



Week-end lied – 27-29 janvier

Impossible d'envisager une biennale d'art vocal sans en consacrer une partie au lied, que Serge Gut définit, à raison, comme l'un des grands genres de l'histoire de la musique, ajoutant : « *Il peut, sans craindre la comparaison, se mesurer à des genres vénérables comme ceux de la sonate ou de la symphonie.* » Quelque six concerts en envisagent donc différents visages, qu'ils en soient typiques ou qu'ils s'y rattachent de façon plus lointaine.

Schubert et Schumann, sans surprise, y tiennent une place centrale. Le premier, par le biais de son *Schwanengesang*, qui réunit de façon posthume les derniers lieder donnés par celui qui fut l'un des plus grands maîtres du genre, inspiré ici essentiellement par Ludwig Rellstab et par Heinrich Heine. Ce recueil visionnaire est servi par des familiers de l'univers, Thomas E. Bauer et Jos van Immerseel, celui-ci en cherchant les accents originaux sur un piano d'époque. Schumann, lui, se voit consacrer un panorama un peu plus divers par Christian Gerhaher et Gerold Huber, panorama dont le *Liederkreis* op. 24 représente le centre de gravité. Il est complété par d'autres recueils qui explorent à l'occasion un cadre un peu plus extériorisé, qu'ils tendent vers les ballades ou les hommages en musique (*Sechs Gedichte und Requiem* op. 90).

Tandis que Christian Immler et Kristian Bezuidenhout – lui aussi sur piano d'époque – parcourent les premiers temps du lied, qui n'est pas encore romantique, l'Orchestre de chambre de Paris et Douglas Boyd s'attachent à une œuvre qui, tout en restant tributaire du genre, s'en échappe par ses dimensions et sa conception : *Le Chant de la terre*, « symphonie pour ténor, alto et grand orchestre », une partition de 1907 à laquelle répond celle d'un protégé du compositeur, la *Symphonie de chambre n° 1* de Schönberg. Omo Bello et Jérôme Ducros, soutenus par les solistes de l'Orchestre National d'Île-de-France, quittent quant à eux les rivages germaniques pour proposer l'un des recueils centraux de la mélodie française à la fin du XIX^e siècle, le cycle *La Bonne Chanson* de Fauré, qu'ils complètent du *Poème de l'amour et de la mer* de Chausson, achevé à la même époque. Quant au baryton Georg Nigl et à ses acolytes (Andreas Staier, Miquel Bernat, l'Ensemble Claudiana et Luca Pianca), ils tissent un récital au-delà des époques, de Monteverdi à Xenakis en passant par Marini ou Schubert au gré de leur inspiration mythologique.

VENDREDI 27 JANVIER – 19H
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Chant du cygne

Franz Schubert
Schwanengesang

Thomas E. Bauer, baryton
Jos van Immerseel, fac-similé du piano Anton Walter fin XVIII^e
– collection Jos van Immerseel

Ce concert est surtitré.

Ce concert est diffusé en direct sur le site live.philharmoniedeparis.fr où il restera disponible pendant quatre mois.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 20H.

Les lieder de Schubert

« Pendant de longues, longues années,
je chantai des chansons. »

Schubert, *Mon rêve*, 1822

Il est aussi malaisé pour nous d'imaginer Schubert sans le lied que cela devait l'être il y a deux siècles pour Schubert lui-même. Le priver de la voix – pas forcément la sienne propre car il chantait, mais avec plus de naturel que de technique – eut été l'amputer irrémédiablement. Ses quelque six cents lieder, qui couvrent la totalité de sa vie de créateur, qui l'ouvrirent d'ailleurs dès 1810 (Schubert n'avait même pas encore 13 ans), témoignent de ce besoin incoercible de chanter. C'est lui qui le pousse à se jeter au piano ou au pupitre pour déverser ses idées sur le papier, en style télégraphique et notes pressées, composant jusqu'à neuf lieder en certains jours de ravissement musical. Mais Schubert n'est pas seulement un compositeur-Pythie, véhicule consentant d'une voix divine qui s'exhale par sa bouche tout en le dépassant. C'est aussi un créateur conscient, exigeant, choisissant ses poèmes avec bien plus de soin que l'on a bien voulu le dire (et les réunions de lecture qui remplacèrent petit à petit les Schubertiades dans le groupe d'amis viennois en témoignent), prêt à inlassablement remettre sur le métier les lieder dont il n'est pas pleinement satisfait : quatre versions d'*Erlkönig*, cinq de *La Truite*, six de *Nur wer die Sehnsucht kennt*, retravaillé sur onze ans... Au temps pour l'image du joyeux « Petit Champignon » (« *Schwämmel* »), comme le surnomment ses amis) pondant ses lieder comme un pommier donne des pommes.

