classique par ses trois mouvements, le contenu ne l'est pas. Il n'y a ni sujet, ni allusion

NOTES ANALYTIQUES
(SUITE)

directrice. C'est de la musique pure. J'ai essayé de faire la synthèse de toutes les possibilités expressives et techniques de la trompette, depuis Bach à nos jours en passant par le jazz. On employait jusqu'ici la trompette très sommairement. C'était un instrument de second plan, alors qu'il est intéressant d'en découvrir toutes les ressources expressives. Il est à remarquer combien l'utilisation en a été élargie par les compositeurs modernes. Je ne prétends pas être un précurseur; je me situe au centre d'une époque où on demande davantage aux éléments dits mineurs de l'orchestre. J'espère avoir apporté une utile contribution à des recherches si captivantes ».

Écrit peu après la guerre, dans un contexte de désenchantement sur les dérives de l'humanité et des hommes politiques, le concerto s'ouvre par un motif de fanfare (avec caisse claire), associé d'emblée à la musique militaire. Suit un thème doux et mélancolique avec sourdine, espèce d'« absence » momentanée dont la trompette revient rapidement pour retrouver l'énergie initiale. Le mouvement évolue de façon tantôt tendue, tantôt ludique, jusqu'à la longue cadence qui, avec son roulement de caisse claire, rappelle les angoisses de la guerre, encore toutes fraîches dans les mémoires.

Sur un soutien délicat de harpe, s'enchaîne un « Nocturne » dont le lyrisme et le chromatisme ne sont pas étrangers à la musique de jazz, la trompette constituant un de ses instruments favoris. Les couleurs de ce mouvement fascinant et intensément expressif nous transportent dans un univers évanescent et onirique. Faisant contraste, le « Finale » décolle de manière fougueuse et agitée. Le xylophone et les appoggiatures des bois confèrent à cette page spirituelle des allures de dessin animé. Après un instant de répit d'un bref mais intense lyrisme, la timbale marque l'élan qui conclut le concerto dans un sprint emporté.

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

LE SACRE DU PRINTEMPS

Le Sacre du printemps est le troisième des grands ballets que Stravinski écrivit à l'intention des Ballets russes de Serge de Diaghilev et qui, en trois ans à peine, consacrèrent la prééminence du compositeur dans la musique du XX^e siècle.

En entendant certaines œuvres du jeune homme, Diaghilev avait d'instinct pressenti qu'il avait affaire à un musicien prometteur. Lorsque, en 1909, il fonde la compagnie des Ballets russes, il ne tarde pas à offrir sa chance à Stravinski qui produit un premier chef-d'œuvre, *L'Oiseau de feu*, créé dès 1910. Suivront *Petrouchka* en 1911, et, enfin, *Le Sacre du printemps*, en 1913.

Cette œuvre est sous-titrée « Tableaux de la Russie païenne ». Le compositeur raconte dans *Chroniques de ma vie* comment l'idée de ce ballet lui est venue : « J'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : avec de vieux sages, assis en cercle observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour rendre propice le dieu du printemps. » Diaghilev, avide de nouveauté, s'enflamme immédiatement pour ce projet, d'autant plus que son idéal était de libérer le ballet d'un certain académisme; un sujet primitif ne pouvait mieux servir ses intentions.

La première du *Sacre du printemps*, le 29 mai 1913, au tout nouveau théâtre des Champs-Élysées à Paris, donne lieu à un des scandales les plus retentissants de l'histoire de la musique. Dès les premières notes, des moqueries et des sifflets fusent de la salle. Une rixe entre tenants et opposants de l'œuvre devient si bruyante qu'on n'entend plus la musique. Excédé par certains commentaires déplacés, le compositeur Florent Schmitt laisse échapper : « Taisez-vous, les garces du XVI^e! » (l'arrondissement bourgeois et snob de Paris).

Une légende, émanant de Jean Cocteau, veut qu'après le scandale, Diaghilev, complètement abattu, se soit enfui vers le bois de Boulogne pour réciter des vers de Pouchkine; il est plutôt allé au restaurant en compagnie de Stravinski et du chorégraphe Nijinski et aurait lancé : « Exactement ce que je voulais ». Diaghilev avait vu juste : rapidement, on comprit que le *Sacre* était une œuvre d'une immense portée, l'une des plus hautes inspirations de l'histoire de la musique – et on le tient toujours pour tel, plus d'un siècle après sa création.

Le ballet se divise en deux grands tableaux.
Le programme de la création les décrit ainsi :

Premier tableau : l'adoration de la terre

Printemps. La terre est couverte de fleurs. La terre est couverte d'herbe. Une grande joie règne sur la terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l'avenir selon les rites. L'Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l'amène pour l'unir à la terre abondante et superbe. Chacun piétine la terre avec extase.

Deuxième tableau : le sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplant le sacrifice. C'est ainsi qu'on sacrifie à Iarilo [dieu de la nature], le magnifique, le flamboyant.

Stravinski, qui avec ses deux premiers ballets, s'était déjà aventuré dans des zones passablement inusitées, en particulier en ce qui a trait à l'harmonie et au rythme, dépasse tout ce qu'il avait osé faire jusque-là. Sa mélodie est apparentée à la musique primitive et a recours à des thèmes brefs ne faisant jamais l'objet de développement au sens classique du terme. Il préfère

les répéter, chaque fois avec de légères modifications, ce qui garde l'auditeur en haleine puisque le retour des temps forts et faibles ne correspond jamais à une périodicité égale. Pour ce faire, Stravinski déplace les accents ou change constamment de métrique (par exemple : 3/16; 5/16; 3/16; 4/16; 5/16). Ne pouvant s'appuyer sur une pulsation régulière, le spectateur demeure constamment sur le qui-vive. Sur le plan harmonique, Stravinski superpose accords majeurs et mineurs, et emploie des agrégats verticaux, conçus comme des blocs sonores. Enfin, la puissante orchestration, qui favorise les vents et la percussion, emploie des combinaisons singulières et fait appel à des ressources inhabituelles, en particulier les registres extrêmes des instruments. La toute première note de la partition – un *do* dans l'aigu du basson – marque le pas, sans jeu de mots, dès le lever du rideau. Tout au long de sa carrière, Stravinski exploitera tout particulièrement les limites supérieures de la clarinette, dont les couleurs stridentes constituent presque sa signature musicale.

Paradoxalement, en dépit de son immense succès et de la cassure radicale qu'il provoque, *Le Sacre du printemps* n'a pas donné naissance à une tradition nouvelle. Stravinski lui-même s'est rapidement détourné du ballet – le déclenchement de la Première Guerre mondiale un an plus tard l'ayant notamment forcé à quitter la France – pour se consacrer à des ouvrages de moindre envergure. Les années vingt à cinquante l'amèneront même à revenir à des concepts plus anciens durant sa période « néoclassique », ce qui lui vaudra les foudres de l'avant-garde. Mais, imperméable aux critiques quelles qu'elles soient, le compositeur n'en fera qu'à sa tête avant d'aborder la musique dodécaphonique à la fin de sa carrière. Près de 50 ans après sa mort, il est difficile de ne pas voir en lui la figure la plus marquante de son temps.