



Chamber Orchestra of Europe
Sérénade

Vendredi 1^{er} décembre 2017 – 20h30

G7

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

GRAND MÉCÈNE

— PROGRAMME —

Dmitri Chostakovitch

Symphonie de chambre op. 110a

Leonard Bernstein

Sérénade pour violon, cordes, harpe et percussion

Entracte

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 5

Chamber Orchestra of Europe

Jaap van Zweden, direction

Renaud Capuçon, violon

FIN DU CONCERT VERS 22H40.



Concert enregistré par France Musique.

— LES ŒUVRES —

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Symphonie de chambre op. 110a – transcription pour orchestre à cordes du *Quatuor à cordes n° 8 op. 110*

I. Largo – II. Allegro molto – III. Allegretto – IV. Largo – V. Largo

Composition du quatuor : Dresde, 12-14 juillet 1960.

Dédicace : Aux victimes du fascisme et de la guerre.

Création : Leningrad, 2 octobre 1960 par le Quatuor Beethoven.

Transcription pour orchestre à cordes : 1967, par Rudolf Barshai.

Durée : environ 22 minutes.

Écrit en trois jours, durant l'été 1960, sous le coup de la rencontre avec des survivants de la Deuxième Guerre mondiale et de la découverte de Dresde en reconstruction (le compositeur devait y écrire la musique pour le film *Cinq jours, cinq nuits* dont l'histoire débute le 8 mai 1945 dans la ville en ruines), le *Quatuor à cordes n° 8 op. 110* est l'un des sommets de la musique de chambre et de l'œuvre de Chostakovitch.

La dimension autobiographique est en premier lieu marquée par l'omniprésence, dans les cinq mouvements, du motif DSCH (*ré-mi bémol-do-si*) : simple et ductile, symétrique de facture (deux demi-tons encadrant une tierce mineure), il s'intègre parfaitement dans la tonalité de *do* mineur (la tonalité principale de l'œuvre). Par ailleurs, la dédicace « aux victimes du fascisme et de la guerre », qui évite soigneusement les termes de nazisme et de stalinisme tout en les visant l'un et l'autre, concerne Chostakovitch lui-même, lequel se compte au nombre des victimes. Enfin, les nombreuses allusions, citations (la marche funèbre du *Crépuscule des dieux* de Wagner, la *Symphonie* « *Pathétique* » de Tchaïkovski) et autocitations (les *Première*, *Cinquième*, *Huitième* et *Dixième Symphonies*, le *Trio avec piano n° 2*, l'opéra *Lady Macbeth de Mtsensk*, le *Concerto pour violoncelle n° 1*) donnent à voir le *Quatuor* comme une « sacrée salade », un « méli-mélo », selon les termes du compositeur.

Cependant, cette « sacrée salade » comporte des ingrédients significatifs, comme le thème juif du *Trio avec piano n° 2* de 1944 (dans le second mouvement) en pleine campagne antisémite du régime de Khrouchtchev, ou le chant révolutionnaire « Victime de la terrible prison » (connu parfois sous le nom de « Torturé à mort dans une cruelle captivité »), dont les résonances politiques sont indéniables, suivi, dans le quatrième mouvement, par l'air « *Sergueï chéri ! Mon amour !* » qui apparaît à la fin de l'opéra *Lady Macbeth* de 1934 – lorsque l'héroïne Katerina, juste avant son suicide, croit encore follement au bonheur auprès de son amant, dans la file des forçats qui se dirigent vers la Sibérie. Chostakovitch écrit à son ami Isaac Glikman, le 19 juillet 1960 : « J'avais beau me casser la tête à écrire la musique du film, pour le moment je n'y suis pas arrivé. À la place, j'ai composé ce quatuor idéologiquement condamnable, et dont personne n'a besoin. Je me suis dit que si je mourais un jour, personne ne songerait à écrire une œuvre à ma mémoire. Aussi ai-je décidé de l'écrire moi-même. On pourrait mettre sur la couverture : "Dédié à la mémoire de l'auteur de ce quatuor". » Le compositeur donne ensuite la liste des œuvres qu'il cite et dit avoir beaucoup pleuré en jouant la partition, « moins à cause de son caractère pseudo tragique que par étonnement devant la magnifique intégrité de sa forme ». Celle-ci est en effet cyclique, encadrée par deux largos qui se répondent, soudée par le motif DSCH qui parcourt l'ensemble de l'œuvre, ininterrompue – les cinq mouvements sont enchaînés.