Schubert le mélodiste, le *Liederkomponist* : c'est peut-être l'image la plus fortement attachée au compositeur. C'est aussi la seule qu'eurent les Viennois en particulier – et le monde musical germanique en général – de Schubert durant sa vie. Ce n'est pas faute de s'intéresser à la symphonie, à la musique pour piano (quelques danses échappèrent tout de même à l'indifférence), à la musique de chambre. De s'intéresser, et surtout de donner vie à des partitions où la maîtrise le dispute au sentiment de manière géniale ; car Schubert s'intéressa aussi à l'opéra, mais sans réussite cette fois. Les dernières années – aussi étrange soit-il de parler de « dernières

années » à propos d'un homme qui n'a même pas 30 ans – le montrent d'ailleurs sur tous les fronts : ce sont celles des grandes sonates pour piano, de la *Symphonie en ut majeur*, des *Trios* op. 99 et 100 et du *Quintette à cordes*. Ce sont aussi celles des lieder prophétiques d'après Heine qui formeront la deuxième partie du *Schwanengesang* et, un peu plus tôt, celles du *Winterreise*. Celles également de la mort de Beethoven (mars 1827), l'autre Viennois, le modèle profondément admiré. C'est sûrement à lui que Schubert doit son idée de composer un cycle de lieder, ensemble de pièces pensées comme un tout, organisées en une structure signifiante : *La Belle Meunière*, composée en 1823, est nourrie du *Liederkreis* (« cercle de lieder », comme l'appelle la page de titre de la partition) comme de *An die ferne Geliebte*, publié en 1816 chez Steiner à Vienne. Les *Reilstab-Lieder*, qui formeront finalement la première partie du *Chant du cygne*, honoreront eux aussi Beethoven car c'est à lui qu'étaient destinés ces textes à l'origine ; mais il rendit l'âme avant de les avoir mis en musique. Schubert, lui, mourra peu après, alors qu'il n'a pas 32 ans, laissant derrière lui un immense héritage musical qui sera peu à peu découvert dans les décennies suivantes – et vraiment apprécié à sa juste valeur plus tardivement encore.

Angèle Leroy

Franz Schubert (1797-1828)

Schwanengesang D. 957 [Chant du cygne]

- I. Liebesbotschaft (Message d'amour)
- II. Kriegers Ahnung (Pressentiment du guerrier)
- III. Frühlingssehnsucht (Nostalgie du printemps)
- IV. Ständchen (Sérénade)
- V. Aufenthalt (Séjour)
- VI. In der Ferne (Dans le lointain)
- VII. Abschied (Adieu)
- VIII. Der Atlas (Atlas)
- IX. Ihr Bild (Son visage)
- X. Das Fischermädchen (La Fille du pêcheur)
- XI. Die Stadt (La Ville)
- XII. Am Meer (Au bord de la mer)
- XIII. Der Doppelgänger (Le Double)
- XIV. Die Taubenpost (Le Pigeon voyageur)

Composition : 1828.

Textes : I- VII. Ludwig Rellstab ; VIII-XIII. Heinrich Heine ; XIV. Johann Gabriel Seidl.

Édition : Tobias Haslinger, Vienne, 1829.

Durée : environ 45 minutes.

Contrairement à *Die schöne Müllerin* et au *Winterreise*, tous deux sur des poèmes de Wilhelm Müller, le *Schwanengesang* n'est pas un cycle à proprement parler. Il ne fut en effet jamais pensé comme tel par Schubert ; c'est l'éditeur Tobias Haslinger qui décida, ayant reçu les manuscrits de la main du frère de Schubert un mois après la mort du compositeur, de les faire paraître sous ce titre, les présentant comme « *la dernière floraison de son noble art* ». Il amalgame par là deux ensembles différents : d'un côté, sept lieder d'après des poèmes offerts à Beethoven par Rellstab, que Schubert découvrit par le biais du secrétaire de son aîné et modèle ; de l'autre, six lieder d'après Heine, lus dans les *Reisebilder* parus à Hambourg en mai 1826. Pour faire bonne mesure, Haslinger ajoute un dernier lied, *Die Taubenpost*, composé par Schubert en octobre 1828, soit quelques semaines seulement avant sa mort. Puis il fait paraître cet assortiment composite en deux volets étrangement conçus : d'abord les six premiers lieder de Rellstab, puis le septième lied de Rellstab avec les lieder de Heine et *Die Taubenpost* d'après Seidl.

Si l'on croise dans ce *Schwanengesang* les thèmes chers à Schubert (appel du voyage, adresses à la nature, chants et douleurs d'amour...), on note cependant une profonde différence de ton entre les *Reilstab-Lieder* et les *Heine-Lieder*. Ton poétique, déjà, qui cisèle au burin chez Heine ce que Reilstab se contente de dépeindre ; ton musical ensuite : quel contraste ! Les sept pièces d'après Reilstab retrouvent une ardeur qui avait quitté les lieder du *Winterreise*. Dans ce nouveau bouquet réuni par Schubert, la diversité préside ; c'est l'occasion pour le compositeur de montrer ses talents, pour l'auditeur de se laisser entraîner en un voyage varié. *Liebesbotschaft*, avec son flot continu de figures ondoyantes, renoue avec la veine aquatique que *Die schöne Müllerin* illustre avec zèle et tendresse, tandis que le *Kriegers Ahnung* suit du côté des ballades dramatiques de jeunesse. *Aufenthalt* (ainsi que *Herbst*, qui en est par bien des côtés très proche) remémore au schubertien des lieder comme *Die junge Nonne*, *Erlkönig* ou *Der Zwerg* : atmosphère sombre, unité de ton assumée notamment par les tempétueuses figures pianistiques, déclamation tendue. *Frühlingssehnsucht* et *Abschied* visent la simplicité formelle (strophisme plus ou moins varié – car il n'est plus possible pour Schubert de plier ses textes au carcan d'un strophisme pur), le premier dans une souriante nostalgie, le second d'un cœur apparemment léger.

La *Sérénade* ô combien charmeuse (et ô combien connue) cache sa profonde subtilité sous des dehors séduisants ; il appartient au chanteur de la garder de la facilité d'une sensualité mignarde. Les hésitations d'*In der Ferne*, avant-dernier des lieder sur Reilstab, annoncent discrètement la deuxième partie du recueil ; *Ihr Bild* poursuivra ce chemin en accentuant le dépouillement, abandonnant les ressources du piano (que les *Reilstab-Lieder*, riches d'introductions, transitions et postludes développés, utilisaient au contraire avec gourmandise), celles, dans une certaine mesure, de l'harmonie, celles de la vocalité au profit d'un style aux sonorités religieuses où couve la folie.

C'est là que se trouve le centre des *Heine-Lieder* ; pas dans les clapotis de la barcarolle de *La Fille du pêcheur* (respiration bienvenue avec les trois dernières pièces), ni même dans *Am Meer*, où sourd le désespoir ; mais dans la violence hallucinée de *Der Atlas*, sur le cri de sa quarte diminuée martelée, qui donne le ton (et le quel !) de cette deuxième partie ; plus encore, dans les mirages sonores de *Die Stadt*, d'une désolation profonde, enfermée dans la répétition de ces minuscules éléments : un trémolo d'octaves à la

main gauche, un lugubre souffle de septième diminuée, quelques accords pointés – page impressionniste d’une puissance d’évocation rarement atteinte ; dans la déréliction ultime, celle du *Doppelgänger*, avec son glas de piano qui sonne comme un *Dies iræ* délavé et sa ligne vocale âpre, tendue jusqu’à la rupture. Littéralement hallucinées, dégagées de toute idée de lyrisme, libérées de la mélodie et de l’harmonie, incroyablement modernes mais surtout d’une puissance expressive inouïe, ces pages coupent le souffle.

Angèle Leroy

Franz Schubert

Né en 1797 à Lichtental, dans les faubourgs de Vienne, Franz Schubert baigne dans la musique dès sa plus tendre enfance. En parallèle des premiers rudiments instrumentaux apportés par son père ou son frère, l'enfant, dont les dons musicaux impressionnent son entourage, reçoit l'enseignement du *Kapellmeister* de la ville. Le petit Franz tient alors volontiers la partie d'alto dans le quatuor familial mais il joue tout aussi bien du violon, du piano ou de l'orgue. En 1808, il est admis sur concours dans la maîtrise de la chapelle impériale de Vienne : ces années d'études à l'austère *Stadtkonvikt*, où il noue ses premières amitiés, lui apportent une formation musicale solide. Dès 1812, il devient l'élève en composition et contrepoint d'Antonio Salieri, alors directeur de la musique à la cour de Vienne. Les années qui suivent le départ du *Konvikt*, en 1813, sont d'une incroyable richesse du point de vue compositionnel : le jeune homme accumule les quatuors à cordes (onze composés avant 1817, dont cinq pour la seule année 1813), les pièces pour piano, les œuvres pour orchestre (premières symphonies, *Messe n° 1*) mais aussi, tout particulièrement, les lieder – dont les chefs-d'œuvre que sont *Marguerite au rouet* (1814) et *Le Roi des aulnes* (1815). La trajectoire du musicien, alors contraint pour des raisons matérielles au métier d'instituteur, est fulgurante. Des rencontres importantes, comme celle des poètes Johann Mayrhofer et

Franz von Schober, ou celle du célèbre baryton Johann Michael Vogl, grand défenseur de ses lieder, lui ouvrent de nouveaux horizons. Pour autant, seule une infime partie de ses compositions connaît la publication, à partir de 1818. Peu après un séjour en Hongrie en tant que précepteur des filles du comte Esterházy, et alors qu'il commence à être reconnu tant dans le cercle des « schubertiades » que par un public plus large – deux de ses œuvres dramatiques sont notamment représentées sur les scènes viennoises en 1820, et il est admis au sein de la Société des amis de la musique en 1821 –, Schubert semble traverser une crise compositionnelle. Après des œuvres comme le *Quintette à cordes « La Truite »*, composé en 1819, son catalogue montre une forte propension à l'inachèvement (*Quartettsatz*, *Symphonie n° 8 « Inachevée »*, oratorio *Lazarus*), qui suggère la nécessité, pour le compositeur, de repenser son esthétique. Du côté des lieder, il en résulte un recentrage sur les poètes romantiques (Novalis, Friedrich Schlegel... et jusqu'à Heinrich Heine), qui aboutit en 1823 à l'écriture du premier cycle sur des textes de Wilhelm Müller, *La Belle Meunière*, suivi en 1827 d'un second chef-d'œuvre d'après le même poète, le *Voyage d'hiver*. En parallèle, il compose ses trois derniers quatuors à cordes (« *Rosamunde* », « *La Jeune Fille et la Mort* » et le *Quatuor n° 15 en sol majeur*), ses grandes sonates pour piano mais aussi la *Symphonie en ut majeur*

(1825). La réception de sa musique reste inégale, le compositeur essayant son lot d'échecs à la scène (*Alfonso und Estrella* et *Fierrabras* jamais représentés, *Rosamunde* disparu de l'affiche en un temps record) mais rencontrant par ailleurs des succès indéniables : publication et création du *Quatuor « Rosamunde »* en 1824 ou publication des *Sonates pour piano* D. 845, D. 850 et D. 894, qui reçoivent des critiques positives. Après la mort de Beethoven, que Schubert admirait profondément, en mars 1827, le compositeur continue d'accumuler les œuvres de première importance (deux trios pour piano et cordes, le *Quintette en ut*, des impromptus pour piano, derniers lieder publiés sous le titre de *Schwanengesang* en 1828) et organise pour la seule et unique fois de sa vie un grand concert dédié à ses œuvres. Ayant souffert pendant cinq ans de la syphilis, contractée vers 1823, et de son traitement au mercure, il meurt le 19 novembre 1828. À 31 ans, Franz Schubert laisse derrière lui un catalogue immense, dont des pans entiers resteront totalement inconnus du public durant de longues décennies.

Thomas E. Bauer

Thomas E. Bauer reçoit les bases de son éducation musicale en tant que membre de la maîtrise de la cathédrale de Ratisbonne avant de poursuivre ses études vocales à la Hochschule für Musik und Theater de Munich. Soliste de renommée internationale, il se produit

en concert avec le Boston Symphony (sous la direction de Bernard Haitink), l'ensemble Concentus Musicus (Nikolaus Harnoncourt), la Filarmonica della Scala (Zubin Mehta), le Gewandhausorchester de Leipzig (Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly et Sir John Eliot Gardiner), le National Symphony de Washington (Iván Fischer), l'Orchestre Symphonique de la NDR de Hambourg (Thomas Hengelbrock et Markus Stenz), l'Orchestre de l'Opéra de Zurich (Ádám Fischer) et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich (Sir Roger Norrington). Sous la baguette d'Ingo Metzmacher, il interprète récemment *Lazarus* de Schubert au Festival de Salzbourg et *L'Échelle de Jacob* de Schönberg avec le Deutsches Symphonie-Orchester à la Philharmonie de Berlin. Sa saison 2016-2017 est ponctuée de temps forts tels que la création mondiale d'une pièce de Jörg Widmann avec le Philharmonisches Staatsorchester de Hambourg sous la direction de Kent Nagano, la *Symphonie n° 9* de Beethoven qu'il interprète avec l'Orchestre Symphonique de Düsseldorf et Ádám Fischer ainsi qu'avec l'Orchestre des Champs-Élysées et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort (tous deux dirigés par Philippe Herreweghe), *Tamerlano* et *Alcina* de Haendel avec Les Talens Lyriques, les *Scènes de Faust* de Schumann avec l'Orchestre Symphonique National du Danemark, les *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler avec le Kristiansand Symfoniorkester ou la *Passion selon saint*

Jean de Bach avec le Collegium 1704. Il est également l'invité de la Staatskapelle de Dresde pour la première mondiale d'une œuvre de Sofia Goubaïdoulina. Grand interprète du lied, Thomas E. Bauer collabore fréquemment avec Jos van Immerseel. Il est également partenaire du pianiste et compositeur Kit Armstrong, avec lequel il donne une série de récitals sur un programme de transcriptions de Bach réalisées par Armstrong. Sur la scène d'opéra, on a pu l'applaudir récemment dans *Les Soldats* de Zimmermann et dans *Le Chevalier à la rose* de Strauss à la Scala de Milan. Il participe à la création de nombreux opéras contemporains et reçoit le prestigieux prix Schneider-Schott. Une collaboration étroite le lie au célèbre compositeur polonais Krzysztof Penderecki. La discographie de Thomas E. Bauer lui vaut de nombreuses récompenses, comme l'Orphée d'Or et la Musica Korea (pour *Le Voyage d'hiver*), le prix Haendel Stanley Sadie et la mention « enregistrement du mois » de *Gramophone* (pour *Apollon* et *Daphnée* de Haendel) et le prix ECHO (pour *Elias* de Mendelssohn). Il vient d'enregistrer des cantates solistes de Bach (OehmsClassics). Le téléfilm de Klaus Voswinckel *Winterreise – Schubert en Sibérie* retraçant ses péripéties lors d'une tournée de récitals en Transsibérien a été programmé à plusieurs reprises par la télévision allemande. Thomas E. Bauer est fondateur et directeur artistique du festival Kulturwald – Festspiele Bayerischer Wald

et, depuis septembre 2016, directeur artistique du Festspiel Europäische Wochen de Passau.

Jos van Immerseel

Par delà les dogmes de l'interprétation sur instruments d'époque dans le respect des sources, c'est avant tout l'interprétation du répertoire telle que le compositeur a pu la concevoir qui conduit la pensée et les actions de Jos van Immerseel. Tout aussi essentiels sont les instruments, qui constituent une précieuse source d'information. On ne s'étonnera donc pas d'apprendre qu'une collection fascinante d'instruments à clavier se trouve au cœur même des activités de Jos van Immerseel. Après des études de piano, d'orgue, de chant et de direction d'orchestre auprès d'Eugène Traey, Flor Peeters, Lucie Frateur et Daniel Sternefeld, Jos van Immerseel s'intéresse en autodidacte à l'organologie, à la rhétorique et aux pianos historiques. Combinée avec sa fascination pour l'orgue et la musique vocale, cette voie le mène naturellement vers la musique ancienne. Il fonde alors le Collegium Musicum et entreprend des études approfondies de clavecin historique auprès de Kenneth Gilbert. Il remporte le premier prix du premier Concours de clavecin de Paris en 1973. Soliste reconnu dans le monde entier, Jos van Immerseel se produit également en formation de chambre avec des âmes sœurs telles que Claire Chevallier, Chouchane Siranossian, Lisa Shklyaver

et Thomas E. Bauer. Il se construit parallèlement une solide réputation de chef d'orchestre. S'il s'intéresse initialement particulièrement à la musique baroque – ses interprétations de l'*Orfeo* de Monteverdi en 1977 constituent notamment un sommet –, ses recherches et sa pratique orchestrale le conduisent peu à peu vers des périodes plus tardives, Liszt, Poulenc, Gershwin. Il dirige entre autres le Radio-Kamerorkest, le Nederlands Kamerorkest, le Nederlands Kamerkoor, l'Akademie für Alte Musik Berlin, la Wiener Akademie, le Budapest Festival Orchestra, Tafelmusik Toronto, Mozarteum Salzburg et Musica Florea Praag. Depuis 1987, il se concentre sur son propre laboratoire musical, Anima Eterna Brugge, un orchestre fonctionnant sur la base de projets avec un effectif instrumental historique. Jos van Immerseel enseigne en outre dans des instituts musicaux du monde entier. Entre 1982 et 1985, il est, aux côtés de Ton de Leeuw, directeur artistique du Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il est également pendant longtemps professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP), professeur invité à la Schola Cantorum de Bâle, à l'Université Kunitachi de Tokyo, à l'Indiana University de Bloomington, donne des master-classes de Weimar à Fukuoka, et établit en 2014 le Master Class Series Anima Eterna Brugge. Les bases de Jos van Immerseel sont le Concertgebouw de Bruges – où il est, avec Anima Eterna, en résidence depuis 2003 – et l'Opéra

de Dijon (artiste et ensemble associés). Une imposante discographie de plus d'une centaine d'enregistrements témoigne de son parcours. De 2002 à 2015, il dirige pour Zig Zag Territoires la collection « Anima Eterna ». Jos van Immerseel reçoit le prix du Musikfest de Brême pour sa carrière exceptionnelle. Depuis 2015, les enregistrements d'Anima Eterna et de Jos van Immerseel sont édités par Alpha Classics.

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Musée de la musique.

Une des plus belles
collections d'instruments
au monde

DES CONCERTS TOUS LES JOURS

DES ACTIVITÉS POUR TOUS



OFFRE  BILLET+

AVEC UN BILLET DE CONCERT PHILHARMONIE 2016-2017,
BÉNÉFICIEZ DE -20%
SUR LES ENTRÉES DU MUSÉE (CITÉ DE LA MUSIQUE)
ET DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES.

Fermé le lundi



LES WEEK-ENDS DE LA PHILHARMONIE

SAISON 2016-2017

27 - 29 janvier

Lied.

dans le cadre de la
BIENNALE D'ART VOCAL

Schubert *Chant du cygne*

Thomas E. Bauer, baryton

Schumann *Liederkreis*

Christian Gerhaher, baryton

Chausson - Fauré *La Bonne Chanson*

Solistes de l'orchestre national d'île de France

Omo Bello, soprano

Haydn - Mozart - Beethoven *An die Hoffnung*

Christian Immler, baryton

Haendel - Marini - Monteverdi - Schubert - Xenakis

Mythologie

Ensemble Claudiana

Georg Nigl, baryton

Mahler - Schönberg *Le Chant de la terre*

Orchestre de Chambre de Paris

Douglas Boyd, direction

Bernarda Fink, mezzo-soprano

Michael Schade, ténor



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



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



Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG

Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

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



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



bpi france



fondation VEOGLIA

eren



The EHA Foundation



Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest

Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES —

PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault

Gecina, IMCD

Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Inestia, Linkynet, UTB

Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coultis, Jean Bouquet,

Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,

Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE

« SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON »

DE W. P. CRABETH —

Paris Aéroport

Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Inestia

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —