PHILHARMONIE DE PARIS

CYCLE BEETHOVEN

Sir Simon Rattle

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle

Du mardi 3 au samedi 7 novembre 2015

Sommaire

Introduction 5

Biographie de Ludwig van Beethoven 8

Concert du mardi 3 novembre 10

Concert du mercredi 4 novembre 15

Concert du jeudi 5 novembre 23

Concert du vendredi 6 novembre 28

Concert du samedi 7 novembre 36

Biographies 44

NOTES DE PASSAGE

LE MAGAZINE EN LIGNE DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

http://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine

Les **Berliner Philharmoniker** s'invitent à la Philharmonie pour une exceptionnelle intégrale des symphonies de Beethoven. À cette occasion, **Sir Simon Rattle** et ses musiciens partagent leurs impressions sur différents sujets : les relations entre Berlin et Paris, leur découverte de la nouvelle salle parisienne au mois de février 2015, l'interprétation de la musique de Beethoven, etc.

Retrouvez-les dans **Notes de passage**, le magazine en ligne de la Philharmonie de Paris.

Entretiens

L'ORCHESTRE ET LA DÉMOCRATIE

Le fonctionnement des Berliner Philharmoniker repose sur l'autogestion qui octroie à chaque membre un rôle actif. Témoignages des musiciens.

Publié le 14 Octobre 2015

HIGELIN SYMPHONIQUE

Live

Avec l'impétuosité d'un jeune homme, Jacques Higelin se lance dans une entreprise artistique inédite : un concert symphonique.

Publié le 19 Octobre 2015

BERLIN/PARIS : REGARDS CROISÉS

Entretiens

Les musiciens allemands et francophones des Berliner Philharmoniker nous livrent leur témoignages sur les salles parisiennes et berlinoises.

Publié le 14 Octobre 2015

UNE NOTE DE COULEUR

Week-ends

La musique et l'image prennent-elles le même chemin ? Synthèse ou dissensus ? Mariage ou désunion ? L'image a-t-elle une sonorité, une musique, et vice versa ? Ollivier Pourriol apporte quelques réponses dans sa prochaine ciné-conférence, le samedi 17 octobre.

Publié le 13 Octobre 2015

Beethoven en majesté

Pour nombre de grandes formations symphoniques nées à partir du milieu du XIXe siècle (1842 pour l'Orchestre philharmonique de Vienne, 1882 pour celui de Berlin), le classicisme viennois, et Beethoven en particulier, a servi de substrat à l'élaboration du répertoire. Le Philharmonique de Berlin a souscrit à cette règle non écrite depuis l'origine : Franz Wüllner inaugura en effet son concert fondateur, le 23 octobre 1882, avec *Leonore III*.

Quelques faits marquants depuis lors : Beethoven a souvent eu les honneurs des concerts de prise de fonction de ses différents directeurs musicaux (ainsi Hans von Bülow ou Arthur Nikisch) ; ce dernier enregistrait dès 1913 la *Cinquième Symphonie* ; imprégné du tragique du temps de guerre, Wilhelm Furtwängler dirigeait en 1942 une interprétation apocalyptique de la *Neuvième Symphonie* ; en 1966, sous l'œil visionnaire d'Henri-Georges Clouzot, Herbert von Karajan léguait à la postérité un mètre-étalon filmique de la *Cinquième* ; et c'est au sortir de sa lutte contre la maladie que Claudio Abado confiait aux caméras, en 2001, une intégrale mémorable captée en Italie, la *Neuvième* exceptée. Beethoven en majesté, encore et toujours.

À considérer l'influence du compositeur sur le cours de l'histoire de la musique, il n'y a là rien d'étonnant. D'autant que son œuvre symphonique a vite gagné les faveurs du public. Jusqu'à Simon Rattle aujourd'hui, son exécution témoigne donc des personnalités du directeur musical et de l'orchestre, révèle l'évolution des styles d'interprétation. Mais cette histoire a des racines. La place cardinale de Beethoven dans le répertoire du Philharmonique se déduit non seulement de sa récurrence dans les concerts d'abonnement, mais aussi de l'émergence rapide de *Beethoven-Abende* monographiques. Hans von Bülow donnera à cette pratique sa véritable envergure, Arthur Nikisch la systématisera. Pendant tout son mandat (1895-1922), il n'est presque pas de saison qui n'ait comporté un « Concert Beethoven », où il accueillait de nombreux solistes.

À partir de 1922, Wilhelm Furtwängler reconduira cette pratique avec son exigence missionnaire, proposant par exemple de 1923 à 1926 l'exécution de la *Neuvième* dans le cadre du *Pensionskassenkonzert*. Et lors des mythiques *Berliner Kunstwochen* de 1929, il dirigea à la fois les *Première* et *Cinquième Symphonies* et *Leonore III*, mais aussi la *Neuvième* – en 1930, ce serait à nouveau la *Neuvième*, ainsi que la *Missa solemnis*.

Qu'il ait choisi le seul Beethoven pour revenir devant son public en 1947 est hautement symbolique. Mais soulignons un point intéressant : pas plus que Bülow ou Nikisch, il n'a dirigé le cycle intégral des symphonies, en tant que cycle, dans les concerts d'abonnement. Cet honneur est revenu aux invités ou aux chefs en second : ainsi le Hollandais Willem Mengelberg dirigera-t-il une *Beethoven-Feier* de quatre concerts en 1913. Initié en 1914 par Camillo Hildebrand, le *Beethoven-Zyklus* sera quasi annuel jusqu'à la veille du Second conflit mondial. Et les plus grands chefs invités ont eux aussi dirigé des concerts Beethoven, tels Fritz Steinbach, Felix Weingartner, Siegmund von Hausegger, Bruno Walter, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Karl Böhm, Eugen Jochum, Joseph Keilberth, Bernard Haitink, Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, assurant au fil des générations le renouvellement diversifié des approches.

Mais c'est bien sûr Herbert von Karajan, détenteur aujourd'hui encore du plus long mandat à la tête du Philharmonique (1955-89), qui a élevé sa réputation beethovénienne ancienne au rang de marque déposée universelle. D'abord parce que, au contraire de ses prédécesseurs, il a régulièrement inscrit le cycle des symphonies au programme de ses tournées (citons par exemple Londres 1961, Vienne 1970, Tokyo 1977…). Ensuite parce qu'il a rythmé son activité à Berlin par son enregistrement parallèle pour le disque, un par décennie à partir de celui, légendaire, de 1961-62, à quoi s'ajoutent deux ensembles en vidéo – rappelons au passage que la première intégrale enregistrée par les Berlinois avec un même chef est étonnamment signée d'un Français, André Cluytens (1957-60).

Assurant avec brio la difficile succession de Karajan, l'Italien Claudio Abbado (1989-2002) a lui aussi laissé une poignée de cycles audio et vidéo, infusant sa pratique stylistique par une réflexion sur l'apport des interprétations historiquement informées. Il a ainsi proposé une image renouvelée du puissant portrait beethovenien qu'ont toujours affectionné les Berlinois. De toute façon, la « tradition allemande », qui a connu son apogée dans la génération postromantique avec Furtwängler, n'a jamais été une et indivisible, comme cela affleure dès les gravures réalisées au temps de la technique acoustique, puis électrique. Au regard de cette tradition, Karajan lui-même, pour reprendre les mots de Christoph von Dohnányi, était un cas tout à fait spécial.

Le flambeau a été repris depuis 2002 par Sir Simon Rattle, premier *Chefdirigent* de l'histoire du Philharmonique à être issu d'une culture toute différente – pas seulement parce qu'il est profondément original, porte sur toute œuvre un regard neuf et curieux, ce qui a souvent eu le don de dérouter public et critique depuis son entrée en fonction. Notons d'ailleurs que les *Beethoven-Abende* sont nettement moins nombreux depuis la disparition de Karajan. Crime de lèse-Philharmonique, Sir Simon Rattle a même enregistré son seul cycle beethovénien avec les Wiener Philharmoniker ! Mais il a donné *Fidelio* en concert en 2003. Nul doute que son goût du détail, son imagination expressive spécifique, nous éloignent tant de Furtwängler que de Karajan. Mais nous pouvons en être sûrs : Berlin sera toujours Berlin.

Rémy Louis

Pour en savoir plus :

Michel Lecompte : Guide illustré de la musique symphonique de Beethoven. Fayard, 1995.
Elisabeth Brisson : Ludwig van Beethoven. Fayard / Mirare, 2004.
Esteban Buch : La *Neuvième* de Beethoven. Gallimard, 1999.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Le virtuose

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart, et il planifie dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs au cours de sa vie, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure, à presque trente ans : ce sont ainsi les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la *« Pathétique »* (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne.

Un « nouveau chemin »

Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12* à *17* : *« Quasi una fantasia »*, *« Pastorale »*, *« La Tempête »*…). Le *Concerto pour piano n° 3*, en *ut* mineur, inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*,

commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski » op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser.

Dernières années

La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIXe siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Angèle Leroy

MARDI 3 NOVEMBRE 2015 – 20H30
GRANDE SALLE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 1

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 3 « Eroica »

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, direction

Ce concert est diffusé en direct sur Radio Classique.

FIN DU CONCERT VERS 22H10.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symphonie n° 1 en ut majeur op. 21

Adagio molto – Allegro con brio
Andante cantabile con moto
Menuetto. Allegro molto e vivace
Adagio – Allegro molto e vivace

Composition : entre 1799 et 1800.
Création : le 2 avril 1800 à Vienne, sous la direction du compositeur.
Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux – cors et trompettes par deux – timbales – cordes.
Durée : environ 27 minutes.

La *Première Symphonie* semble avoir été bien accueillie du public, même si quelques critiques négatives nous sont parvenues ; Beethoven se permettait déjà d'étonnantes libertés. C'est ainsi que le premier mouvement de cette symphonie commence par s'interroger sur quelques mesures un peu excentriques qui suggèrent trois tonalités successives, *fa*, *do* et *sol* ; puis cette introduction lente se stabilise enfin en *do*, et déroule une mélodie pleine de bonté. L'*Allegro* qui lui succède comporte beaucoup de dialogues, de répliques, voire de disputes entre les pupitres se renvoyant la balle à une mesure ou à un temps près. Le premier thème, entêté et fonceur dans le grave des cordes, se poursuit aussitôt en une ascension héroïque ; le deuxième thème, qui commence dans de tendres échanges à la Mozart, ne tarde pas à se prolonger en petites péripéties et fausses conclusions plus énergiques. Le développement exploite de courtes cellules du premier thème en quatre épisodes très variés, volontaires et conquérants ; il semble néanmoins un peu court si l'on considère toute l'énergie de l'exposition. Après une réexposition enrichie, la coda se montre bien caractéristique du maître par ses rallonges affirmatives.

L'*Andante* est la pièce la plus classique de l'ouvrage et pourrait être confondu avec un mouvement lent de Haydn : il est tout en modération ; et puis surtout sa forme sonate met en jeu deux thèmes qui se ressemblent comme deux visages d'un thème unique. Le premier thème est présenté en *fugato* (exposition de fugue) d'une paisible régularité. Dans toute la

pièce, l'intensité méditative fait la part belle aux cordes, relevées ici et là de luisantes doublures de bois. Intéressant est le jeu lancinant des timbales, qui tracent de longs chemins de rythmes pointés ; ceux-ci sous-tendent tout le développement, où couve une orageuse angoisse.

Le soi-disant « menuet » est à la fois le premier et le dernier de ce nom à figurer dans une symphonie de Beethoven ; en fait, par sa vitesse presque rageuse, c'est bien un scherzo, qui tourne le dos à l'ancien régime compassé, et qui ouvre déjà la porte aux *tempi* de l'action. Menée par un orchestre dense, la première reprise du menuet est expédiée en moins de dix secondes ; la deuxième, beaucoup plus longue en proportion, zigzague avec fougue entre les ripostes des groupes instrumentaux. Un peu plus éclairci dans ses timbres, le trio central, tout aussi preste, fait dialoguer, comme une *Symphonie « Pastorale »* accélérée, des appels poétiques de vents et de gracieux serpentins de violons.

Le finale est une forme sonate extravertie et très enjouée. L'élément le plus typique de Beethoven s'annonce au début, dans la courte introduction lente : le thème se hasarde avec un humour hésitant, sa gamme se forme devant nous note après note. Une fois entrées dans le vif du sujet, ces gammes si agiles et omniprésentes sont plutôt des traits, de lumineuses fusées sonores qui se réjouissent dans un esprit très haydnien ou mozartien. Dans le développement, leurs dialogues rivalisent d'esprit et de légèreté. La coda feint de nouveau, dans une intention joueuse évidente, d'avoir oublié comment on décline une gamme ; puis les dernières mesures montrent déjà la propension du compositeur à conclure assez longuement et fermement. La critique de l'époque s'est plainte de ce style selon elle trop « *militaire* » ; mais qu'aurait-elle dit si on lui avait proposé de but en blanc la turquerie de la *Neuvième Symphonie* ?

Isabelle Werck

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur op. 55 « Eroica »

Allegro con brio
Marcia funebre. Adagio assai
Scherzo. Allegro vivace
Finale. Allegro molto

Composition : 1802-1804.
Dédicace : au Prince Lobkowitz.
Création : le 7 avril 1805 au Theater an der Wien (après une première audition privée l'été 1804 au Palais Lobkowitz).
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes si bémol, 2 bassons – 3 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.
Durée : environ 50 minutes.

L'histoire du surnom de la *Troisième Symphonie* est bien connue : Beethoven avait d'abord envisagé de dédier l'œuvre à Bonaparte et de l'intituler « Bonaparte », en admirateur du héros des idéaux républicains qu'il représentait pour lui, ou pour des raisons plus pragmatiques (plusieurs fois, il a exprimé à cette époque son désir d'aller faire carrière à Paris). Lorsqu'il apprit le sacre de Napoléon, il retira la dédicace et modifia le titre en « Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme ». Jamais une symphonie n'avait eu pareilles proportions, pareille durée. Son gigantisme, son ton épique et grandiose, sa conception globale tendue vers le finale, son association aux figures de Bonaparte et de Prométhée, font de cette symphonie l'œuvre type de la phase héroïque de Beethoven et de la « nouvelle manière » qu'il annonçait en 1802.

Le premier mouvement est à plusieurs égards extraordinaire : par son foisonnement d'idées – il multiplie les thèmes au sein de la forme sonate (quatre dans l'exposition, un cinquième dans le développement) ; par son allongement du temps et ses dimensions colossales, reflétant une pensée à grande échelle et un nouvel équilibre des forces, avec un très ample développement et une vaste coda ; par ses hardiesses mélodiques et harmoniques (l'*ut* dièse dans le profil du premier thème), modulatoires (large brassage de tonalités), ou formelles (cor anticipant la réexposition avec le thème 1 à la tonique, sur pédale de dominante) ; par sa dynamique conçue de manière structurelle et sa cassure brusque du 3/4 dans des traits d'accords accentués groupés par deux.

La *Marcia funebre* en *ut* mineur trahit l'influence française des marches funèbres pour les grands hommes de la Révolution et renvoie à la *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, troisième mouvement de la *Sonate pour piano op. 26*, de 1802. Ici aussi, on est frappé par l'allongement des proportions : la reprise de la marche après la partie centrale donne lieu à un nouveau développement.

Le Scherzo présente un matériau pensé en fonction de la vitesse, fondé sur un motif de broderie rapide de seconde. À l'écoute du trio, on comprend l'ajout à l'orchestre par deux d'un troisième cor, permettant de faire sonner aux cors seuls l'accord parfait complet.

Le thème du finale à variations provient du finale du ballet *Les Créatures de Prométhée op. 43* de 1800-1801, dans lequel Prométhée, avec l'aide des dieux, donne vie à deux statues. Il était présent également dans la septième des *Douze Contredanses WoO 14* composées entre 1791 et 1801. Avant d'être repris dans le finale de l'*Eroica*, il a servi aux *Variations pour piano op. 35* de 1802, où Beethoven varie non seulement le thème, mais aussi sa basse. Ces *Variations* ont servi d'étude préliminaire au finale de l'*Eroica*. Le finale s'ouvre sur un grand geste théâtral de gamme descendante, qui prépare l'entrée en scène du thème : il expose et varie d'abord la basse, comme si Beethoven-Prométhée donnait peu à peu vie au thème, sa « créature ». Après son entrée en scène, les variations, sur le thème ou sur sa basse, vont se suivre dans une ordonnance parfaitement calculée. Beethoven répartit de manière stratégique les effets de surprise et les coups de théâtre, comme l'irruption d'une variation sur la basse supportant une musique tzigane qui semble étrangère au thème ou la disparition de la basse dans cette variation qui réexpose le thème dans un tempo ralenti (*poco andante*). La symphonie se termine sur un presto marquant le « triomphe » du thème.

Marianne Frippiat

MERCREDI 4 NOVEMBRE 2015 – 20H30
GRANDE SALLE

Ludwig van Beethoven
Ouverture de Leonore I

Symphonie n° 2

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 5

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Ouverture de Leonore I op. 138

Composition : 1807.
Pas de création du vivant de Beethoven, un projet pour Prague n'ayant pas abouti. Retrouvée après sa mort, d'où son numéro d'opus 138.
Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux ; 2 trompettes, 4 cors ; timbales ; cordes.
Durée : environ 9 minutes.

On sait que l'opéra *Fidelio*, intitulé aussi *Leonore*, coûta à Beethoven beaucoup de difficultés et d'obstacles, et non moins de quatre ouvertures, trois intitulées *Leonore* et une quatrième dite *Fidelio*. Éclipsée par les vaillantes et célèbres *Leonore II* et *III*, la *Leonore I* présente l'intérêt de nous faire entendre des thèmes beethovéniens en quelque sorte inédits, sauf l'air de Florestan qui est commun aux trois *Leonores*.

Après un sévère *sol* à l'unisson des cordes, l'introduction lente déroule trois idées, essentiellement dévolues aux violons : l'une très conjointe et élégiaque, l'autre en trois cascades de gammes très piquées, la troisième tendrement passionnée, en mineur.

L'exposition éclate sur un *allegro con brio* assez fougueux, dont les deux thèmes, par leur énergie, sont très apparentés. Au lieu d'un développement, la partie centrale est un *adagio* qui préfigure l'air de Florestan, d'abord au hautbois, puis au cor : donc cette ouverture appartient un peu à celles du genre « bande-annonce ». Dans les deux *Leonore* suivantes, ce thème lent et plaintif figurera dans les introductions lentes. Ici quelques appels pointus des bois, tels un mini-développement, semblent indiquer que la libération du héros est proche.

La réexposition toute droite s'enrichit d'un passage enjoué en crescendo, très proche de Rossini, que Beethoven pourtant n'aimait pas beaucoup ; puis la coda bien affirmée nous rappelle qui est le véritable compositeur.

Isabelle Werck

Symphonie n° 2 en ré majeur op. 36

Adagio molto – Allegro con brio
Larghetto
Scherzo. Allegro
Allegro molto

Composition : 1801-1802.
Dédicace : au Prince Lichnowsky.
Création : le 5 avril 1803 au Theater an der Wien sous la direction du compositeur.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en la, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.
Durée : environ 32 minutes.

Originaire de Bonn, Beethoven est venu à Vienne en 1792, désireux d'y « recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart ». Au bout de dix années dans cette ville, il a déjà parcouru un bon bout de chemin : les quinze premières sonates pour piano ont vu le jour, deux concertos pour piano, une symphonie, plusieurs œuvres de chambre, dont les six *Quatuors op. 18*.

Esquissée dans les grands traits avant le séjour à Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* conserve l'humeur joyeuse de sa première inspiration, laissant peu soupçonner le désespoir. Elle est encore ancrée dans l'héritage classique, fait appel à un orchestre par deux, et rappelle la *Symphonie « Prague » K. 504* de Mozart, mais témoigne aussi d'innovations considérables par rapport à la *Première Symphonie*.

Le premier mouvement s'ouvre sur une vaste introduction lente, beaucoup plus importante que celle de la *Première*, qui débouche sur un *Allegro con brio* volontaire, tout du long parcouru par une même énergie, avec un premier thème léger et fringant, s'élançant des basses, puis un second thème en motif de fanfare.

Amplement développé, le *Larghetto* retrouve la veine lyrique des mouvements lents des sonates pour piano dans son premier thème généreux et serein, mis en contraste avec un deuxième thème enjoué et léger.

La *Deuxième Symphonie* est la première à remplacer explicitement l'habituel menuet par un scherzo, plus rapide, plus énergique mais aussi plus violent, avec son opposition brusque de dynamiques.

Une violence que l'on retrouve dans le finale, ouvert par un motif d'une densité explosive, une de ces « empreintes » si typiques de Beethoven, qui se gravent dans la mémoire, contenant en soi les cellules fondatrices du mouvement entier. Ce finale affirmatif, non dénué d'humour, privilégiant le geste et la théâtralité, révèle encore un puissant sens de la propulsion. Il frappe en outre par sa forme rondo-sonate déséquilibrée par une coda-développement terminale d'une longueur extraordinaire, qui allonge d'un tiers le mouvement.

Terminée peu de temps après le testament d'Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* répond au désir d'une « voie nouvelle », que Beethoven avait déclaré chercher en 1802, et jette dans son langage les bases de la période héroïque. La *Neuvième Symphonie*, qui reprendra certains de ses motifs, semble renvoyer à cette époque qui a vu coïncider le désespoir et, dans la composition, la joie acquise par la volonté.

Marianne Frippiat

Symphonie n° 5 en ut mineur op. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

Composition : 1804-1808.
Dédiée au Prince Lobkowitz et au Comte Razoumovski.
Création : le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien sous la direction du compositeur.
Publication : avril 1809, Breitkopf & Härtel, Leipzig (parties).
Effectif : 2 flûtes et 1 piccolo – 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales – quintette à cordes.
Durée : environ 35 minutes.

Qui croirait que la composition de la *Cinquième Symphonie*, si unie et si puissante dans son architecture, se soit étalée sur plusieurs années (1805-1808) avec des interruptions, et sur des idées qui remontaient jusqu'à 1795 ? Beethoven la gardait tout le temps dans un coin de sa tête, tout en écrivant, car il ne paressait point, d'autres chefs-d'oeuvre de la même encre.

Célébrissime, la *Cinquième* l'est essentiellement pour son motif initial de quatre notes, ses fameuses trois brèves suivies d'une longue. « *Le destin frappe à la porte* », aurait dit Beethoven ; mais c'était la réponse désinvolte du maître à une question un peu naïve de son ami Schindler.

Un motif *du* destin, vraiment ? Ne serait-ce pas plutôt un motif suprêmement emblématique de la volonté, et contre le destin ? D'autres symphonistes, un Tchaïkovski, un Mahler pourront charrier dans leurs œuvres des motifs chargés de fatalité, mais celui-ci semble asséner au destin quatre coups bien sentis. D'où sa popularité immense (beaucoup de gens ne connaissent que ce « *pa pa pa paaam* »… et ignorent la suite !), et d'où son utilisation par la BBC pendant la guerre pour inciter à la résistance contre le nazisme.

Beethoven affectionne cette cellule rythmique, toujours avec la même connotation combative : on la retrouve dans la Sonate « *Appassionata* », dans le *Quatrième Concerto*, dans l'ouverture d'*Egmont*… Ce motif ne reviendrait pas moins que 267 fois, paraît-il, tout au long du premier

mouvement ; il réapparaît aussi au cours des trois mouvements suivants : c'est un motif unificateur de ce splendide poème du vouloir, mais aussi de la générosité et de la joie, qu'est la *Cinquième Symphonie*.

La forme sonate du premier mouvement, *Allegro con brio*, est très classique et prévisible, sauf vers la fin qui comporte une péripétie. Son exposition ne manque pas de marquer le contraste, très beethovénien, entre la véhémence du premier thème et la douceur du second. Ainsi, après les quatre notes initiales, le premier thème en *do* mineur entame une escalade sur cette cellule, puis s'arrête net ; un appel de cors, toujours sur le même rythme, introduit le deuxième thème en *mi* bémol, lié, conjoint, d'une insistance persuasive ; le leitmotiv volontaire y figure encore, sous-jacent. Le développement, d'une écriture en blocs, très conflictuelle, oppose le motif principal à lui-même en répliques modulantes et vives, du tac au tac. Puis l'appel du deuxième thème est agrandi en éboulements furieux. La réexposition comporte une surprise, un solo de hautbois dont la mélancolie et surtout la lenteur étirée font diversion. Mais surtout, peu avant la coda, Beethoven insère tout un à-côté d'un intérêt palpitant, où les idées déjà rencontrées se voient totalement renouvelées, soit par un contre-chant tourbillonnaire, soit par un miroir saccadé en tutti du deuxième thème. Le morceau se termine, évidemment, sur le rythme concentré et coléreux qui l'avait commencé.

L'Andante con moto, moins rebattu que le premier mouvement, est largement aussi admirable, tant pour son intériorité que pour ses atmosphères diversifiées. C'est une succession de variations sur deux thèmes en alternance – ce type de mouvement est déjà courant chez Haydn – où le premier élément est méditatif, tandis que le second est triomphal. Mais Beethoven s'intéresse davantage à son premier thème, et l'impression globale est celle d'un repli au creux de la sagesse. Ce premier thème en *la* bémol majeur s'avance dans l'humble couleur des altos et des violoncelles ; sa désinence comporte une discrète allusion au leitmotiv de l'ouvrage, sans aucun volontarisme cette fois. Les variations de ce thème, fluides et tendres pour la plupart, évoquent les rivières de la *Symphonie « Pastorale »* exactement contemporaine. Le deuxième thème, en fanfare, n'apparaît qu'en des sortes d'intermèdes, comme des rappels périodiques de la grandeur. Plus étonnantes sont les dérives que Beethoven insère ici et là, ressassements sur quelque cellule rêveuse, qui semble décrocher de l'action

ou même de la réalité : ces plages encadrent par exemple une variation en mineur du premier thème, sorte de cortège antique dont les énigmes semblent appartenir à quelque lointain passé.

Dans le troisième mouvement, *Allegro*, les forces se ramassent et s'organisent pour préparer le finale. À la montée sourde des violoncelles et contrebasses répond une marche très fière sur le motif de la volonté, en majesté. Les deux idées se succèdent puis s'amalgament, s'assouplissent avec un doigt de légèreté : ce mouvement qui ne s'intitule pas « scherzo » consent, dans de fugitifs passages, à en devenir un. La partie centrale comprend deux fugatos (débuts de fugue), l'un simple et bref, l'autre un peu plus élaboré et assorti d'un contre-sujet : ici l'écriture savante exprime une grande détermination, si l'on en croit la poigne avec laquelle les cordes graves attaquent leur propos ; et chacun de ces exposés finit paraphé par le leitmotiv, qui est tout sauf fatal. Le retour des idées initiales se fait en style pointilliste, avec des pizzicatos, des notes piquées de bois, un basson solo qui se promène, miniature de scherzando esquissée en passant.

Cette retenue ne préfigure en rien l'extraordinaire transition qui mène au quatrième mouvement. Les deux volets se succèdent sans interruption ; l'un se déverse dans l'autre, sur cette persistance de la timbale, ces ostinatos qui tournent, cette puissance qui se condense, comme des nuées en accumulation.

Le finale, l'une des synthèses musicales d'apothéose et de fête les plus réussies qui soient, se voit renforcé d'instruments nouveaux : le piccolo, le contrebasson et trois trombones, timbres jusque-là courants dans la musique religieuse ou d'opéra, mais que Beethoven invite pour la première fois dans le domaine de la symphonie. Le premier thème en *do* majeur éclate sur une sonnerie, un accord parfait superbe, et déclenche toute une réaction en chaîne d'idées altières et débordantes d'énergie. Un unisson, qui se précipite joyeusement comme s'il dévalait un escalier à toute vitesse, mène à un « pont » jovial, où les cors chantent à pleins poumons. Le deuxième thème, frénétique, s'active autour du leitmotiv volontaire. Dans le développement, Beethoven ne va s'occuper que de ce thème secondaire, une démarche rare chez lui, mais justement, la présence du leitmotiv l'intéresse : il en resserre les éléments avec un optimisme conquérant et la cellule de quatre notes abat le destin systématiquement, obstacle après

obstacle. Soudain, un rappel du troisième mouvement, lent et limité à un effectif de chambre, rompt la tension et crée une expectative comparable à la transition entre les mouvements III et IV.

Après une réexposition des plus régulières, la coda, d'une riche imagination, passe carrément à un style chorégraphique et jubilant qui annonce la *Septième Symphonie ;* plusieurs motifs de ce finale sont transfigurés dans des accélérations, variations dionysiaques de quelque ballet à la gloire de la joie et des Dieux. Non seulement le destin est à nos pieds, mais il ne nous reste plus, sur un chemin tout pétillant d'étincelles, qu'à danser notre vie.

Isabelle Werck

JEUDI 5 NOVEMBRE 2015 – 20H30
GRANDE SALLE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 8

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 6 « Pastorale »

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symphonie n° 8 en fa majeur op. 93

Allegro vivace e con brio
Allegretto scherzando
Tempo di Menuetto
Allegro vivace

Composition : 1811-1812 (terminée en octobre 1812 à Linz).
Création : le 27 février 1814, avec la *Septième Symphonie*, Grande salle de la Redoute, Vienne.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.
Durée : environ 25 minutes.

Beethoven passe l'été 1812 en Bohême, dans les villes d'eaux de Teplitz et de Karlsbad (actuelles Teplice et Karlovy Vary). C'est à Teplitz, d'où il écrit sa lettre fameuse à l' « immortelle bien-aimée », qu'il compose pour l'essentiel la *Huitième Symphonie*, dans la suite immédiate de la *Septième*.

La symphonie se distingue par son choix de simplicité et sa durée d'ensemble qui revient aux proportions classiques de la *Première Symphonie*. Seul le finale apporte un peu d'extravagance, contrastant avec le déroulement très sage des trois premiers mouvements. Plus modeste, elle présente aussi un intéressant traitement soliste des instruments.

L'Allegro vivace e con brio offre une structure de forme sonate nettement délimitée, avec un premier thème bon enfant, mélodique plus que rythmique, et un deuxième thème léger, en syncopes, sur un accompagnement *non legato* du basson. Le développement est construit sur un grand crescendo par paliers, avec la réexposition pour climax. Vient ensuite, non un mouvement lent, mais un divertissement, *Allegretto scherzando*, d'une grâce légère, un peu désuète, avec des touches d'humour renvoyant à l'esprit de Haydn. Sans trompettes ni timbales, il met en vis-à-vis les deux groupes des vents et des cordes, et montre une écriture plus intime, quasiment de chambre, caractérisée par son dialogue entre instruments. La forme est simple : binaire ABA'B', l'écriture, ciselée dans l'articulation, *non legato* quasiment d'un bout à l'autre, dans une pulsation démultipliée de doubles et triples croches en 2/4.

La *Huitième* est la seule à posséder un vrai menuet. Celui-ci s'ouvre *forte* sur un motif de brouhaha très marqué, évoquant le décor joyeux et animé d'une foire. De caractère rustique, un peu pesant, avec des ponctuations de trompettes et timbales, il retient par sa mise en valeur des instruments : le basson soliste, qui fait une brève apparition dans la deuxième partie du menuet, et surtout les deux cors et la clarinette solo dans le trio, sur un accompagnement en triolets *pizzicato* des violoncelles.

L'Allegro vivace couronne avec énergie cette œuvre plus discrète et renoue avec le finale de la *Deuxième Symphonie* : de forme rondo-sonate comme celui-ci, il présente de même une dilatation de la coda-développement terminale, qui fait presque la moitié du mouvement. Petit grain de fantaisie : après l'énonciation du premier thème, *pianissimo*, aux cordes, un *ut* dièse *fortissimo* marque sa reprise au tutti. Cet élément étranger trouvera sa légitimation dans la réexposition du deuxième thème en *ré* bémol majeur et sera complètement résolu dans la coda.

Marianne Frippiat

Symphonie n° 6 en fa majeur op. 68 « Pastorale »

« Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne ». Allegro ma non troppo
« Scène au bord du ruisseau ». Andante molto mosso
« Réunion joyeuse de paysans ». Allegro
« Orage, tempête ». Allegro
« Chant de pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage ». Allegretto

Composition : 1807-1808.
Dédicace : au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky.
Création : le 22 décembre 1808 à Vienne au Theater an der Wien.
Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones – timbales – cordes.
Durée : environ 45 minutes.

Lorsque le public viennois découvre la *Symphonie « Pastorale »*, le 22 décembre 1808, il assiste à un véritable festival Beethoven. En effet, le programme de cette soirée exceptionnelle affiche de surcroît la *Cinquième Symphonie* (créée elle aussi ce jour-là), le *Quatrième Concerto pour piano*, des extraits de la *Messe en ut majeur*, l'air de concert *« Ah! perfido »* et la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre op. 80*, précédée d'une improvisation pianistique du compositeur. Celui-ci, mécontent de sa situation à Vienne, laisse croire qu'il accepte le poste que Jérôme Bonaparte lui offre à Cassel. Il organise alors ce « concert d'adieux », où il déploie toutes les facettes de son génie, afin – espère-t-il – que ses riches protecteurs se montrent plus généreux. Il présente ainsi ses cinquième et sixième symphonies. On ne peut imaginer contraste plus saisissant : d'une part l'expression tragique et la victoire obtenue à l'issue d'un combat acharné ; d'autre part le lyrisme serein et l'évocation champêtre. La *Pastorale* est la plus radieuse et la plus confiante des partitions orchestrales de Beethoven. Si quelques ombres se glissent, elles disparaissent aussitôt. Certes, l'*Orage* trouble un instant l'effusion paisible, une rupture s'avérant nécessaire pour maintenir en éveil l'attention de l'auditeur. Mais cette tempête, d'autant plus spectaculaire qu'elle reste brève, met en valeur la lumineuse quiétude des autres épisodes.

La partition a fasciné bien des musiciens romantiques, qui ont vu là une préfiguration de leurs recherches et de leurs aspirations : une œuvre à programme et l'exaltation de la nature. Toutefois, en dépit des titres inscrits en tête de ses mouvements, sa narration se limite à l'idée d'une contrée idyllique, peuplée de paysans francs et enjoués, brièvement perturbée par le fracas du tonnerre. Elle ne s'inspire d'aucun substrat littéraire et ne livre pas une autobiographie romancée, au contraire de ce que réalisera Berlioz dans sa *Symphonie fantastique*. En définitive, la *Pastorale* apparaît moins dramatique que la *Cinquième*. Elle reste fidèle à la forme sonate dans les premier et deuxième mouvements, mais – attitude rare chez Beethoven – sans la théâtraliser. De plus, la nature est ici dépourvue du mystère et de la dimension fantastique qui hanteront les œuvres romantiques. Elle ne reflète ni inquiétudes métaphysiques, ni solitude de l'artiste en conflit avec la société de son temps. La *Symphonie n° 6* transpose les impressions ressenties par le compositeur dans un paysage bucolique.

« *Plutôt expression du sentiment que peinture* », indique Beethoven sur sa partition. Probablement souhaite-t-il éviter les interprétations trop anecdotiques et trop précises. Pourtant, s'il se montre plus évocateur que descriptif, il donne à plusieurs de ses mélodies un contour populaire et accorde de nombreux solos aux bois et aux cors (instruments associés aux scènes pastorales depuis l'époque baroque). À la fin de la *Scène au bord du ruisseau*, il introduit le chant du rossignol, de la caille et du coucou, confiés respectivement à la flûte, au hautbois et à la clarinette. D'ailleurs, l'orchestration individualise et caractérise les cinq tableaux : le piccolo et les timbales apparaissent dans l'*Orage*, afin de traduire le déchaînement des éléments et de créer l'illusion d'une dilatation de l'espace. Les trompettes sont absentes des deux premiers mouvements, les trombones des trois premiers. Les Viennois de 1808 ont sans doute été sensibles à cette musique qui célèbre leurs paysages, puisqu'ils ont accepté les conditions que son auteur exigeait.

Hélène Cao

VENDREDI 6 NOVEMBRE 2015 – 20H30
GRANDE SALLE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 4

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 7

Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H10.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60

Adagio – Allegro vivace
Adagio
Allegro molto e vivace – Trio : Un poco meno allegro – Tempo I – Un poco meno allegro
Allegro ma non troppo

Composition : quelques semaines de l'automne 1806.
Création privée en mars 1807 chez le prince Lobkowitz, à Vienne ; création publique le 15 novembre 1807 au Hoftheater, Vienne.
Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 trompettes, 2 cors – timbales – cordes.
Durée : environ 35 minutes.

En l'automne 1806, Beethoven est hébergé en Silésie chez son principal mécène, le prince Lichnowsky, qui lui verse une forte pension et qui lui témoigne, ainsi que son épouse, beaucoup d'intérêt compréhensif. Ce séjour finira par une violente rupture, provoquée par Beethoven qui refuse de jouer devant des officiers français (l'Allemagne est alors occupée par Napoléon) ; cette rébellion lui aurait été pardonnée, comme tant d'autres, si le Maître ne s'était enfui en envoyant à son protecteur ce billet lapidaire et fameux : « *Vous êtes prince par le hasard de la naissance. Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers. Mais il n'y a qu'un seul Beethoven* ». Après ce pavé dans la mare aussi grandiose que peu utile, le compositeur s'est retrouvé dans la gêne financière.

La *Quatrième Symphonie* est la seule de Beethoven qui ait fait l'objet d'une commande. En effet, pendant qu'il séjournait chez Lichnowsky, un seigneur voisin, le comte Oppersdorff, possesseur d'un bon orchestre et qui avait déjà fait exécuter la *Deuxième Symphonie*, lui propose d'écrire cette *Quatrième*. La composition a été rapide, et le ton général de l'ouvrage est enjoué et heureux. Une tradition attribue cette gaîté à de prétendues fiançailles que Beethoven aurait contractées en mai 1806 avec Thérèse von Brunswick ; mais cette légende sentimentale est contestée de nos jours.

L'introduction lente qui préface le premier mouvement est l'une des plus fascinantes de Beethoven, comparable à celle de la *Septième Symphonie* ou des ouvertures *Leonore* ; le compositeur prend modèle sur les dernières

symphonies de Haydn. En mineur et très modulante, cette introduction se partage en deux motifs, l'un mystérieusement lié, l'autre hasardé en petits pas entrecoupés et circonspects. Les dernières mesures *fortissimo* exigent le déclenchement du brillant allegro.

L'exposition très riche et dynamique de celui-ci démontre que cette symphonie, moins célèbre que ses sœurs impaires, est largement aussi entraînante qu'elles. Un démarrage insistant s'exerce sur un bref trait ascendant, la levée du thème, fusée qui sera exploitée tout au long de la pièce. Le premier thème descend les marches de l'accord parfait avec une agilité qui pressent le finale de la *Cinquième*. Le pont commence peu après sur le trottinement de deux bassons ingambes et se poursuit en un orageux crescendo. Les charmes du deuxième thème s'apparentent à ceux de la future *Symphonie « Pastorale »* : deux épisodes différents ouvrent un ciel clair sur les chants du basson solo, de la clarinette ou de la flûte entrelacés, mais toujours animés de cet esprit actif et rapide, qu'encouragent de leur grosse voix quelques tutti exclamatifs. La section conclusive jette ses cadences sur des syncopes presque désinvoltes.

Le développement se consacre entièrement au premier thème. Il commence dans une atmosphère détendue ; la flûte bondit gracieusement, entourée par une courtoisie d'écriture qui annonce Mendelssohn ; Beethoven pourtant ne tarde pas à s'impatienter et à lancer ses tonnerres, tout comme il s'attarde, de façon très caractéristique, sur une cellule qu'il rumine à l'infini, en l'occurrence le trait de levée, la fusée initiale, geste sonore qui devient songeur en s'interrogeant sur la suite à donner… La timbale, qui roule longuement à l'horizon, conquiert une place nouvelle pour l'époque. Après une réexposition très régulière, la coda exalte le début du thème avec autant d'énergie que de satisfaction.

L'admirable *Adagio*, sommet de l'ouvrage, conjugue une sérénité, une douceur très humaine, avec une part de mystère. Musicalement, il s'équilibre entre deux éléments, le galbe très *cantabile* des thèmes, simples et émouvants, et une cellule rythmique constante, isolée ou sous-jacente, qui est en quelque sorte le battement de cœur du morceau. Longue-brève, ce rythme tonique est l'iambe, que Beethoven affectionne, mais qui traversera ici des variantes – des triolets incomplets, par exemple. Les violons exposent la cantilène du premier thème, que la flûte reproduit,

par la suite, à l'octave supérieure. Dans le pont, le motif rythmique se transforme en un remous arpégé, tandis que des fragments mélodiques voyagent et agrandissent l'espace. Le deuxième thème, confié à une clarinette crépusculaire, présente un profil beaucoup plus incertain et dubitatif. Après la section conclusive portée par le rythme en ostinato, où les deux bassons rêvent, le retour ornementé du premier thème se substitue à la traditionnelle barre de reprise.

Le bref développement, seul passage dramatique de ce mouvement, suscite un nuage sombre et lourd de destin ; le premier thème en mineur n'en finit pas de descendre, accablé de sforzandos. Après une transition, la réexposition et la coda reprennent à l'envi, et pour notre plaisir, les idées initiales, en particulier les méandres du premier thème si apaisant. Le soi-disant menuet est un scherzo tiraillé qui alterne des secousses autoritaires avec des lignes sinueuses et étranges, parfois gonflées en crescendo-decrescendo. La section secondaire, ou trio, y est énoncée deux fois, dans un schéma A-B-A-B-A abrégé (coda). Ce trio met en dialogue le groupe des bois d'une part, que Beethoven aime isoler en chœurs un peu lointains, et les réponses glissantes, furtives des cordes, d'autre part.

Le finale, mené à un tempo expéditif, est un mouvement perpétuel qui anticipe Mendelssohn sous son jour frénétique. Le véritable personnage principal, plus que les thèmes qui sont peu significatifs, est ce fourmillement des doubles-croches qui traverse tout un plan de sonate à fond de train, comme s'il en supervisait les sections, en diagonale.
L'écriture mi-furieuse, mi-joyeuse déclenche en passant quelques courts-circuits, son énergie se heurte à un dissonant obstacle puis repart de plus belle. La réexposition est clairement amorcée par un basson hâtif, timbre qui décidément est très à l'honneur dans cet ouvrage. Les accords conclusifs sont précédés du seul passage ralenti : cette vieille tactique est remplie, en l'occurrence, d'un certain humour.

Symphonie n° 7 en la majeur op. 92

Poco sostenuto – Vivace
Allegretto
Presto
Allegro con brio

Composition : 1811-1812 ; achevée le 13 mai 1812.
Création : le 8 décembre 1813 à l'Université de Vienne, sous la direction du compositeur.
Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux – cors et trompettes par deux – timbales – cordes.
Durée : environ 40 minutes.

Exactement contemporaine de la *Huitième* (les deux symphonies sont jumelles comme la *Cinquième* et la *Sixième*), la *Septième Symphonie* est réputée pour son cachet « rythmique », non seulement dans le groupe des neuf symphonies de Beethoven, mais dans le répertoire symphonique en général. Richard Wagner, dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), l'a gratifiée d'un surnom aussi célèbre que pertinent : « l'apothéose de la danse », distinction valable surtout pour les deux derniers mouvements, mais aussi pour le premier. Quant au deuxième mouvement, c'est une marche lente, sans doute funèbre. En somme, tout l'ouvrage est placé sous le signe du geste physique.

Beethoven tenait autant que possible à créer ses œuvres lui-même, malgré sa surdité croissante, et sa direction ne se déroula pas sans quelques petits incidents, car il ne percevait plus les pianissimos. Le succès de l'ouvrage fut néanmoins immédiat, même si quelques notes discordantes ont percé dans la critique : c'est ainsi que Carl Maria von Weber a âprement considéré que « *Monsieur Beethoven [était] mûr pour les petites maisons* » (l'asile d'aliénés).

Le premier mouvement est précédé d'une introduction lente considérable et, détail original, cette introduction comprend deux thèmes bien différents, tandis que l'allegro qui suit sera pour ainsi dire monothématique. Cette introduction, pleine d'expectative, est tout un monde, une vaste mise en condition. Première idée : un motif lié, qui se coule d'un pupitre de bois à l'autre, puis prend l'ampleur des grandes ambitions, et que raye en montant

une gamme piquée, impatiente d'agir ; deuxième idée : un balancement champêtre, sorte de réminiscence de la *Pastorale*. L'introduction finit sur un long signal, la note *mi*, répétée, hésitante, tendue, tremplin vers le vivace qui va suivre.

Celui-ci maintient un rythme omniprésent (un peu comme dans la *Cinquième*), un rythme volontariste et pointé, mais déjà dansant, à 6/8. Certes, la forme sonate est bien là, régulière, mais le compositeur met en avant un facteur beaucoup plus élémentaire : cette trépidation constante, qui interpelle le corps, lui infuse du ressort et du dynamisme. De gros silences, des points d'orgue suspendent parfois le discours avec un sans-façon intimidant. Des à-côtés pleins d'indépendance explorent des tonalités lointaines, créent des effets de recul, de développement, et ce bien avant le développement lui-même : ainsi le pont de l'exposition, long et aventureux. La réexposition à son tour est développante, avec tout un épisode sombre, où les basses remâchent le rythme principal avec une nuance de menace. La coda, très sobre, reprend la conclusion de l'exposition où les cors fêtent leur combativité d'une voix bien cuivrée.

La marche funèbre du deuxième mouvement est étrangement indiquée *allegretto* ; selon Schindler, l'ami de Beethoven, le maître aurait voulu dire *andante quasi allegretto*, soit un tempo lent, mais non traînant. Cette page très noble présente bien des parentés avec son homologue dans l'*Eroica* : alternance du ton mineur avec, dans les parties secondaires, son homonyme majeur ; présence d'un fugato ; et, dans l'ensemble, la même rencontre sublime entre la grandeur et la résignation. Les contemporains ne s'y trompèrent pas qui, aux deux premières exécutions de l'ouvrage, obtinrent un bis. Le thème initial est d'abord présenté avec dépouillement, tout en rythmes lents et accablés, confinés aux contrebasses, violoncelles, altos ; sans doute inspirera-t-il Schubert quelques années plus tard dans le *Wanderer* (1816) et *La Jeune Fille et la Mort* (1817). Le crescendo orchestral, par couches successives et par montée d'octave en octave, comporte l'adjonction d'un très beau contrechant ; trois variations se déposent ainsi nappe après nappe, le tutti de la dernière atteignant un sommet d'intensité dramatique.

La deuxième section, en contraste total, offre un épisode en majeur, pacifiant, consolateur ; il privilégie le groupe des bois et, par son côté pastoral, il semble découvrir le côté calmement inépuisable de la vie. Cette mélodie balancée permet à la clarinette et au cor de se répondre dans un mini-intermède. Une transition en gammes plongeantes, aussi simple qu'adroite, ramène le premier thème et son chagrin. L'idée initiale est à présent méditée en un fugato, dévolu aux cordes seules comme un camaïeu gris qui, après l'exposé des quatre entrées, s'enflamme vers le tutti et pousse devant lui une version exaspérée du thème. Un retour de l'épisode pacifique, abrégé, fait place à la coda où l'orchestre se fragmente ; les bouts du thème sont tout juste complétés, à-mi-voix, par les pizzicati des cordes. Le mouvement se termine, comme un grand soupir, sur l'accord qui l'avait inauguré.

Le scherzo et le finale forment un ensemble uni par son rythme irrésistible. Simplement indiqué *presto*, le scherzo a une structure redoublée, comme celui de la *Quatrième Symphonie*. Sa partie principale comporte deux reprises dont la première est très courte et la deuxième longue, développée et voyageuse – Beethoven est assez coutumier du fait. La mesure à un temps (à trois temps très vifs), l'incitation fréquente des timbales, l'articulation ferme et quasi percussive de tous les pupitres soulignent beaucoup moins le plan d'ensemble qu'une propulsion vers l'avant, sur la cellule bondissante de l'iambe. Tout à l'opposé, le trio central rêve à la campagne, à la lune et au passé. De longues notes tenues enveloppent les clarinettes, cors, bassons, flûtes, qui se chantonnent doucement à eux-mêmes un petit motif en va-et-vient : quoique tranquille, c'est encore un rythme qui prédomine.

Ce scherzo mais surtout le finale illustrent l'irruption somptueuse du dionysiaque dans la musique de concert, grâce à Beethoven. Friedrich Wieck, le père de Clara Schumann, n'y entendait, avec un mélange de justesse et d'effroi, que « *l'œuvre d'un homme ivre* » ; mais s'il y a ivresse en effet, elle appartient à un niveau élevé et libérateur. Beethoven aurait confié à sa jeune amie Bettina Brentano, tout juste rencontrée en 1810 : « *La musique est une révélation supérieure à toute sagesse et à toute philosophie… Je suis le Bacchus qui vendange le vin dont l'humanité s'enivre… Celui qui a compris ma musique pourra se délivrer des misères où les autres se traînent* ». Ce vin-là, mis en cuve dans une forme sonate bien classique, fait pendant au premier mouvement dans sa volonté de maintenir une pulsation d'un bout à l'autre ; il rejoint aussi la future *Neuvième Symphonie*, dans sa divinisation de la joie.

Le tempo martialement mené à deux temps pourrait appartenir à une marche militaire, ce que certaines sonneries triomphales de cors évoquent par moments ; mais en réalité, plusieurs rythmes essentiels entretiennent la jubilation chorégraphique. Ainsi, le rythme du début, très sec, lancé dans une brève et fulminante annonce, et qui va notamment marquer les transitions ; le rythme du thème principal, tournoyant comme une foule de bacchantes, en connivence avec le feu et le souffle chaud du vent ; ou les rythmes pointés, infatigables jusque dans les modulations les plus acrobatiques… Le thème principal possède une tournure très populaire (Wagner y entendait une danse hongroise), que renforce sa coupe en deux reprises, plusieurs fois réitérée. La coda, enrichie d'un développement supplémentaire, provoque un long suspense sur un grondement des basses, superbe accumulation de tension ; puis l'énergique bouquet final éclate, comme une consécration de la force humaine.

Isabelle Werck

SAMEDI 7 NOVEMBRE 2015 – 20H30
GRANDE SALLE

Ludwig van Beethoven
Symphonie n° 9 « Hymne à la joie »

Berliner Philharmoniker
Rundfunkchor Berlin
Sir Simon Rattle, direction
Annette Dasch, soprano
Eva Vogel, mezzo-soprano
Christian Elsner, ténor
Dimitry Ivashchenko, basse
Simon Halsey, chef de chœur

FIN DU CONCERT VERS 21H40.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symphonie n° 9 en ré mineur op. 125 « Hymne à la joie »

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso
Molto vivace
Adagio molto e cantabile
Presto

Composition : achevée en février 1824.
Création : le 7 mai 1824 à Vienne sous la direction de Michael Umlauf avec la collaboration du violoniste Schuppanzigh et du compositeur.
Effectif : 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contrebasson – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales, grosse caisse, triangle, cymbales – cordes – soprano, alto, ténor et basse solo – chœur mixte.
Durée : environ 70 minutes.

Pendant les douze années qui ont séparé la *Huitième Symphonie* (1812) de la *Neuvième*, le compositeur a médité divers projets, lesquels ont fini par converger dans cette somme de styles symphoniques et vocaux édifiée avec une rare cohérence. Beethoven a désiré mettre en musique l'*Hymne à la joie* de Schiller (1759-1805) dès ses vingt-deux ans, en 1792 ; le poète a d'ailleurs été prévenu en 1793, par un ami, qu'un certain « Ludwig van B. », très talentueux, caressait cette idée. Le musicien, en réalisant son rêve sur le tard, a eu l'audace de couronner une symphonie par cette grande cantate ajoutée, et il a fusionné dans son œuvre tous ses idéaux, sa psychologie tourmentée, sa volonté de fer, sa générosité sans bornes ; la *Neuvième Symphonie* est la synthèse non seulement d'un style artistique personnel, mais d'une vie ; d'où son côté emblématique et son impact qui semble inépuisable.

Le thème musical proprement dit de l'» *Hymne à la joie* » figure déjà dans un ouvrage antérieur de Beethoven, la *Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre op. 80* (1808) qui est souvent considérée comme une étude préparatoire de la *Neuvième Symphonie* ; par ailleurs, l'idée de confier à un chœur une louange à la liberté, à l'amour, à la fraternité a déjà été accomplie par le compositeur dans la scène finale qu'il a ajoutée à *Fidelio* en 1814 : l'opéra se termine, comme la *Neuvième Symphonie*, à la façon d'un oratorio.

La symphonie, créée avec des moyens qui paraîtraient aujourd'hui insuffisants, a rencontré immédiatement l'adhésion du public. Beethoven se tenait debout aux côtés du chef Umlauf, il suivait son travail tout en restant muré dans sa surdité. Après le dernier accord, l'assistance a manifesté un enthousiasme énorme, et c'est l'alto Caroline Unger qui a gentiment pris le compositeur par le bras pour qu'il se retourne et voie la salle en délire.

Le premier mouvement, empli d'une énergie concentrée et sombre, suit un plan de sonate régulier mais qui semble coulé dans le bronze ; l'exposition se passe de la traditionnelle reprise, la coda rappelle tout un pan du développement, et l'ensemble se perçoit comme un flux, toujours braqué face à l'adversité, et toujours porté par un souffle de grandeur. L'œuvre commence dans un décor mystérieux de quartes et de quintes qui semble présider aux origines du monde ; dans un crescendo, ce dessin se resserre dramatiquement et laisse exploser le thème principal, un unisson de stature titanesque. Le deuxième thème est entrepris sur une idée tendre et conjointe qui pressent, comme une vague utopie, le futur « *Hymne à la joie* » ; mais bientôt tout un chapelet d'idées secondaires le conduit à un climat d'insistance et de détermination qui ressemble déjà à un développement. Celui-ci, ouvert par un retour du décor de quartes initial, comporte en son centre un remarquable *fugato* à trois entrées, dont la noble allure rappelle son homologue dans le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 3*. En tête de la réexposition, l'introduction, devenue terrible avec ses timbales qui tonnent pendant plus d'une minute (trente-huit mesures), est un cataclysme, véritable point culminant du morceau. Enfin la coda invite une idée nouvelle et magnifique, une marche funèbre en crescendo dont la dignité accablée évoque encore l'*Eroica*.

Le scherzo, le seul dans les symphonies beethovéniennes à être placé en deuxième position, est un tourbillon de danse, tout frémissant d'intelligence et de caractère. Dans un tempo haletant, la mesure à trois temps se bat en réalité à un temps. La péremptoire introduction n'hésite pas à laisser éclater les timbales seules ; puis le thème principal se déclenche comme une farandole en cinq entrées fuguées : thème dionysiaque, protéen dans sa bondissante allégresse avec cet arrière-goût furieux si typique de Beethoven, coupé de silences humoristiques ou de sursauts qu'assurent décidément les timbales. Cette trame de notes piquées, précise et infatigable, veut relier tous les êtres dans sa ronde et aspire déjà à l'universalité : certains passages

du finale reprendront ce style. La partie scherzo, plus vaste et complexe qu'il ne paraît, est en fait une forme sonate. Dans le trio central, très idyllique et à deux temps, de nombreux pupitres se partagent à tour de rôle une petite chanson aussi conjointe et aussi simple que l'*« Hymne à la joie »* ; les effets répétitifs et doux dessinent des horizons vallonnés analogues à ceux de la *Symphonie « Pastorale »*.

L'admirable et long *Adagio* peut être considéré comme le fondateur et le modèle de ceux que signeront, notamment, Bruckner ou Mahler plus tard. Il met en présence deux thèmes, en majeur tous les deux, qui seront variés tour à tour : le premier, d'une sérénité crépusculaire et un peu mélancolique, est chanté essentiellement par les cordes, mais rencontre d'émouvants échos du côté des clarinettes et bassons ; le deuxième, indiqué *andante moderato*, est plus fluide et chaleureux. Les transitions entre les épisodes sont d'une lenteur et d'un imprévu magiques. Dans sa première variation, le thème principal est délayé en doubles-croches de violons avec un accompagnement en *pizzicati* ; sa structure, toujours pourvue d'échos, est parfaitement reconnaissable. La variation – unique – du deuxième thème laisse celui-ci presque intact, en le confiant aux bois, dans une sorte de valse aérienne. Un intermède, fausse variation, semble s'interroger, maintenu sur une expectative perplexe ; il prépare le véritable retour du premier thème, dans sa deuxième version, aisée et affectueuse : entre les bois d'un côté et les violons de l'autre, il se superpose à sa propre variation avec une richesse très gratifiante pour l'oreille. La coda, considérable, est introduite par deux sonneries, comme un appel au réveil, où retentissent les trompettes qui s'étaient tues jusque-là. Après un surcroît de variantes lointaines et ornementales, une majestueuse cadence conclut cette page emplie d'idéalisme, d'amour et de tendre gravité.

Le finale est aussi fameux pour son utilisation pionnière de la voix dans le répertoire symphonique que pour son message humaniste. Le musicien n'a retenu en définitive que trente-six vers sur la centaine de Schiller : « *Il a choisi les strophes les plus grandioses*, nous indique André Boucourechliev ; *la Joie, belle étincelle des Dieux, est celle de l'amitié, de l'amour, de la fraternité universelle, de la foi. Beethoven s'est si bien approprié le poème, il en a si bien coupé, interverti, enchaîné les vers qu'il ne s'agit plus d'un poème de Schiller, mais d'un poème de Beethoven.* » Quant à « *l'Élysée* » dont la Joie est la fille, d'après les éclaircissements de

Schiller lui-même, ce n'est pas un paradis lointain, mais une réalisation de l'idéal sur terre, grâce à la vaillance et à la solidarité des femmes et des hommes. Le compositeur insiste particulièrement sur les huit premiers vers, porteurs du thème célébrissime, qui revient régulièrement comme un refrain ou comme un sujet de variation ; cette mélodie apparemment si simple et si facile à retenir, futur hymne européen, lui a coûté de nombreux tâtonnements.

Ce finale comporte quatre grandes parties : une exposition instrumentale, puis une exposition vocale, toutes deux centrées sur le thème de l'hymne qui est traité en variations ; une troisième section sur le thème de l'embrassement (« *Seid umschlungen, Millionen* ») ; et enfin une importante coda. Deux pôles stylistiques y cohabitent en bonne intelligence : une frénésie païenne héritée du scherzo, et une solennité religieuse à la Haendel ; l'une et l'autre font l'objet de fugues suprêmement brillantes.

L'exposition orchestrale commence par ce que Wagner surnommait « *la fanfare de l'effroi* », jetée sur une brutale dissonance. Un récitatif bourru de violoncelles et contrebasses s'interrompt de temps à autre pour laisser surgir des citations des mouvements antérieurs, comme un index de cette symphonie : l'aube du premier volet, les bonds du deuxième, un soupir du troisième… que suit une esquisse de l'« *Hymne à la joie* ». Celui-ci est enfin énoncé, dans toute la longueur de ses cinquante-six mesures, aux cordes graves, chant d'autant plus captivant qu'il a été préparé par tout ce suspense. D'après ses notations sur le manuscrit, Beethoven rejette l'une après l'autre, comme obsolètes, les formules des mouvements précédents puis, à côté de l'hymne, il s'écrie : « *Ah ! le voici, il est trouvé, joie !* »

L'exposition vocale commence comme un décalque de la précédente ; quand le baryton solo proclame : « *Non, pas cela, mes amis, mais autre chose de plus gai* », les paroles ne sont pas de Schiller mais de Beethoven qui, selon son habitude, conçoit et réfléchit tout haut jusque dans son œuvre même. Dans cette deuxième partie, la variation la plus amusante de l'hymne est celle, *alla marcia*, dite « turque », à cause de sa sympathique quincaillerie de percussions, grosse caisse, triangle, cymbales : le ténor et le chœur d'hommes nous invitent à avancer, fiers comme des soleils, dans l'espace. La familiarité de ton, le côté à la fois militaire et plébéien sont un apport très franc de Beethoven dans la sphère symphonique : il ne dédaigne pas la musique de la rue et s'adresse à tout un chacun.

« *Seid umschlungen, Millionen* » [« *Embrassez-vous, millions d'êtres* »] est une section globalement plus lente et d'une haute dévotion ; c'est là que la *Neuvième Symphonie* affirme sa vocation de messe déiste et laïque, dont le pendant sacré, exactement contemporain, est la *Missa solemnis* (1822). Le thème est annoncé par les voix d'hommes et les trombones avec une quasi-sévérité qui emprunte au chant grégorien. Un sommet purement magique est atteint sur l'évocation de la voûte étoilée : l'empilement des instruments et des voix, du grave à l'aigu sur un seul accord suspensif et doux, nous fait littéralement lever la tête vers un brouillard cosmique où les astres planent en tremblant. Soudain les voix féminines, énergiques comme des flèches de lumière, déclenchent un *fugato* qui entrelace les deux thèmes de l'embrassement et de la joie.

La coda porte à un sommet d'incandescence dionysiaque l'esprit de la danse. Elle commence par un développement très rapide du thème de l'embrassement ; puis, après une ultime et splendide invocation à la joie par tout le chœur, rempli de gratitude, l'orchestre conclut dans une flambée rythmique très enlevée.

Isabelle Werck

Ode „An die Freude“

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.
Freude!
Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.
Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!
Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.
Froh, wie seine Sonnen liegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

Hymne à la joie

Mes amis, cessons nos plaintes !
Qu'un cri joyeux élève aux cieux nos chants
De fêtes et nos accords pieux !
Joie !
Joie ! Belle étincelle des dieux
Fille de l'Élysée,
Nous entrons l'âme enivrée
Dans ton temple glorieux.
Tes charmes relient
Ce que la mode en vain détruit ;
Tous les hommes deviennent frères
Là ou tes douces ailes reposent.
Que celui qui a le bonheur
D'être l'ami d'un ami ;
Que celui qui a conquis une douce femme,
Partage son allégresse !
Oui, et aussi celui qui n'a qu'une âme
À nommer sienne sur la terre !
Et que celui qui n'a jamais connu cela s'éloigne
En pleurant de notre cercle !
Tous les êtres boivent la joie
Aux seins de la nature,
Tous les bons, tous les méchants,
Suivent ses traces de rose.
Elle nous donne les baisers et la vigne,
L'ami, idèle dans la mort,
La volupté est donnée au ver,
Et le chérubin est devant Dieu.
Heureux, tels les soleils volent
Sur le plan vermeil des cieux,
Courez, frères, sur votre voie,
Joyeux, comme un héros vers la victoire.
Qu'ils s'enlacent tous les êtres !
Un baiser au monde entier !
Frères, au plus haut des cieux
Doit habiter un père aimé.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.
Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!

Friedrich von Schiller

Tous les êtres se prosternent ?
Pressens-tu le créateur, Monde ?
Cherche-le au-dessus des cieux d'étoiles !
Au-dessus des étoiles il doit habiter.
Joie ! Belle étincelle des dieux
Fille de l'Élysée,
Soyez unis êtres par millions !
Qu'un seul baiser enlace l'univers !

Sir Simon Rattle

Directeur musical des Berliner Philharmoniker depuis septembre 2002, Sir Simon Rattle est né en 1955 à Liverpool. Après ses études à la Royal Academy of Music de Londres, il entame en 1980 une étroite collaboration avec le City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO) : d'abord en tant que chef principal et conseiller musical, puis – jusqu'à la saison 1998 – en tant que directeur musical. Pendant cette période, Sir Simon Rattle a hissé le CBSO au plus haut niveau artistique sur le plan international. Le répertoire de concert et d'opéra de Sir Simon Rattle s'étend du baroque à la musique contemporaine. Il est le principal chef invité de l'Orchestre de l'âge des lumières (Orchestra of the Age of Enlightenment) et travaille avec les plus grandes formations orchestrales d'Europe et des États-Unis. Lorsqu'il a été nommé à la tête des Berliner Philharmoniker, Simon Rattle travaillait déjà depuis quinze ans en collaboration régulière avec cet ensemble. Plus particulièrement les dernières années ont vu la parution de nombreux enregistrements – dont certains primés par la critique – tous réalisés en direct de la Philharmonie. Sir Simon Rattle attache beaucoup d'importance à faire découvrir le travail de l'orchestre et sa musique à des jeunes d'origines sociale et culturelle diverses. À cette fin, il a fondé un programme éducatif qui remporte un grand succès et grâce auquel l'orchestre s'aventure sur de nouvelles voies de la communication musicale. En récompense de son engagement, Sir Simon Rattle a reçu en 2009 le Premio Don Juan de Borbón de la Música en Espagne, la médaille d'or « Gloria Artis » en Pologne et la croix fédérale du Mérite (Bundesverdienstkreuz) en Allemagne. En 2010 Sir Simon Rattle a été honoré du titre Chevalier de la Légion d'Honneur de la République française. En 2013 il a reçu le prix Sonning par la Léonie Sonning Music Foundation de Copenhague. Anobli Chevalier de l'Ordre de l'Empire britannique par la reine Elizabeth II en 1994, il a aussi été nommé dans l'ordre du Mérite du Royaume-Uni en décembre 2013. Sir Simon Rattle a annoncé en janvier 2013 qu'il ne prolongera pas son contrat comme directeur musical du Philharmonique après 2018. En mars 2015 il a été nommé à la direction du London Symphony Orchestra à partir de septembre 2017.

Annette Dasch

Engagée par les meilleures maisons d'opéra et les plus grands festivals, Annette Dasch compte parmi les grandes sopranos actuelles. Pour la saison 2015-2016, elle incarne Elisabeth dans une nouvelle production de *Tannhäuser* au Vlaamse Opera, Cordelia dans une nouvelle production de *Lear* à l'Opéra National de Paris et Eva dans *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* au Festival de Budapest ; elle se produit également en tournée avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Sir Simon Rattle à Berlin, Vienne et New York, ainsi qu'en concert

avec le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin et le Bamberger Symphoniker, avec lequel elle interprétera Sieglinde dans le premier acte de *La Walkyrie* en version concert au Festspielhaus de Baden-Baden. Ses récitals la mènent à Amsterdam, Utrecht et au Festival de Rügen. La liste de ses rôles principaux comprend Donna Elvira (Scala de Milan, Staatsoper de Berlin, Bayerische Staatsoper de Munich), la Comtesse (Covent Garden de Londres, Teatro Real de Madrid, Théâtre des Champs-Élysées, Metropolitan Opera de New York, Opéra de Francfort), Fiordiligi (Bayerische Staatsoper de Munich, Festival de Pâques de Salzbourg), Armida (Festival de Salzbourg), Antonia (Opéra National de Paris), Elisabeth (Opéra de Francfort), Elsa (Festival de Bayreuth, Scala de Milan, Bayerische Staatsoper de Munich, Gran Teatre del Liceu de Barcelone), Eva (Festival de Budapest, Metropolitan Opera) ainsi que Juliette dans *Juliette ou la Clé des songes* de Martinů (Opéra de Zurich). Très demandée en concert, l'artiste a été amenée à travailler avec des orchestres tels que les Berliner Philharmoniker, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre de Paris, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg et l'Akademie für Alte Musik Berlin. Elle collabore avec Daniel Barenboim, Ivor Bolton, Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Adam Fischer, Daniele Gatti, Nicolaus Harnoncourt, Paavo Järvi, Marek Janowski, Fabio Luisi, Kent Nagano, Andris Nelsons, Sir Roger Norrington, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle, Helmuth Rilling et Christian Thielemann. En récital, on peut régulièrement l'applaudir aux Schubertiades de Schwarzenberg, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Konzerthaus de Dortmund et au Wigmore Hall de Londres. Annette Dasch s'est formée à la Hochschule für Musik de Munich. Liée par un contrat d'exclusivité avec Sony Classical, elle a enregistré un premier album intitulé « *Armida* » (pour lequel elle a reçu le Prix ECHO du meilleur enregistrement d'opéra en 2008) et consacré un deuxième aux arias de Mozart. Sa discographie compte encore *Lohengrin* enregistré au Festival de Bayreuth et à la Philharmonie Berlin, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec les Wiener Philharmoniker et Christian Thielemann, l'album *Deutsche Barocklieder* (Harmonia mundi), *Genoveva* de Schumann (Acousence) ainsi que de nombreux enregistrements DVD comme *La Création* de Haydn, *Il Re Pastore* au Festival de Salzbourg (Deutsche Grammophon), *Les Noces de Figaro* (Bel Air Classiques) au Théâtre des Champs-Elysées, *Don Giovanni* (Euroarts) au Festival de Salzbourg ainsi qu'*Idoménée* (Medici Arts/Naxos) au Théâtre Cuvilliés de Munich.

Eva Vogel

Née en Allemagne, la mezzo-soprano Eva Vogel est titulaire d'un BA du Mannes College of Music de New York

et d'un master en musique de l'Université de Yale. Elle s'est également formée auprès de Christa Ludwig et Brigitte Fassbaender. Après avoir achevé ses études aux États-Unis, Eva Vogel a intégré l'Opéra Studio de l'Opéra de Cologne avant d'être engagée comme soliste titulaire de l'Opéra de Düsseldorf et de l'Opéra d'Innsbruck, où elle a eu l'occasion d'élargir son vaste répertoire avec Orfeo (de Gluck), Ramiro (*La Finta Giardiniera*), Goffredo (*Rinaldo*), Lola (*Cavalleria Rusticana*), Chérubin (*Les Noces de Figaro*), Hänsel (*Hänsel et Gretel*), Oktavian (*Le Chevalier à la rose*), Flora (*La Traviata*) et Carmen. Soliste particulièrement recherchée de la scène européenne, Eva Vogel a été invitée dans des maisons telles que le Staatstheater de Wiesbaden, le Staatstheater de Nuremberg, le Théâtre de Brême, le Concertgebouw d' Amsterdam, la Philharmonie de Berlin, le Teatro Massimo de Palerme, l'Auditorium de Milan et le Covent Garden de Londres. Elle a interprété divers rôles wagnériens au Festival d'Aix-en-Provence et au Festival de Pâques de Salzbourg. Eva Vogel a travaillé avec de prestigieux chefs d'orchestre tels que Sir Simon Rattle, Sir John Eliot Gardiner, Pietari Inkinen, Axel Kober, Edo de Waart et Ingo Metzmacher. Tout aussi à son aise en concert, la mezzo-soprano s'est produite dans nombreux programmes symphoniques (*Les Nuits d'été* de Berlioz, *Rückert-Lieder*, *Lieder eines fahrenden Gesellen* et *Deuxième Symphonie* de Mahler, *Requiem* de Mozart, *Neuvième Symphonie* de Beethoven, *Stabat Mater* de Rossini, *Wesendonck Lieder* de Wagner, *Requiem* de Verdi) et en récital dans le monde entier comme à Amsterdam, Anvers, Berlin, Cologne, Essen, Hambourg, Heidelberg, Munich, New York, Salzbourg, Séoul, Saint-Moritz et Winnipeg. Récemment, on a pu l'applaudir dans *Les Nuits d'été* de Berlioz avec l'Orchestre Philharmonique de Duisburg (sous la direction d'Axel Kober), pour une soirée Gershwin lors du Klavierfestival de la Ruhr ainsi que dans *La Walkyrie* à Berlin (Simon Rattle), Palerme (Pietari Inkinen) et au Festival de Lucerne (Jonathan Nott), la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à Düsseldorf, *Le Crépuscule des dieux* à Genève (Ingo Metzmacher), *La Flûte enchantée* (Christian Arming) et le *Requiem* de Mozart à Turin (Juraj Valcuha), la *Deuxième Symphonie* de Mahler et les *Wesendonck Lieder* à Heidelberg, dans un programme de Lieder de Mahler à Belfast et en récital au Schloss Elmau. Ses engagements présents comptent des programmes aussi variés que la *Missa Solemnis* de Beethoven et le *Requiem* de Mozart à Turin (Orchestre de la RAI, Juraj Valcuha), *De la Maison des morts* de Janacek à la Staatsoper de Berlin (Sir Simon Rattle), *La Flûte enchantée* à Bologne (Michele Mariotti), *L'Or du Rhin* de Wagner à Munich (Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise, Sir Simon Rattle), un projet éducatif avec les Berliner Philharmoniker et Simon Rattle, un nouvel opéra de

Jonathan Dove ainsi que la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec les Berliner Philharmoniker et Simon Rattle à Berlin puis en tournée à Paris, Vienne, New York, Taipei et Tokyo.

Christian Elsner

Né à Freiburg dans le sud de l'Allemagne, Christian Elsner a étudié le chant avec Martin Gründler puis avec Dietrich Fischer-Dieskau et Neil Semer. Il s'est distingué lors de plusieurs concours internationaux. Christian Elsner est régulièrement invité à se produire en concert dans le monde entier ; c'est un habitué des meilleurs festivals et des plus grandes salles, de Berlin, Vienne, Milan et Londres à New York et Tokyo. Il a travaillé avec des chefs tels qu'Herbert Blomstedt, Manfred Honeck, Marek Janowski, Mariss Jansons, Kent Nagano, Lorin Maazel, Yannick Nézet-Séguin ou Sir Simon Rattle. Avec son interprétation de Siegmund au Semperoper de Dresde et de Parsifal à la Staatsoper de Vienne, le jeune ténor allemand a témoigné une fois de plus de la vaste étendue de son répertoire. Accompagné par Gerold Huber et Burkhard Kehring, il s'est produit en récital de Lieder à Bonn, Dresde, Francfort, Hambourg, Munich, Vienne, Würzburg, Bruxelles et aux Schubertiades de Feldkirch. Sa discographie comprend le *Voyage d'hiver* de Schubert, les *Amours du poète* de Schumann, la *Messe solennelle de Sainte-Cécile* de Gounod, le *Chant de la terre* de Mahler, le *Lobgesang* de Mendelssohn, la *Missa Solemnis* et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ainsi que des opéras de Wagner tels que *L'Or du Rhin* (rôle de Loge) et *Parsifal* (rôle-titre). Parallèlement à sa vie de chanteur professionnel, Christian Elsner est également un écrivain enthousiaste de livres pour enfants (*Lennie und der Ring des Nibelungen*) et professeur de chant classique à la Hochschule für Musik de Würzburg depuis 2006. On pourra prochainement l'applaudir en récital de Lieder à Düsseldorf, Stuttgart et Bad Homburg, dans le rôle-titre de *Parsifal* de Wagner au Teatro Real de Madrid avec Semyon Bychkov et dans des œuvres telles que *Das Buch mit sieben Siegeln* de Franz Schmidt à Vienne avec l'Orchestre Symphonique de Vienne sous la direction de Manfred Honeck, Le *Chant de la terre* de Mahler à Paris avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France sous la baguette de Mikko Franck et à Lisbonne avec l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian dirigé par Susanna Mälkki ou la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à Leipzig avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par Herbert Blomstedt ainsi qu'à Berlin, Vienne, New York, Taipei et Tokyo avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Sir Simon Rattle.

Dimitry Ivashchenko

Très applaudi pour ses débuts dans le rôle de Philippe (version originale française de *Don Carlos*) à Darmstadt, Dimitry Ivashchenko s'est également distingué en Kaspar (*Der Freischütz*) au Festival

de Baden-Baden sous la direction de Thomas Hengelbrock. En dépit de son jeune âge, la basse russe s'est acquis le plus grand succès dans son interprétation exceptionnelle de Gurnemanz (*Parsifal*) et de Méphistophélès (*Faust* de Gounod). Diplômé du Conservatoire Glinka de Novossibirsk, il s'est perfectionné en Allemagne à la Hochschule für Musik de Karlsruhe et se produit depuis dans le monde entier, invité par les plus grandes maisons d'opéra et salles de concert sous la direction de chefs renommés. Dimitry Ivashchenko s'est déjà distingué dans un vaste répertoire : Sarastro (*La Flûte enchantée*) avec les Berliner Philharmoniker et Sir Simon Rattle et à la Deutsche Oper de Berlin, le triple rôle de Méphisto-Böser Geist-Pater Profundus (*Scènes de Faust*) à La Scala de Milan, la *Messe Glagolitique* de Janáceck avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Pierre Boulez au Musikverein de Vienne, Frère Laurent (*Roméo et Juliette*) au Festival de Salzbourg, Titurel (*Parsifal*) avec le Radio-Sinfonieorchester Berlin dirigé par Marek Janowski à la Philharmonie de Berlin, Sparafucile (*Rigoletto*) à l'Opéra Bastille et à la Staatsoper de Munich, le rôle-titre de *Boris Godounov* dans une nouvelle production à Dortmund, Pogner (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) à l'Opéra Lyrique de Chicago, Gurnemanz (*Parsifal*) à Santiago du Chili et à Darmstadt, Rocco (*Fidelio*) à Brême, Bonn, Yokohama et en CD, au Concertgebouw d'Amsterdam et avec l'Orchestre Philharmonique de Dresde à Dresde, Méphistophélès (*Faust* de Gounod) à l'Opéra de Hong-Kong, Tiresias (*Œdipus rex*) au Concertgebouw d'Amsterdam, Sarastro au Teatro Petruzzelli de Bari ainsi que Hunding (*La Walkyrie*) et Oroveso (*Norma*) à Toronto, Sarastro et Vodnik (*Rusalka*) à l'Opéra Bastille, Timur (*Turandot*) au Festival de Bregenz et Kaspar (*Der Freischütz*) en version concert à Hambourg et Paris. Ses engagements actuels l'amènent à interpréter entre autres le quadruple rôle de Lindorf-Coppelius-Miracle-Dapertutto (*Les Contes d'Hoffmann*) à la Komische Oper de Berlin, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec les Berliner Philharmoniker et Sir Simon Rattle en tournée internationale, Sparafucile (*Rigoletto*) pour ses débuts au Metropolitan Opera de New York, le Prince Ivan Khovanski (*La Khovantchina*) à Amsterdam ainsi que Hunding (*La Walkyrie*) et Zacharie (*Le Prophète*) à Toulouse.

Simon Halsey

Chef titulaire du Chœur de la Radio de Berlin de 2001 à 2015, Simon Halsey vient de laisser la place pour la saison 2015-2016 au Néerlandais Gijs Leenaars. Il a été nommé chef émérite au moment de son départ officiel et conservera des liens étroits avec le Rundfunkchor Berlin lors de collaborations régulières. L'enthousiasme, la finesse d'esprit, le perfectionnisme et le dévouement de ce pédagogue passionné font de lui l'un des chefs de

chœur les plus recherchés de la planète. Né à Londres en 1958, Simon Halsey a été nommé dès l'âge de vingt-deux ans directeur du Music Centre de l'Université de Warwick. En 1982, Sir Simon Rattle l'a engagé pour diriger le Chœur du City of Birmingham Symphony Orchestra, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Sous les auspices de l'orchestre, il a lancé un programme choral remarquable à destination de la jeunesse avec trois autres ensembles. Entre 1997 et 2008, il a collaboré comme chef invité puis comme chef titulaire du Chœur de la Radio néerlandaise d'Hilversum. De 2004 à 2012, il a également dirigé le Northern Sinfonia Chorus et le programme choral de The Sage, Gateshead. Simon Halsey s'est vu confier la direction à l'été 2012 du London Symphony Chorus et du BBC Proms Youth Chorus. En mai 2012, il avait été engagé comme directeur artistique du nouveau programme choral pour la jeunesse « *Vokalhelden* » des Berliner Philharmoniker. Sa préparation du Rundfunkchor Berlin dans les enregistrements du *Requiem allemand* de Brahms et de la *Symphonie de psaumes* de Stravinski (avec Sir Simon Rattle dirigeant les Berliner Philharmoniker) ainsi que dans *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho (Kent Nagano, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin) lui a valu le Grammy Award en 2008, 2009 et 2011. Parallèlement à son travail de chef et de répétiteur, Simon Halsey témoigne d'une intense activité d'enseignement. Titulaire de la chaire de direction de chœur du Royal Welsh College of Music & Drama de Cardiff et de deux doctorats honoraires, ce pédagogue très demandé a accepté un poste à l'Université de Birmingham à l'automne 2012. On lui doit également l'instauration d'une master class internationale avec le Rundfunkchor Berlin. Régulièrement invité pour des conférences, il entretient des liens privilégiés avec le département choral de l'Université de Yale. À l'automne 2011, son ouvrage sur la direction chorale *Chorleitung: Vom Konzept zum Konzert* est paru chez Schott dans le cadre de la série *Master Class*. Pour sa contribution exceptionnelle à la pratique chorale en Allemagne, Simon Halsey s'est vu remettre la Croix fédérale du Mérite en 2010. En mars 2015, il a reçu des mains de la Reine d'Angleterre la Médaille de Musique et été nommé en juin 2015 Commandeur de l'ordre de l'Empire Britannique.

Rundfunkchor Berlin

Avec ses soixante concerts par an, ses prestations dans les grands festivals et ses disques, le Rundfunkchor Berlin (Chœur de la Radio de Berlin) compte parmi les chœurs les plus en vue au plan international. Trois Grammies et plusieurs ECHO Klassik témoignent de la qualité remarquable de ses enregistrements. Fondé en 1925, il fête cette année ses quatre-vingt-dix ans d'existence. Son vaste répertoire, sa sonorité souple et riche de nombreuses nuances, sa précision impeccable et son style d'exécution captivant en font un partenaire fort sollicité

par les meilleurs orchestres et chefs tels que Sir Simon Rattle, Christian Thielemann ou Daniel Barenboim. Partenaire permanent des Berliner Philharmoniker ainsi que du Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et du Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, il a aussi collaboré avec les Wiener Philharmoniker et le New York Philharmonic. Le Rundfunkchor Berlin fait également sensation dans le monde entier avec des formats de concert inédits réunis sous la bannière *Broadening the Scope of Choral Music* (« Élargir le cadre de la musique chorale »). De nombreux projets expérimentaux ont permis au Rundfunkchor Berlin d'explorer différents modes d'expression musicale en brisant le moule du concert classique, afin de toucher de nouveaux publics. Pendant cette saison la version scénique et interactive du *Deutsches Requiem* de Brahms revisitée par Jochen Sandig / Sasha Waltz & Guests, *human requiem*, est encore programmée dans plusieurs salles à travers le monde ; elle a notamment obtenu un grand succès à Paris. *LOVER* de Christian Jost pour chœur mixte et percussions, mêlant musique, théâtre et danse, sera en tournée en Asie durant le printemps 2016. Le Rundfunkchor Berlin a également lancé ses *Mitsingprojekte* destinés à divers publics avec lesquels il cherche à inciter le plus possible de gens à chanter. Du « concert participatif » au « Festival des cultures », en passant par la « Bourse aux chansons » et le programme d'éducation « SING ! », le Rundfunkchor Berlin invite des personnes de tous âges à se familiariser avec le monde de la musique chorale professionnelle. Dirigé par Gijs Leenaars depuis le début de la saison 2015-2016, il fait partie de la Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin (Société d'Orchestres et chœurs de la Radio de Berlin) qui sont placés sous la tutelle de Deutschlandradio, la République fédérale d'Allemagne, le Land de Berlin et la Radio de Berlin- Brandenbourg.

Sopranos
Rosemarie Arzt
Nora von Billerbeck
Judith Engel
Katrin Fischer
Catherine Hense
Friederike Holzhausen
Lotta Hultmark
Hanna Kim
Hye-Eun Lee
Petra Leipert
Gesine Nowakowski
Sarah Papadopoulou
Heike Peetz
Natalia Perello
Sabine Puhlmann
Karen Rettinghaus
Uta Schwarze,
Anett Taube
Beate Thiemann
Aline Vogt
Anke Voigt
Ricarda Vollprecht
Isabelle Voßkühler
Gabriele Willert

Altos
Roksolana Chraniuk
Monika Degenhardt
Kristina Elfversson
Sabine Eyer
Annerose Hummel
Sibylle Juling
Sera Jung
Ute Kehrer
Christine Lichtenberg
Ingrid Lizzio
Kristiina Mäkimattila
Josette Micheler
Ines Muschka
Maria Schlestein
Judith Simonis
Tatjana Sotin
Anne-Kristin Zschunke
Doris Zucker

Ténors
Peter Ewald
David Fankhauser
Mathis Gronemeyer
Jens Horenburg
Johannes Klügling
Thomas Kober,
Christoph Leonhardt
Ulrich Löns
Holger Marks
Seongju Oh
Jan Remmers
Thaisen Rusch
Norbert Sänger
Sebastian Schade
Hartmut Schröder
Joo-hoon Shin
Johannes Spranger
Valdemar Villadsen

Basses
Volker Arendts
Sören von Billerbeck
Robert Elibay-Hartog
Joachim Fiedler
Oliver Gawlik
Sascha Glintenkamp
Young Wook Kim
Artem Nesterenko
Dmitry Nesterenko
Thomas Neubauer
Thomas Pfützner
Axel Scheidig
Rainer Schnös
Volker Schwarz
David Stingl
Wolfram Teßmer
Michael Timm
René Voßkühler
Georg Witt

Berliner Philharmoniker

Fondé en 1882 sous le régime de l'autogestion, l'Orchestre Philharmonique de Berlin compte parmi les meilleurs orchestres au monde. Sir Simon Rattle en est le directeur artistique depuis septembre 2002. Pour leur premier concert, le 17 octobre 1882, les musiciens choisirent pour chef Ludwig von Brenner. Lorsque l'intendant Hermann Wolff prit la gestion de l'orchestre et nomma Hans von Bülow à sa tête, celui-ci en fit l'un des plus prestigieux d'Allemagne. Sous la direction d'Arthur Nikisch (1895-1922), des œuvres de Bruckner, Tchaïkovski, Mahler, Strauss, Ravel et Debussy vinrent étendre considérablement le répertoire. Nikisch mourut en 1922, et Wilhelm Furtwängler, alors âgé de trente-six ans, vint à lui succéder. S'il accordait une place de choix aux pièces classiques ou aux partitions romantiques allemandes, il n'en programmait pas moins les œuvres contemporaines d'Igor Stravinski, Béla Bartók ou Sergueï Prokofiev. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, deux chefs se succédèrent : Leo Borchard, qu'une patrouille américaine abattra par erreur en août 1945, puis le jeune Roumain Sergiu Celibidache. Furtwängler, blanchi après avoir été accusé de servir la cause nazie, put reprendre ses fonctions de chef titulaire en 1952. C'est également lors de l'après-guerre, en 1949, que fut fondée la Société des Amis de la Philharmonie de Berlin : au cours des décennies suivantes, elle aidera à financer la construction de l'actuelle Philharmonie et continue aujourd'hui à soutenir la fondation Berliner Philharmoniker. À la mort de Furtwängler en 1954, Herbert von Karajan lui succéda au poste de chef en titre et de directeur artistique. Pendant plusieurs dizaines d'années, il a élaboré une esthétique sonore et un style de jeu qui participeront à la renommée internationale du Philharmonique de Berlin. En octobre 1989, l'orchestre nomma à sa tête Claudio Abbado. Pour donner aux saisons de concerts une tournure inédite, le nouveau chef fit entorse à la tradition en proposant des cycles thématiques qui firent la part belle aux compositions contemporaines, à côté d'œuvres classiques. À cela s'ajoutait la programmation de cycles supplémentaires consacrés à la musique de chambre, et d'opéras en version concert. En la personne de Sir Simon Rattle, les musiciens ont fait venir à leur tête l'un des chefs les plus en vue de la jeune génération. Cette nomination s'est accompagnée d'importants changements : le Philharmonique a abandonné ses statuts antérieurs pour devenir une fondation de droit public. De nouveaux terrains d'action s'étendent dans ce cadre plus moderne, garant de la continuité économique de l'orchestre avec ses cent vingt-neuf postes à ce jour. De surcroît, la fondation a pour principal sponsor la Deutsche Bank. Le programme éducatif mis en place en 2002 bénéficie en particulier de ce généreux soutien. Élaboré avec l'entrée en fonction de Sir Simon Rattle, ce projet tourne

l'orchestre vers un public plus large et surtout plus jeune. Cet engagement a valu à l'orchestre et à son directeur artistique Sir Simon Rattle d'être nommés Ambassadeurs Internationaux de l'UNICEF en 2007, une distinction accordée pour la première fois à un ensemble artistique. Grâce au soutien de la Deutsche Bank, le Philharmonique de Berlin a pu lancer un projet innovant, le Digital Concert Hall, grâce auquel il est maintenant possible de voir la plupart des concerts en direct depuis leur site internet. Au printemps 2012 les musiciens du Philharmonique ont joué pour la dernière fois au Festival de Pâques de Salzbourg. Un nouveau festival de l'orchestre, le Festival de Pâques du Philharmonique de Berlin à Baden-Baden, a été initié au printemps 2013. Le 21 juin 2015, les musiciens ont choisi, avec une large majorité, Kirill Petrenko en tant que successeur à Sir Simon Rattle à la tête de l'orchestre à partir de 2019.

La Deutsche Bank est heureuse d'apporter son concours au Berliner Philharmoniker.

BERLINER
PHILHARMONIKER

Unser Partner
Deutsche Bank

Premiers violons
Noah Bendix-Balgley, *supersoliste*
Daishin Kashimoto, *supersoliste*
Daniel Stabrawa, *supersoliste*
Andreas Buschatz, *soliste*
Zoltán Almási
Maja Avramović
Simon Bernardini
Peter Brem
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion
Felicitas Clamor-Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Alvaro Parra
Krzysztof Polonek
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

Seconds violons
Christian Stadelmann, *1er soliste*
Thomas Timm, *1er soliste*
Christophe Horak, *soliste*
Holm Birkholz
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt

Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

Altos
Amihai Grosz, *1er soliste*
Máté Szűcs, *1er soliste*
Naoko Shimizu, *soliste*
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Neithard Resa
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

Violoncelles
Bruno Delepelaire, *1er soliste*
Ludwig Quandt, *1er soliste*
Martin Löhr, *soliste*
Olaf Maninger, *soliste*
Richard Duven
Rachel Helleur
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

Contrebasses
Matthew McDonald, *1er soliste*
Janne Saksala, *1er soliste*
Esko Laine, *soliste*
Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

Flûtes
Mathieu Dufour, *soliste*
Emmanuel Pahud, *soliste*
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber

Piccolo
Egor Egorkin

Hautbois
Jonathan Kelly, *soliste*
Albrecht Mayer, *soliste*
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann

Cor anglais
Dominik Wollenweber

Clarinettes
Wenzel Fuchs, *soliste*
Andreas Ottensamer, *soliste*
Alexander Bader
Walter Seyfarth

Clarinette basse
Manfred Preis

Bassons
Daniele Damiano, *soliste*
Stefan Schweigert, *soliste*
Mor Biron
Markus Weidmann

Cors
Stefan Dohr, *soliste*
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompettes
Gábor Tarkövi, *soliste*
Tamás Velenczei, *soliste*
Guillaume Jehl
Martin Kretzer
Florian Pichler

Trombones
Prof. Christhard Gössling, *soliste*
Olaf Ott, *soliste*
Thomas Leyendecker
Jesper Busk Sørensen
Trombone basse
Prof. Stefan Schulz

Tuba
Alexander von Puttkamer

Timbales
Rainer Seegers
Wieland Welzel

Percussions
Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harpe
Marie-Pierre Langlamet

Directeurs exécutifs
Ulrich Knörzer
Peter Riegelbauer

Directeurs médias
Stanley Dodds
Olaf Maninger

Conseillers
Alexander Bader
Raphael Haeger
Matthew McDonald
Nikolaus Römisch
Stephan Schulze

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT

MÉCÉNAT MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

PARTENAIRE
DE LA MUSIQUE CLASSIQUE
DEPUIS 25 ANS

MECENAT
MUSICAL
SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris - Photographie : Julien Mignot - FRED & FARID

Deutsche Bank
db.com/music

La passion de la musique

Depuis plus de 25 ans, Deutsche Bank et l'Orchestre philharmonique de Berlin ont tissé des liens privilégiés grâce à un partenariat exclusif. Dans le cadre du programme éducatif de l'orchestre, nous encourageons les jeunes à s'engager de manière créative dans le domaine de la musique classique. De plus, avec le Digital Concert Hall, espace unique en son genre, nous ouvrons les portes aux amoureux de la musique à travers le monde : nous leur permettons de vivre en direct l'expérience d'un concert du « Berliner Philharmoniker » via internet.

Passion to Perform

Retrouvez les plus grands interprètes dans

PIANISTE

- 32 PAGES DE PARTITIONS
- 1CD AUDIO
- 1 DVD PÉDAGOGIQUE

PROGRESSEZ À VOTRE RYTHME,
VIVEZ VOTRE PASSION

AG19573

PHILHARMONIE
DE PARIS

TAXIS G7

met à votre disposition ses taxis
à la sortie des concerts du soir
de la Philharmonie
pour faciliter votre retour.

Un coordinateur TAXIS G7 se tient à votre disposition pour prendre votre commande dans le hall d'entrée de la Philharmonie (niveau 3).

N'HÉSITEZ PAS À VOUS RENSEIGNER AUPRÈS DES AGENTS D'ACCUEIL.

TAXIS G7

Partenaire de la Philharmonie de Paris.

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

Rejoignez l'Association des Amis, présidée par Patricia Barbizet, et soutenez le projet musical, éducatif et patrimonial de la Philharmonie tout en profitant d'avantages exclusifs.

Soyez les tout premiers à découvrir la programmation de la prochaine saison et réservez les meilleures places.

Bénéficiez de tarifs privilégiés et d'un interlocuteur dédié.

Obtenez grâce à votre carte de membre de nombreux avantages : accès prioritaire au parking, accès à l'espace des Amis, accès libre aux expositions, tarifs réduits en boutique, apéritif offert au restaurant le Balcon…

Découvrez les coulisses de la Philharmonie : répétitions, rencontres, leçons de musique, vernissages d'expositions…

Plusieurs niveaux d'adhésion, de 50 € à 5 000 € par an.

Vous avez moins de 40 ans, bénéficiez d'une réduction de 50 % sur votre adhésion pour les mêmes avantages.
66 % de votre don est déductible de votre impôt sur le revenu. Déduction sur ISF, legs : nous contacter

Anne-Flore Courroye
afcourroye@cite-musique.fr • 01 53 38 38 31

PHILHARMONIEDEPARIS.FR

Faites vivre à vos clients et à vos collaborateurs une expérience musicale sans équivalent grâce à nos **Formules Prestige.**

Organisez vos **événements :** de la Grande salle au Grand salon panoramique, les multiples espaces de la Philharmonie sont à votre disposition.

Recevez vos invités pour une visite privée de l'exposition *Marc Chagall : Le Triomphe de la musique* ou *The Velvet Underground*.

Associez votre image à un cycle de concerts ou à une exposition, en qualité de **mécène ou parrain**.

Dans le cadre de l'engagement sociétal des entreprises, soutenez l'un des nombreux **projets éducatifs** de la Philharmonie.

Rejoignez **Prima la Musica**, le cercle des entreprises mécènes et vivez la Philharmonie de l'intérieur.

Dans le cadre du mécénat, l'entreprise peut déduire de l'impôt sur les sociétés 60 % du montant de son don dans la limite de 5 ‰ du CA (reportable sur cinq exercices).

Sabrina Cook-Pierrès Service des Offres aux entreprises
scook@cite-musique.fr • 01 44 84 46 76

Ombeline Eloy Développement du mécénat et du parrainage d'entreprise
oeloy@cite-musique.fr • 01 53 38 38 32

PHILHARMONIEDEPARIS.FR

LA PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —

MECENAT MUSICAL
SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —

Audi talents awards

Deloitte. mécène de l'art de la voix

BETC

COMPASS GROUP

SNCF

AIRFRANCE PARTENAIRE OFFICIEL OFFICIAL PARTNER

sanofi pasteur MSD

SwissLife

190 ans

Champagne Deutz, Fondation de France, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG
Farrow & Ball, Demory

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —

fondation daniel & nina carasso
sous l'égide de la Fondation de France

MECENAT MUSICAL
SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

FONDATION SNCF

bpifrance

Fondation SFR

eren

The EHA Foundation

Philippe Stroobant, l'Association des Amis de la Philharmonie

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES — PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Renault
Gecina, IMCD
Angeris, Artelia, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, UTB
Et les réseaux partenaires : Le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Anne-Charlotte Amory, Patricia Barbizet, Jean Bouquot,
Dominique Dessailly et Nicole Lamson, Xavier Marin,
Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,
Philippe Stroobant, François-Xavier Villemin

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —

PATRICIA BARBIZET PRÉSIDE
LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS,
LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS
ET LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS.

Intégrale des symphonies de Beethoven en CD et en Blu-ray

Réservez-la dès maintenant au prix spécial avant-première

Donner en concert l'intégrale des symphonies de Beethoven à Berlin, Paris, Vienne, New York et Tokyo est le grand projet artistique de la saison 2015–2016 pour les Berliner Philharmoniker et leur directeur musical Sir Simon Rattle.

Avoir assisté aux concerts à la Philharmonie de Paris vous donnera droit à 10% de réduction

Les captations audio et vidéo des concerts de Berlin sortiront en mars 2016. En réservant dès maintenant cette édition exclusive, vous bénéficierez d'une réduction de 10% sur le prix de vente en magasin.

Le prix spécial n'est valable que jusqu'au 8 novembre 2015

Commandez dès maintenant sur le site
www.berliner-philharmoniker-recordings.com/paris

PHILHARMONIE DE PARIS

01 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR

RETROUVEZ LA PHILHARMONIE DE PARIS
SUR FACEBOOK, TWITTER ET INSTAGRAM

RESTAURANT LE BALCON
(PHILHARMONIE 1 - NIVEAU 6)
01 40 32 30 01
RESTAURANT-LEBALCON.FR

.....

L'ATELIER ÉRIC KAYSER®
(PHILHARMONIE 1 - REZ-DE-PARC)
01 40 32 30 02

.....

CAFÉ DES CONCERTS
(CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE 2)
01 42 49 74 74
CAFEDESCONCERTS.COM

Photo couverture © Monika Rittershaus • E.S 1-1041550 - 2-1041546 - 3-1041567 • Imprimeur IMPRO.

MAIRIE DE PARIS

MECENAT MUSICAL SOCIETE GENERALE GRAND MECENE