Comme à l'accoutumée, Chostakovitch utilise formes classiques et idiomes traditionnels (fugato, motifs de plaintes chromatiques, pédales de quintes en bourdon, formules cadentielles tonales, etc.) dans des ambiances funèbres et mortifères (premier et dernier mouvements), lourdes et interrogatives (quatrième mouvement, qui semble reprendre le questionnement du « *Muß es sein?* » du *Seizième Quatuor* de Beethoven, selon l'analyse de Bernard Fournier), mais aussi dans des contextes distancés et ironiques (valse au début et à la fin du mouvement central), ou débridés à la manière d'un scherzo (rythmes endiablés et implacables du second mouvement).

Effectué dès 1967, l'arrangement pour orchestre à cordes de l'altiste et chef Rudolf Barshai (décédé en novembre 2010) accentue encore la den-

sité de la texture et le caractère dramatique de l'œuvre, dont la nature orchestrale transparaît dans les nombreuses citations symphoniques qu'elle contient – Chostakovitch accepta, sans doute pour cette raison, que la transcription prenne le titre de *Symphonie de chambre op. 110a*.

Grégoire Tosser

Leonard Bernstein (1918-1990)

Sérénade pour violon, cordes, harpe et percussion

I. Phaedrus, Pausanias (Phèdre, Pausanias). Lento – Allegro marcato

II. Aristophanes (Aristophane). Allegretto

III. Eryximachus (Eryximaque). Presto

IV. Agathon (Agathon). Adagio

V. Socrates, Alcibiades (Socrate, Alcibiade). Molto tenuto – Allegro molto vivace

Composition : 1954.

Commande du violoniste Isaac Stern et de la Fondation Koussevitzky.

Dédicace : « *To the beloved memory of Serge and Natalie Koussevitzky* ».

Création : le 12 septembre 1954 au Théâtre de la Fenice à Venise par Isaac Stern et l'Orchestre Philharmonique d'Israël sous la direction du compositeur.

Effectif : violon solo – percussion (5 exécutants) : timbales, caisse claire munie d'un timbre, caisse roulante, grosse caisse, cymbale suspendue, *chimes*, triangle, blocs chinois, tambour de basque, xylophone, *glockenspiel* – harpe – cordes.

Éditeur : Leonard Bernstein Music Publishing Company.

Durée : environ 30 minutes.

Si, selon le compositeur, « aucun programme ne dicte à la lettre le déroulement de la *Sérénade* », *Le Banquet* de Platon, un discours sur l'amour auquel participent sept convives, constitue le fondement de la pièce de Bernstein. Les cinq mouvements conservent globalement l'ordre des interventions prévu dans *Le Banquet* (Aristophane permute avec Eryximaque), et les différentes sections s'enchaînent selon un procédé cher à Bernstein : « La relation des mouvements entre eux ne dépend pas d'un matériau thématique commun, mais plutôt d'un système par lequel chaque mouvement résulte d'éléments contenus dans le précédent. »

Ce sont donc avant tout de petits motifs mélodiques qui déterminent la structure de l'œuvre, dont la forme ne se dessine que dans le mouvement, au prix d'une écoute attentive.

De même que, chez Platon, chaque discours reflète les pensées et le caractère de l'orateur, chaque section donne lieu, chez Bernstein, à un traitement particulier du langage musical, notamment de l'orchestration, du rythme et de la forme (introduction lente, fugato, forme sonate, forme ABA, etc.) ; la multiplicité des partis pris compositionnels et la diversité des orientations de l'œuvre sont la marque de l'éclectisme et du bouillonnement néoclassiques. Dans le dernier mouvement, le plus étendu, l'arrivée impromptue d'Alcibiade, qui déboule ivre et sur le tard, est traduite musicalement par une rupture nette – l'irruption d'un rondo agité contrastant avec la première partie et se terminant par une gigue d'un swing irrésistible. Le cycle se clôt avec le retour du thème de l'introduction.

Habitué à composer de courtes pièces pour piano à l'attention de ses proches, les fameux *Anniversaries*, le compositeur a dissimulé dans la *Sérénade* quelques hommages à ses amis, sous la forme d'autocitations : la transcription musicale d'un dialogue sur l'amour ne pouvait sans doute, pour Bernstein, faire l'économie de ces marques d'affection.

Grégoire Tosser

Sérénade

Maints compositeurs ont illustré le cliché du galant qui chante une sérénade sous les fenêtres de sa belle en s'accompagnant d'un luth, d'une guitare ou d'une mandoline. Songeons par exemple à Mozart avec « *Deh vieni alla finestra* » que roucoule Don Giovanni à la camériste d'Elvire. Mais dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la sérénade est aussi une œuvre pour petit ensemble instrumental, souvent destinée à une exécution en plein air, le soir ou la nuit. Parfois appelée cassation, *notturmo*, *partita* ou *Nachtmusik* (« musique de nuit »), elle privilégie les instruments à vent (en particulier les bois), dont le timbre sonne mieux en extérieur que celui des cordes. Si elle s'approche de la symphonie par la structure interne de ses mouvements, elle rappelle aussi la suite, en raison d'un nombre de mouvements généralement supérieur à quatre et de la présence de plusieurs danses. Moment de sociabilité, elle adopte un ton divertissant, immédiatement accessible. Au XIX^e siècle, elle continue de cultiver cette légèreté (voir les sérénades de Brahms, Dvořák, Tchaïkovski ou Wolf). Chez les romantiques, le vocable sert en outre d'intitulé à de nombreux *lieder* (*Ständchen* en allemand) et mélodies dans des langues diverses. Au XX^e siècle, il est encore employé pour des œuvres avec voix : *Sérénade op. 24* de Schönberg, *Sérénade pour ténor, cor et orchestre à cordes* de Britten. Comme l'écrit Verlaine dans *Mandoline*, « Les donneurs de sérénade / Et les belles écouteuses / Échangent des propos fades / Sous les ramures chanteuses ».

Hélène Cao

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 5 en ut mineur op. 67

I. Allegro con brio

II. Andante con moto

III. Allegro

IV. Allegro

Composition et création : Vienne, mars et décembre 1808.

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'œuvre 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 et 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 (début 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 altièrres 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

Dmitri Chostakovitch

Issu d'un milieu musicien, Dmitri Chostakovitch entre à 16 ans au conservatoire de Saint-Petersbourg. Il s'enthousiasme pour Hindemith et Krenek, travaille comme pianiste de cinéma. Œuvre de fin d'études, sa *Première Symphonie* (1926) soulève l'enthousiasme. Suit une période de modernisme extrême et de commandes (ballets, musiques de scène et de film, dont *La Nouvelle Babylone*). Après la *Deuxième Symphonie* (1927), la collaboration avec le metteur en scène Meyerhold stimule l'expérimentation débridée du *Nez* (1928), opéra gogolien tôt taxé de « formalisme ». Deuxième opéra, *Lady Macbeth* (créé en 1934) triomphe pendant deux ans, avant la disgrâce brutale de janvier 1936. On annule la création de la *Quatrième Symphonie*... Mais dès 1934 s'amorçait un retour à une orientation classicisante et lyrique, qui recoupe les exigences du « réalisme socialiste ». Après une *Cinquième Symphonie* de réhabilitation (1937), Chostakovitch enchaîne d'épiques symphonies de guerre (n^{os} 6 à 9). La célèbre *Leningrad* (n^o 7) devient un symbole, rapidement internationalisé, de la résistance au nazisme. À partir de 1944, le quatuor à cordes, genre plus intime, prend son essor. Deuxième disgrâce, en 1948,

au moment du *Concerto pour violon* écrit pour Oïstrakh : Chostakovitch est mis à l'index et accusé de formalisme. Jusqu'à la mort de Staline en 1953, il s'aligne, et s'abstient de dévoiler des œuvres indésirables (comme *De la poésie populaire juive*). Le funambulisme de Chostakovitch face aux autorités se poursuit. Après l'intense *Dixième Symphonie*, les officielles *Onzième* et *Douzième* (dédiées à « 1905 » et « 1917 ») marquent un creux. L'intérêt se réfugie dans les domaines du concerto (pour violoncelle, écrit pour Rostropovitch) et du quatuor à cordes (*Septième* et *Huitième*). Ces années sont aussi marquées par une vie personnelle bousculée et une santé qui décline. En 1960, Chostakovitch adhère au Parti communiste. En contrepartie, la *Quatrième Symphonie* peut enfin être créée. Elle côtoie la dénonciatrice *Treizième* (« Babi Yar »), source de derniers démêlés avec le pouvoir. Après quoi *Lady Macbeth* est monté sous sa forme révisée, en 1963. Chostakovitch cesse d'enseigner, les honneurs se multiplient. Mais sa santé devient préoccupante (infarctus en 1966 et 1971, cancer à partir de 1973). Ses œuvres reviennent sur le motif de la mort. En écho au sérialisme « occidental » y apparaissent des thèmes de douze notes. Les réminiscences de pièces antérieures trahissent le souci de conclure son

œuvre. Il s'arrête à deux concertos pour piano, deux pour violon, deux pour violoncelle, à quinze symphonies et quinze quatuors. Poèmes mis en musique, la *Quatorzième Symphonie* (dédiée à Britten) précède les cycles vocaux orchestrés d'après Tsvetaïeva et Michel-Ange. Dernière réhabilitation, *Le Nez* est repris en 1974. Chostakovitch était attiré par le mélange de satire, de grotesque et de tragique d'un modèle mahlérien-shakespearien. Son langage plurivoque, en seconds degrés, réagit – et renvoie – aux interférences déterminantes entre le pouvoir et la musique.

Leonard Bernstein

Travailleur infatigable, pianiste prodigieux, baguette des plus grands orchestres américains et européens, mais aussi poète, auteur et pédagogue, Leonard Bernstein a laissé une empreinte indélébile dans l'histoire musicale du xx^e siècle. Né le 25 août 1918 à Lawrence (Massachusetts) de parents russes émigrés, il découvre la musique lorsque sa tante Clara, alors en pleine instance de divorce, décide d'envoyer son piano droit dans la maison familiale où grandit le jeune homme. Selon de nombreux témoins, le jeune Leonard a un sens musical inné : si, à seize ans, il n'a pas encore mis les pieds dans une salle de concert, la musique éclaire déjà son quotidien. On raconte par exemple que lors d'un camp de vacances pour adolescents,

il interprète passionnément le rôle-titre de *Carmen* de Bizet avec perruque et robe noire. Cet humour et cette légèreté ne le quitteront jamais. Notons que le tout premier opus de son catalogue est une série de mélodies intitulée... *I Hate Music* ! Étudiant, Bernstein entre à Harvard où il fait la connaissance d'Aaron Copland, qui deviendra l'un de ses plus grands amis et son correspondant le plus fidèle. Il étudie la composition avec Walter Piston et Edward Burlingame Hill, et rencontre deux autres compositeurs : Roy Harris et William Schumann. Tous s'accordent à dire que Leonard Bernstein est fait pour la direction d'orchestre ; un avis bientôt partagé par Dimitri Mitropoulos, le directeur musical du New York Philharmonic, qu'il rencontre en 1938. Après l'échec de sa candidature à la Juilliard School, Bernstein postule au Curtis Institute de Philadelphie : malgré quelques difficultés lors de l'audition (des troubles de la vision liés à une crise d'allergie), il est accepté. À la suite d'une répétition qu'il dirige au Tanglewood Music Festival, il est remarqué par Artur Rodziński qui lui propose un premier poste d'assistant. Cette relation devient rapidement tumultueuse, mais Bernstein saisit avec gourmandise la chance de sa vie : remplaçant au pied levé un Bruno Walter souffrant, il dirige pour la première fois le New York Philharmonic et livre une interprétation mémorable d'œuvres de

Schumann, Rosza, Strauss et Wagner. Grâce à la retransmission en direct à la radio et à une critique éblouissante en première page du *New York Times*, Bernstein accède immédiatement à la notoriété. Son style exubérant, sa jeunesse et sa fougue plaisent au public, et dans ces premiers instants de célébrité il est même auditionné par la Paramount pour interpréter le rôle de Tchaïkovski dans un film hollywoodien. De 1945 à 1948, il dirige le New York City Symphony et, en 1953, devient le premier chef américain à être sollicité par la Scala de Milan pour une version de *Medea* de Cherubini portée par Maria Callas. En 1959, il devient directeur artistique du New York Philharmonic, poste qu'il occupe durant une décennie. En parallèle de ses activités de chef, il compose avec talent des œuvres symphoniques comme *Jeremiah* (1941), la *Deuxième Symphonie* « *The Age of Anxiety* » (1948-49) et *Kaddish* (1963), des pièces pour Broadway (*Peter Pan*, *Wonderful Town*, *West Side Story*), des ballets (*Fancy Free*), opéra et opérette (*Trouble in Tahiti*, *Candide*)... Bernstein a systématiquement inséré des éléments propres à la culture américaine dans ses compositions, ainsi des rythmes et des harmonies puisés dans le jazz, le boogie-woogie, ou la *blue note* chère à Gershwin dont il use avec générosité. Il reste également fidèle à la culture hébraïque (*Symphonies*

« *Jeremiah* » et « *Kaddish* »), tout en témoignant un intérêt pour le catholicisme. *Mass* (1971) est un bel exemple de sa manière d'entremêler plusieurs cultures, genres, inspirations et textures sonores. Leonard Bernstein est aussi un pédagogue qui n'a jamais hésité à dialoguer avec son public, que ce soit autour de l'expérience du concert ou en utilisant les médias qui ont évolué en même temps que sa carrière. Avec différentes formations, il enregistre une discographie immense, forte de près de cinq cents albums. Son travail sur les œuvres de Gustav Mahler est particulièrement reconnu et admiré. La fin de sa vie le voit redoubler d'activité : il enchaîne les tournées internationales, les sessions d'enregistrement, les émissions et les publications. En 1989, il dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à Berlin pour célébrer la chute du mur. Lors d'un ultime concert à Tanglewood, il dirige la *Septième Symphonie* de Beethoven et les *Four Sea Interludes* de Benjamin Britten. Quelques jours après avoir annoncé qu'il ne dirigerait plus, Leonard Bernstein décède dans son appartement de l'Upper West Side de Manhattan, le 14 octobre 1990.

Ludwig van Beethoven

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 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. 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. 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 XIX^e 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.

– LES INTERPRÈTES –

Renaud Capuçon

Le violoniste français Renaud Capuçon s'est imposé comme soliste, récitaliste et chambriste, collaborant avec les plus grands orchestres et chefs, et se produisant dans les salles de concert les plus prestigieuses. Né à Chambéry en 1976, il commence ses études au Conservatoire national supérieur de musique de Paris à l'âge de 14 ans, y remportant de nombreux prix. Il poursuit ses études à Berlin avec Thomas Brandis et Isaac Stern, et reçoit le Prix de l'Académie des Arts de Berlin. En 1997, Claudio Abbado le choisit comme premier violon solo du Gustav Mahler Jugendorchester, où il demeure pendant trois étés, travaillant avec Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim, Franz Welser-Möst et Claudio Abbado lui-même. Depuis lors, Renaud Capuçon s'est établi en tant que soliste au plus haut niveau. Il donne des concertos avec des orchestres comme les Berliner Philharmoniker (avec Bernard Haitink et David Robertson), l'Orchestre Symphonique de Boston (avec Christoph von Dohnányi), l'Orchestre de Paris (avec Christoph Eschenbach et Paavo Järvi), les orchestres philharmoniques de Radio France et de la Scala (avec Myung-Whun Chung), l'Orchestre National de France (avec Daniele Gatti et Valery Gergiev), l'Orchestre Simón Bolívar et l'Orchestre

Philharmonique de Los Angeles (avec Gustavo Dudamel). Parmi ses engagements à venir, on compte des concerts avec le London Symphony Orchestra et François-Xavier Roth, l'Orchestre Symphonique de Detroit avec Leonard Slatkin, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles avec Matthias Pintscher et la Camerata de Salzbourg avec Robin Ticciati. Renaud Capuçon effectue également des tournées de récitals et dirige du violon divers ensembles comme la Camerata de Salzbourg, les cordes de l'Orchestre du Festival de Lucerne et l'Orchestre de Chambre de Bâle. Passionné de musique de chambre, il collabore avec Martha Argerich, Nicholas Angelich, Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Yuja Wang, Khatia Buniatishvili, Hélène Grimaud, Maria João Pires, Mikhaïl Pletnev, Vadim Repin, Yuri Bashmet et Truls Mørk, ainsi qu'avec son frère, le violoncelliste Gautier Capuçon. Ces partenariats le mènent, entre autres, aux festivals d'Édimbourg, de Berlin, de Lucerne, de Verbier, d'Aix-en-Provence, de La Roque-d'Anthéron, de Saint-Sébastien, de Stresa, de Tanglewood et de Salzbourg. Il est directeur artistique du Festival de Pâques d'Aix-en-Provence, qu'il fonde en 2013, et a été nommé directeur artistique des Sommets Musicaux de Gstaad en 2016. En contrat d'exclusivité avec Erato/

Warner Classics, Renaud Capuçon s'est construit une solide discographie. Ses parutions les plus récentes incluent un disque de concertos de Bach et Vasks avec le Chamber Orchestra of Europe dans lequel il est à la fois soliste et chef, ainsi que les concertos de Brahms et de Berg avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Daniel Harding. Ses enregistrements de musique de chambre comprennent un disque de sonates de Franck, Grieg et Dvořák avec Khatia Buniatishvili. Il remporte le prix ECHO Klassik (catégorie musique de chambre) en 2012 pour son enregistrement de l'intégrale de la musique de chambre pour cordes de Fauré avec Nicholas Angelich, Gautier Capuçon, Michel Dalberto, Gérard Caussé et le Quatuor Ébène. Sa compilation *Le Violon Roi* est Disque d'or et son enregistrement de concertos de Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin et Bruno Mantovani a été nommé aux Victoires de la musique 2017 et a reçu le prix ECHO Klassik cette même année. Renaud Capuçon joue sur le Guarneri del Gesù « Panette » (1737) qui a appartenu à Isaac Stern. Il a été promu chevalier dans l'Ordre national du Mérite en juin 2011 et chevalier de la Légion d'honneur en mars 2016.

Jaap van Zweden

Au cours de la dernière décennie, Jaap van Zweden s'est rapidement élevé au rang des plus grands chefs d'orchestre

d'aujourd'hui. Cette saison marque un moment décisif de sa carrière : il achève son mandat de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas, un poste qu'il occupe depuis 10 ans, tout en prenant ses fonctions de directeur musical désigné à New York, en anticipation de sa première saison (2018-2019) en tant que 26^e directeur musical du New York Philharmonic. Il conserve ses fonctions de directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Hong-Kong, poste qu'il occupe depuis 2012. En plus de ses concerts avec le New York Philharmonic à New York et en tournée, les temps forts de la saison 2017-2018 incluent des engagements avec le Chicago Symphony, le Royal Concertgebouw Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de la Radio Néerlandaise et le Chamber Orchestra of Europe. Jaap van Zweden se produit également en tant que chef invité avec de nombreux orchestres prestigieux à travers le monde, comme les orchestres de Cleveland et de Philadelphie, le Boston Symphony, les orchestres philharmoniques de Los Angeles, Vienne, Berlin et Munich, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Paris, le London Symphony Orchestra et l'Orchestre Symphonique de Shanghai. Avec l'Orchestre Symphonique de Dallas, il lance le festival annuel SOLUNA International Music & Arts en 2015 ; cette même année, avec l'Orchestre Philharmonique

de Hong-Kong, il s'engage dans un projet sur quatre ans ayant pour objectif de donner les premières représentations à Hong-Kong de *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, enregistré par Naxos. Pendant les étés 2017-2019, il est également le chef d'orchestre principal de l'Orchestre du Festival de Gstaad et de son Académie de direction d'orchestre. Parmi les nombreux enregistrements de Jaap van Zweden, on compte *Le Sacre du printemps* et *Petrouchka* de Stravinski, le *War Requiem* de Britten et l'intégrale des symphonies de Beethoven et de Brahms, tous salués par la critique. Il a également enregistré toutes les symphonies de Bruckner avec l'Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise, la *Symphonie n° 5* de Mahler avec le London Philharmonic (LPO Live) et les concertos pour piano de Mozart avec le Philharmonia Orchestra et David Fray (Virgin). Ses interprétations très appréciées de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg* et *Parsifal* – ce dernier lui ayant valu le prestigieux prix Edison du Meilleur enregistrement d'opéra en 2012 – sont disponibles sur CD/DVD. Pour la maison de disques de l'Orchestre Symphonique de Dallas, il a gravé des symphonies de Tchaïkovski (n°s 4 et 5), de Beethoven (n°s 5 et 7), de Mahler (n°s 3 et 6) et de Dvořák (n° 9), ainsi que la première mondiale du drame de concert de Steven Stucky *August 4, 1964*. Plus récemment, il

a enregistré *Das Rheingold* et *Die Walküre* de Wagner pour Naxos avec l'Orchestre Philharmonique de Hong-Kong. La division Musique classique US de Universal Music Group a passé un accord avec le New York Philharmonic et Jaap van Zweden qui prend effet cette saison. Né à Amsterdam, Jaap van Zweden est, à dix-neuf ans, le plus jeune premier violon solo du Royal Concertgebouw Orchestra. Il débute sa carrière de chef d'orchestre vingt ans plus tard, en 1995. Il demeure chef d'orchestre honoraire de l'Orchestre Philharmonique Néerlandais, après en avoir été le chef principal de 2005 à 2013. Il est chef d'orchestre émérite de l'Orchestre de chambre de la Radio Néerlandaise. Il a également occupé le poste de chef principal de l'Orchestre royal des Flandres de 2008 à 2011. Jaap Van Zweden a été nommé chef d'orchestre de l'année par *Musical America* en 2012 en reconnaissance de son travail en tant que directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas et en tant que chef invité des orchestres les plus prestigieux des États-Unis. En 1997, Jaap van Zweden et sa femme Aaltje ont créé la Fondation Papageno, dont l'objectif est de soutenir les familles d'enfants autistes. Au fil des années, le soutien apporté par la Fondation a pris forme à travers un certain nombre de programmes dans lesquels musicothérapeutes professionnels et musiciens reçoivent une

formation supplémentaire dans le but d'utiliser la musique comme un outil majeur pour travailler avec les enfants autistes. Papageno House, une nouvelle maison pour jeunes adultes et enfants autistes, a été ouverte à Laren, aux Pays-Bas, en août 2015, sous le patronage de Sa Majesté la Reine Maxima.

Chamber Orchestra of Europe

Le Chamber Orchestra of Europe a été créé en 1981 par un groupe de musiciens issus de l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne. Ses membres fondateurs avaient pour ambition de continuer à travailler ensemble au plus haut niveau et aujourd'hui dix-huit d'entre eux font toujours partie de cet orchestre d'environ soixante musiciens. Le Chamber Orchestra of Europe se produit dans les plus grandes salles d'Europe, comme la Cité de la musique-Philharmonie de Paris, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Festspielhaus de Baden-Baden, la Philharmonie de Cologne et l'Alte Oper à Francfort. Le Chamber Orchestra of Europe est un invité régulier du Festival de Lucerne, ainsi que d'événements musicaux prestigieux comme les BBC Proms de Londres, le Festival d'Édimbourg et le Mostly Mozart Festival à New York. Au fil des années, le Chamber Orchestra of Europe a tissé des liens solides avec feu Claudio Abbado, Bernard Haitink, feu Nikolaus Harnoncourt, Yannick Nézet-Séguin et

Sir Andrés Schiff, tous membres honoraires du Chamber Orchestra of Europe. L'Orchestre se produit également avec les plus grands solistes et chefs d'orchestre comme, cette saison, Pierre-Laurent Aimard, Lisa Batiashvili, Hanno Müller-Brachmann, Renaud Capuçon, Christian Gerhaher, Alina Ibragimova, Leonidas Kavakos, Sir Antonio Pappano, Anna Lucia Richter, David Robertson, Christian Tetzlaff, Robin Ticciati, Yuja Wang, Eva Maria Westbroek, Tabea Zimmermann et Jaap van Zweden. En un peu plus de trente-cinq ans, le Chamber Orchestra of Europe a enregistré plus de 250 œuvres avec la plupart des grandes maisons de disque actuelles. Ces enregistrements ont remporté de nombreux prix internationaux, notamment trois « Disques de l'année » (magazine *Gramophone*), pour *Le Voyage à Reims* de Rossini et les symphonies de Schubert sous la direction de Claudio Abbado, et pour les symphonies de Beethoven dirigées par Nikolaus Harnoncourt. Le Chamber Orchestra of Europe a également remporté deux Grammys et le MIDEM lui a décerné le prix du « Classical download ». Par ailleurs, le Chamber Orchestra of Europe est le premier orchestre à avoir fondé son propre label, COE Records, en association avec Sanctuary Records, une filiale d'Universal Music. Les parutions les plus récentes de l'orchestre comprennent la série des opéras tardifs de Mozart, tous

enregistrés par Deutsche Grammophon au Festspielhaus de Baden-Baden avec Yannick Nézet-Séguin, Rolando Villazón et une distribution de calibre international (Joyce DiDonato, Diana Damrau, Sonya Yoncheva...). Dans cette série, sont sortis *Così fan tutte* en 2013, *L'Enlèvement au sérail* en 2015 et *Les Noces de Figaro* en 2016 (ces derniers disques furent tous deux nominés pour un Grammy du meilleur disque d'opéra). En 2014, le Chamber Orchestra of Europe sort l'intégrale des symphonies de Schumann avec Yannick Nézet-Séguin chez Deutsche Grammophon et des œuvres de Johann Sebastian Bach et de Peteris Vasks avec Renaud Capuçon chez EMI. En juin 2017, c'est au tour des symphonies de Mendelssohn, toujours avec Yannick Nézet-Séguin chez Deutsche Grammophon, enregistrées à la Philharmonie de Paris en février 2016. Parmi les futures parutions du Chamber Orchestra of Europe, on compte *La Clémence de Titus* de Mozart, enregistrée en juillet 2017 au Festspielhaus de Baden-Baden pour Deutsche Gramophon avec Yannick Nézet-Séguin, Joyce DiDonato, Tara Erraught, Regula Mühlemann, Adam Plachetka, Marina Rebeka et Rolando Villazón. Le Chamber Orchestra of Europe compte à son actif de nombreux DVD de concerts : *Les Métamorphoses* et *Le Bourgeois Gentilhomme (Suite)* de Richard Strauss ainsi que le *Concerto pour piano en sol* de Ravel avec Hélène

Grimaud sous la direction de Vladimir Jurowski ; la *Symphonie n° 5* et la *Messe en ut majeur* de Beethoven dirigées par Nikolaus Harnoncourt à la Styriarte de Graz 2007 ; la *Symphonie n° 2* de Schumann, *Rakastava*, la *Valse triste* et le *Concerto pour violon* de Sibelius avec Vladimir Ashkenazy et le violoniste ukrainien Valeriy Sokolov ; *Ma patrie* et *La Fiancée vendue* de Smetana dirigées par Nikolaus Harnoncourt aux Styriarte 2010 et 2011 ; enfin la *Missa Solemnis* de Beethoven, enregistrée en 2010 à la Fondation Gulbenkian de Lisbonne avec John Nelson et le Chœur Gulbenkian. La plupart des CD et DVD du Chamber Orchestra of Europe sont disponibles à la vente sur Amazon et iTunes. Le Chamber Orchestra of Europe a développé un programme éducatif destiné aux écoles, conservatoires et salles de concert permettant aux jeunes et aux nouveaux publics de faire l'expérience directe de la musique de chambre et d'orchestre à haut niveau. Il a créé sa propre Académie en 2009 et, chaque année, accorde une bourse à des étudiants particulièrement doués et à de jeunes professionnels, leur offrant l'opportunité de se perfectionner avec les chefs de pupitre de l'orchestre en tournée.

Les vents de l'Académie du Chamber Orchestra of Europe bénéficient du soutien du *Rupert Hughes Will Trust*. Aujourd'hui dépourvu de toute subven-

tion publique, le Chamber Orchestra of Europe est soutenu généreusement, depuis sa création, par les Amis de l'Orchestre, plus particulièrement la Fondation Gatsby, sans qui il ne pourrait survivre. Le pupitre de violon solo est soutenu par Dasha Shenkman. Le pupitre de violoncelle solo est soutenu par un donateur anonyme. Le pupitre de contrebasse solo est soutenu par Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement. Les pupitres de hautbois solo et de flûte solo sont soutenus par le Rupert Hughes Will Trust en mémoire de feu Rupert Hughes. Le pupitre de basson solo est soutenu par The 35th Anniversary Friends. Le pupitre de trompette solo est soutenu par l'Underwood Trust. Le pupitre de timbales est soutenu par les Amis Américains du Chamber Orchestra of Europe.

Violons

Mats Zetterqvist (*Premier violon solo, poste soutenu par Dasha Shenkman*)
Benjamin Gilmore
Stephanie Baubin
Fiona Brett
Maia Cabeza

Manon Derôme
Christian Eisenberger
Florian Geldsetzer
Sylwia Konopka
Stefano Mollo
Hans Liviabella
Håkan Rudner
Henriette Scheytt
Artiom Shishkov
Sono Tokuda
Sylvain Vasseur
Martin Walch
Elizabeth Wexler

Altos

Pascal Siffert
Gert-Inge Andersson
Claudia Hofert
Riikka Repo
Wouter Raubenheimer
Dorle Sommer

Violoncelles

Will Conway (*Soliste, poste soutenu par un donateur anonyme*)
Luise Buchberger
Kate Gould
Sally Pendlebury
Andrew Skidmore

Partenaire de la Philharmonie de Paris

**MET À VOTRE DISPOSITION SES TAXIS POUR FACILITER VOTRE RETOUR
À LA SORTIE DES CONCERTS DU SOIR.**

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

Contrebasses

Enno Senft (*Soliste, poste soutenu par Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement*)
Håkan Ehren
Dane Roberts

Flûtes

Clara Andrada (*Soliste, poste soutenu par The Rupert Hughes Will Trust*)
Josine Buter
Thaddeus Watson

Hautbois

Giorgi Gvantseladze (*Soliste, poste soutenu par The Rupert Hughes Will Trust*)
Rachel Frost

Clarinettes

Richard Hosford
Marie Lloyd

Bassons

Daniel Jemison (*Soliste, poste soutenu par The 35th Anniversary Friends*)
Christopher Gunia
Dominic Morgan

Cors

Jasper De Waal
Beth Randell

Trompettes

Nicholas Thompson (*Soliste, poste soutenu par The Underwood Trust*)
Tony Cross

Trombones

Håkan Bjorkman
Helen Vollam
Nicholas Eastop

Timbales

John Chimes (*Soliste, poste soutenu par The American Friends*)

Percussions

David Jackson
Karen Hutt
Sacha Johnson
Paul Stoneman
Oliver Yates

Harpe

Charlotte Sprenkels

DÉMOS

PHILHARMONIE DE PARIS

DONNONS
POUR
DÉMOS
2017

Des orchestres pour grandir ensemble.

Faites un don pour les orchestres D emos
jusqu'au 22 janvier 2018.

DONNONSPOURDEMOS.FR

   @orchestresdemos

#1ENFANT1INSTRUMENT 

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Entreprises

Devenez partenaires

SOUTENEZ LES PROJETS

Concerts, expositions, programmes éducatifs

REJOIGNEZ PRIMA LA MUSICA

Le Cercle des entreprises mécènes

ORGANISEZ VOS ÉVÉNEMENTS PRIVÉS

OFFRES AUX ENTREPRISES

Sabrina Cook-Pierrès

01 44 84 46 76 • scook@philharmonicdeparis.fr

MÉCÉNAT ET PARRAINAGE D'ENTREPRISES

Camille Assouline

01 53 38 38 32 • cassouline@philharmonicdeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS