

Samedi 28 et dimanche 29 janvier

Daniel Barenboim

Orchestra Filarmonica della Scala de Milan

Daniel Barenboim et la Filarmonica della Scala de Milan

Depuis quelques années, nous nous sommes habitués à entendre les orchestres d'opéras sur scène et non plus dans la fosse d'orchestre. Nous découvrons des formations aux sonorités souvent « typées ». Plusieurs raisons expliquent la personnalisation attirante de ces phalanges et l'intérêt qu'elles suscitent chez les mélomanes. D'une part, une plus grande écoute mutuelle entre les pupitres, et, d'autre part, la préservation d'un répertoire lyrique national.

L'Orchestra Filarmonica della Scala dont émane le Filarmonica homonyme a préservé ces deux qualités qui en ont fait l'une des formations les plus remarquables de la péninsule. Dans le passé, Arturo Toscanini enregistra d'inoubliables Beethoven et Wagner sans oublier les témoignages purement symphoniques de Lovro von Matacic, Carl Schuricht, Guido Cantelli et Herbert von Karajan...

Lorsque Claudio Abbado créa l'Orchestra Filarmonica della Scala en 1982, il indiqua l'objectif artistique de l'orchestre : familiariser ce dernier avec le répertoire international tout en valorisant par ailleurs le répertoire symphonique italien peu ou mal connu : Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Ottorino Respighi...

De leur côté, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Wolfgang Sawallisch, Georges Prêtre - on remarque qu'une grande partie de la carrière de ces chefs s'est faite dans les maisons d'opéras - ont accompagné le projet de Claudio Abbado qui dirigea l'orchestre de 1982 à 1985. Riccardo Muti fut directeur musical de 1987 à 2005. Le gotha international des grandes baguettes les rejoignit : Leonard Bernstein, John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Peter Eötvös, Gustavo Dudamel, Seiji Ozawa, Gennady Rozdestvenski, Esa-Pekka Salonen, Zubin Mehta, Valery Gergiev, Yuri Temirkanov...

Depuis presque trente ans, l'orchestre a réalisé de nombreux enregistrements. Rappelons, par exemple, les albums de cantates rares de Rossini par Riccardo Chailly et l'intégrale des symphonies de Beethoven sous la direction de Riccardo Muti. De nombreuses créations ont mis en valeur les compositeurs nationaux tels que Salvatore Sciarrino, Giorgio Battistelli, Luca Francesconi... L'Orchestra Filarmonica della Scala donnait près d'un millier de concerts depuis sa création et assurait plusieurs tournées sous les directions de Carlo-Maria Giulini, Riccardo Muti et Myung-Whun Chung. Il bénéficie aujourd'hui d'une reconnaissance internationale et la critique le considère à juste titre comme le meilleur d'Italie.

Daniel Barenboim le dirige ce soir et demain à la Salle Pleyel. Au programme, des œuvres de Mozart pour le classicisme et de Verdi dans l'esprit de la tradition compléteront des œuvres au parfum impressionniste, de Falla, Ravel et Debussy.

Étienne Bertelot

Sommaire

Samedi 28 Janvier - 20h p. 4

Dimanche 29 Janvier - 20h p. 10

Biographies p. 17

SAMEDI 28 JANVIER - 20H

Manuel De Falla

Nuits dans les jardins d'Espagne

entracte

Maurice Ravel

Rapsodie espagnole

Alborada del gracioso

Pavane pour une infante défunte

Boléro

Orchestra Filarmonica della Scala de Milan

Daniel Barenboim, piano et direction

Ce concert est enregistré par France Musique.

Fin du concert vers 21h40.

Espagne vécue, Espagne rêvée

Rythmant la vie parisienne durant toute la seconde moitié du XIX^e siècle, les expositions universelles nourrissent le goût des Français pour l'exotisme, des contrées « nègres » jusqu'à l'Extrême-Orient dont la musique pour piano d'un Debussy se fait l'écho sublimé. Moins lointaine mais tout aussi attirante, l'Espagne gagne elle aussi ses lettres de noblesse en terres artistiques, telle cette *Carmen* qui tourne bientôt la tête à Mérimée, avant Bizet. Friande de sonorités nouvelles, désireuse de s'encanailler gentiment, la musique n'est en effet pas en reste - même les Russes rêvent de soleil avec le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov (1887), dont chacun admire la finesse d'orchestration. Ravel et Debussy n'échapperont pas à cet appel du Sud, et avant eux Chabrier, Saint-Saëns ou Lalo y sacrifieront volontiers. Il faut dire que Paris, creuset bouillonnant, tout particulièrement au début du XX^e siècle, accueille volontiers les étrangers, permettant l'émergence d'une *intelligentsia* artistique bigarrée. Albéniz s'établira ainsi dès 1893 dans la capitale française, fréquentant d'Indy ou Dukas ; quant à Falla, il y passera sept ans, entre 1907 et 1914.

Manuel de Falla (1876-1946)

Noches en les jardines de España [Nuits dans les jardins d'Espagne]

I. En el Generalife [Au Généralife]

II. Danza lejana [Danse lointaine]

III. En los jardines de la Sierra de Córdoba [Dans les jardins de la Sierra de Cordoue]

Composition : 1909-1915.

Création : 9 avril 1916, Teatro Real de Madrid, par l'Orchestre symphonique de Madrid et José Cubiles au piano, sous la direction d'Enrique Fernández Arbós.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons - 4 cors en *fa*, 2 trompettes en *do*, 3 trombones, tuba - trois timbales - harpe, piano - cordes.

Édition : 1923, Max Eschig, Paris.

Durée : environ 25 minutes.

C'est à Paris qu'est entamée la composition de ces *Nuits* à l'entêtant parfum andalou. Celles-ci, un temps titrées *Nocturnes*, doivent d'ailleurs à Debussy, que Falla fréquente ; non pas tant au Debussy des années 1910 qu'au Debussy de *Printemps* ou de la *Fantaisie pour piano et orchestre*. Les trois pièces seront achevées en Espagne, mais en Catalogne, bien loin donc des chauds paysages chantés par Falla, qu'ils soient réels (les jardins de l'Alhambra de Grenade, que la *Lindaraja* de Debussy convoquera aussi, et ceux de la sierra cordouanne) ou imaginaires, tel le décor de la *Danza lejana*. Aussi chantée par le Catalan Albéniz, l'Andalousie est une terre qui fascine par sa rudesse parfois adoucie de séduction, par ce mélange intime qu'elle opère entre influences d'Afrique du Nord et traits espagnols. Les *Nuits* en héritent un « *teint mat : un sang maure et des rythmes flamenco les animent, des complexifications impromptues provoquent en elles des nœuds rythmiques que seule une furia inattendue peut résoudre, et lorsque l'orchestre éructe [c'est] l'incantation du duende gitan* » (Jean-Charles Hoffelé).

Trois mouvements dessinent une forme en deux pans : *En el Generalife* s'y oppose à *En los jardines de la Sierra de Córdoba*, qu'introduit la *Danza lejana*. Le *misterioso* prédomine dans la première partie, volontiers frémissante (cordes *sul ponticello*, harpe *sulla tavola*, balancement de seconde mineure sans cesse répété et développé) ; l'entrée du piano marque encore un cran dans l'enchantement sonore. Soliste mais pas concertant au sens traditionnel du terme, celui-ci joue plus volontiers un rôle d'enrichissement des sonorités de l'orchestre, par ses figures décoratives, que de « pourvoyeur de thèmes ». Les pics expressifs atteints au fil du discours et les variations d'écriture orchestrale (gestion par blocs ou par pupitres, apparition d'instruments solistes) se résolvent au terme du mouvement dans le plus grand calme. La *Danza lejana* est joyeuse, sur un thème de *malagueña* qui n'a de simple que l'apparence, accompagné de bourdonnements ; sonorités de célesta, de piano et harpe en doublure, de bois (cor anglais et basson notamment) en font une musique profondément typée. Un puissant *crescendo* débouche sur le déferlement des vagues du sensuel finale, en une danse volontiers accentuée et parfois sauvage, aux doublures nombreuses, et dont le thème principal, avec ses quatre notes montantes et son arrivée sur la tierce (*si-do dièse-ré-mi-ré*), est développé au piano avec éloquence et liberté.

Maurice Ravel (1875-1937)

Rapsodie espagnole

Prélude à la nuit - Modéré

Malagueña - Assez vif

Habanera - En demi-teinte et d'un rythme las

Feria - Assez vif

Composition : 1895 pour la *Habanera*, 1907 pour les trois autres mouvements.

Création de la version orchestrale : 5 mars 1908, Paris, par les Concerts Colonne sous la direction d'Édouard Colonne.

Effectif : 2 piccolos, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 3 bassons, sarrusophone - 4 cors en *fa*, 3 trompettes en *ut*, 3 trombones, tuba - timbales, castagnettes, tambour de basque, triangle, tambour militaire, cymbales, grosse caisse, tam-tam, xylophone, célesta - 2 harpes - cordes.

Édition : 1908, Durand, Paris.

Durée : environ 15 minutes.

Dès novembre 1895, Ravel compose une courte *Habanera* pour deux pianos dont le côté chromo ne suffit pas à faire accepter l'harmonie disloquée. Ainsi, celui que l'on a jugé épigone de Debussy (« *J'ai trouvé plus debussyste que Debussy : Ravel* », s'amusait ainsi Romain Rolland en 1901) s'y approprie le premier cette Espagne qui fut si chère à son aîné. Il faut en effet attendre 1901 pour entendre la première espagnolade debussyste, *Lindaraja* - elle aussi pour deux pianos -, modeste pièce bientôt suivie de compositions de plus grande envergure comme la *Soirée dans Grenade* ou *Iberia*. L'intégration de cette *Habanera*

de jeunesse dans la *Rapsodie* de 1907 permet aussi à Ravel de démentir l'opinion courante qui veut que Debussy ait utilisé le premier une obsédante pédale de *do* dièse dans sa *Soirée dans Grenade*, en réaffirmant la primauté de ce geste qui sous-tend la quasi-totalité de la pièce.

L'année 1907 est donc celle de l'Espagne pour Ravel, qui compose presque de front les trois mouvements restants de la *Rapsodie espagnole* (qu'il unifie d'une cellule descendante, *fa - mi - ré - do* dièse), d'abord pour deux pianos puis pour orchestre, et la partition piano et chant de *L'Heure espagnole*. Pastiches, comme l'assume avec l'humour le plus étincelant la pochade opératique ? Pas seulement selon Manuel de Falla : « *Cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus (la jota de la Feria exceptée) par un libre emploi des rythmes, des mélodies modales et des tours ornementaux de notre Lyrique populaire, éléments qui n'altéraient pas la manière propre de l'auteur* » (*La Revue musicale*, 1939). Quoiqu'il en soit, il serait absurde de boudier son plaisir, comme certains à l'époque, sous prétexte de parodie. Car plaisir il y a bien : dans l'éventail des timbres, allant du plus « blanc » (les doublures de violons et alto à distance de deux octaves du *Prélude à la nuit*) au plus « gras » (contrebasses de la *Malagueña*, riche pâte sonore des *crescendi* du *Prélude à la nuit*), en passant par les griffures de l'*Habanera*, nourrie d'harmoniques de cordes ; dans l'atmosphère rhapsodique où le discours semble lui-même se créer au fur et à mesure ; dans l'explosion, enfin, de la *Feria*, dont le torrent n'est qu'un instant endigué par une partie centrale capiteuse à souhait avant de déferler d'un bout à l'autre de l'orchestre.

Alborada del gracioso

Composition : 1905 dans sa version pianistique.

Orchestration : 1919.

Création de la version orchestrale : 17 mai 1919, Paris, par l'Orchestre Padeloup dirigé par Rhené-Baton.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson - 4 cors en *fa*, 2 trompettes en *ut*, 3 trombones, tuba - 3 timbales, crotales, triangle, tambour de basque, castagnettes, tambour militaire, cymbales, grosse caisse, xylophone - 2 harpes - cordes.

Édition : 1920, Demets, Paris.

Durée : environ 9 minutes.

Alors que les versions orchestrale et pianistique de la *Rapsodie espagnole* sont quasi concomitantes, l'orchestration de l'*Alborada del gracioso* est assez tardive. Quatrième pièce des *Miroirs* pour piano, cette « sérénade du bouffon » fut en effet composée en 1905, et pas orchestrée avant 1919. Illustrant le goût profond de Ravel pour les échanges entre piano et orchestre (souvent dans le sens de l'orchestration, comme en témoignent *Le Tombeau de Couperin*, *Ma mère l'Oye* ou les *Valses nobles et sentimentales*, écrites à l'origine pour un ou deux pianistes), l'*Alborada* se tire bien mieux de l'exercice qu'*Une barque sur l'océan*, également extraite des *Miroirs* mais orchestrée dès 1906, qui fut

éreinée par la critique. Ici au contraire, comme dans la plupart des autres orchestrations ravéliennes, « *brillent une ingéniosité et une virtuosité qui n'ont jamais été surpassées* » (Christian Goubault). Les timbres que la version pianistique portait en germe s'y retrouvent magnifiés, plus colorés encore (*glissandi* de harpes et flûtes, plainte du basson solo) - tout en demeurant, pour certains, sublimés : ainsi ce son de guitare si prégnant... sans guitare.

Pavane pour une infante défunte

Composition : 1899 dans sa version pianistique.

Orchestration : 1910.

Création de la version orchestrale : 27 février 1911, Manchester, sous la direction de Sir Henry Wood.

Effectif : 2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons - 2 cors en *sol* - harpe - cordes.

Édition : 1910, Demets, Paris.

Durée : environ 6 minutes.

La *Pavane pour une infante défunte* exige de ses interprètes un difficile travail d'équilibriste, tant sa beauté immédiate tend à se transformer, si l'on n'y prend garde, en une suavité sucrailleuse. Ravel lui-même ne sera pas sans critique pour cette pièce de jeunesse (il se décida pourtant à l'orchestrer plus de dix ans après sa composition) ; il en déplorait l'esthétique « trop Chabrier », reflet de ses amours de l'époque, ainsi que la forme ABACA qu'il jugeait « assez pauvre ». D'autant que les refrains sont quelque peu univoques dans leur expression, avec leur mélodie de cuivres ou de bois accompagnée de cordes ; heureusement, les couplets viennent nourrir l'inspiration, proposant quelques sonorités moins traditionnelles. Une mélancolie sans objet (Ravel a expliqué qu'il avait intitulé ce morceau *Pavane pour une infante défunte* guidé par le seul plaisir des allitérations et assonances) s'y développe avec langueur.

Boléro

Composition : juillet-octobre 1928.

Création : 22 novembre 1928, Opéra Garnier à Paris, par l'Orchestre de l'Opéra sous la direction de Walther Straram.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois (et hautbois d'amour), cor anglais, petite clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse en *si* bémol, 2 bassons, contrebasson - 4 cors en *fa*, petite trompette en *ré*, 3 trompettes en *ut*, 3 trombones, tuba, 3 saxophones - 3 timbales, 2 tambours, cymbales, tam-tam, célesta - harpe - cordes.

Édition : 1929, Éditions Durand, Paris.

Durée : environ 13 minutes.

Que dire de ce *Boléro* que tout le monde connaît, à tel point qu'il fait partie des œuvres classiques les plus interprétées au monde ? Que Ravel, approché par Ida Rubinstein qui voulait qu'il écrive une musique de ballet pour elle, pensa d'abord à orchestrer *Iberia*

d'Albéniz, avant d'y renoncer faute d'avoir obtenu les droits, pour finalement écrire cet opéra ? Que pour son créateur, cette pièce était « *vide de musique* » : « *pas de contrastes et pratiquement pas d'invention à l'exception du plan et du mode d'exécution* », des « *thèmes [...] dans l'ensemble impersonnels - des mélodies populaires de type arabo-espagnol habituel* » ? Qu'en effet toute l'œuvre tient - comme tout le monde le sait - sur l'immense *crescendo* orchestral qu'elle propose, répétant à l'envi ses deux thèmes de 16 mesures chacun sur l'ostinato du tambour (souvent remplacé par une caisse claire) ? Que si l'orchestre est particulièrement étendu et riche de timbres (le cor anglais, le saxophone soprano, le célesta...), l'orchestration elle-même est plutôt « *simple et directe tout du long, sans la moindre tentative de virtuosité* » (Ravel toujours) ? Que l'on reste pendant près de quinze minutes sur le même balancement de *do* majeur, avant un détour *in extremis* vers un *mi* éclatant, bien vite corrigé par un dernier *do* ? Que si l'écriture est inouïe, le cataclysme, ce « *triomphe généralisé des forces du mal* » (Marcel Marnat), est lui hérité d'un morceau comme *La Valse*, pessimiste, violent ? On pourrait en dire bien d'autres choses encore ; mais c'est à chacun de décider de dépasser le cliché pour tenter de comprendre la force de cette musique.

Angèle Leroy

DIMANCHE 29 JANVIER - 16H

Gioacchino Rossini

Ouverture de Semiramide

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 26 « Couronnement »

entracte

Giuseppe Verdi

Quatuor à cordes (version pour orchestre à cordes)

Claude Debussy

La Mer

Orchestra Filarmonica della Scala de Milan

Daniel Barenboim, direction, piano

Fin du concert vers 18h05.

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Semiramide, ouverture

Création : 3 février 1823 à la Fenice de Venise.

Effectif : piccolo, flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons ; 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones ; timbales, cymbales ; cordes.

Durée : environ 12 minutes.

Ce lever de rideau préface une *opera seria*, mais n'en possède pas moins la frénésie irrésistible et spirituelle d'autres ouvertures rossiniennes célèbres. L'introduction précédant l'*allegro* est considérable (111 mesures) et pas exclusivement lente : le maestro démarre même sur un de ses fameux crescendi, roulement de timbales et rapprochement urgent d'un petit motif galopant. Puis la rêverie s'impose sous des couleurs de cors très inspirés de Weber ; après une brève explosion, le même motif languoureux revient au timbre des hautbois. Le retour au crescendo initial termine cette introduction « lente » atypique mais non dépourvue de relief.

Ensuite l'*allegro* emprunte, selon l'habitude de Rossini, un plan de sonate sans développement : quelques mesures languissantes de violon ménageront un simple repos entre exposition et réexposition. Le premier thème, tout précipité et piqué, passe des violons au piccolo. Un tutti bien sonore assure le « pont » vers le deuxième thème. Ce dernier incarne le crescendo rossinien type. Il commence par une marche plutôt humoristique : bois frétilants, piccolo coquin, puis cuivres plus martiaux ; Rossini se moque à l'avance des grands-prêtres de son opéra. Puis s'enroule un motif obstiné dont les violons sont le moteur, jusqu'au bouquet final attendu.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Concerto pour piano et orchestre n° 26 en ré majeur K 537 « Couronnement »

Allegro

Larghetto

Allegretto

Achévé le 24 février 1788.

Plus ancienne exécution connue : le 14 avril 1789 à la cour de Dresde, par le compositeur.

Effectif : flûte, 2 hautbois, 2 bassons ; 2 cors, 2 trompettes ; timbales ; cordes ; piano solo.

Durée : 32 minutes environ.

Salieri et Umlauf étaient invités au couronnement de l'empereur Leopold II à Francfort ; mais pas Mozart. Le nouveau souverain devait rester très indifférent à la destinée d'Amadeus, et ce après la mort de Joseph II qui l'avait beaucoup mieux compris... Mozart s'est toutefois invité lui-même à Francfort, juste après les festivités officielles, en

interprétant un de ses concertos. Est-ce celui-ci, qui lui devrait ainsi son titre ? Est-ce le *Dix-neuvième Concerto K 459* ? Le *Vingt-sixième*, plus récent, paraît plus vraisemblable...

Le premier mouvement comporte une longue double exposition, qui couvre sept minutes, soit un peu plus de la moitié du morceau, avec des thèmes généreusement pourvus en rebondissements et segments nouveaux. Dès le départ, à la fois modéré et doucement entraînant, les idées s'annoncent sereines ; le deuxième thème, « galant », est bercé par cette écriture en accords brisés réguliers que l'on appelle une basse d'Alberti. Le développement, qui s'annonce au piano en toute continuité, se montre proportionnellement court, et peu attaché aux motifs exposés : c'est plutôt le clavier qui y répand librement ses traits et gammes. Dans la réexposition, le deuxième thème est plus fouillé, avec des imitations qui évoquent une invention de Bach : Mozart a découvert le Cantor sur le tard et s'est inspiré, comme ici, de sa science polyphonique.

Le mouvement lent peut se comparer à la *Romance* du *Vingtième Concerto* : une mélodie douce et balancée, proposée par le piano, que l'orchestre reprend avec une fidèle tendresse. Mais ici, la partie centrale ne s'emporte pas, comme dans le *K 466* ; elle conserve au contraire son caractère mélodieux et intime, tout en modulant, et c'est toujours le piano, telle une soprano au rôle candide et touchant, qui mène le jeu. Cet A-B-A régulier se termine de façon paisible et très équilibrée.

L'*Allegretto* final abonde d'idées joyeuses, agiles et légères. La forme sonate sans développement présente des thèmes prolongés, bondissant d'un motif enthousiaste et amusé à un autre ; le clavier s'en donne à cœur joie dans cette page très virtuose. Seule ombre - bien nuancée - au tableau, le deuxième thème est abordé en mineur, sous la couleur un peu sévère du basson ; le piano s'empresse de l'éclairer en majeur et de l'enjoliver. La réexposition passe par des couleurs tonales agréablement inattendues. L'ensemble, sans prétention apparente, brille par ses ressources mélodiques enjouées.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Quatuor en mi mineur (version pour orchestre à cordes)

Allegro

Andantino

Prestissimo

Scherzo. Fuga. Allegro assai mosso.

Composition : Naples, 1873.

Création privée le 4 avril 1873, par quatre membres de l'Orchestre San Carlo.

Durée : 22 minutes environ.

La seule œuvre instrumentale de Giuseppe Verdi est apparue dans un intervalle entre *Aïda* et sa deuxième œuvre non théâtrale, le *Requiem*. Une maladie d'une grande chanteuse, Teresa Stolz, avait interrompu pendant trois semaines à la fois les représentations de *Don Carlos* et les répétitions d'*Aïda*. Mais Verdi avait pour principe de ne jamais laisser sa plume chômer ; de nombreux manuscrits attestent qu'il l'exerçait, pendant ses temps morts, à des fugues notamment. On sait aussi qu'il déchiffrait avec intérêt les quatuors de Haydn, Mozart et Beethoven. Donc, mettant à profit cette panne opératique, il s'est risqué à son tour. « *Dans mes moments d'oisiveté à Naples, j'ai écrit un quatuor. Je l'ai fait jouer un soir chez moi sans y attacher la moindre importance, sans avoir envoyé d'invitations. Il n'y avait là que sept ou huit personnes... Que le quatuor soit beau ou laid, je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que c'est un quatuor !* », déclarait avec modestie ce débutant dans le genre. Applaudi et même bissé lors de cette création intime, l'ouvrage a cependant été remis dans un tiroir par son auteur, qui n'a pas voulu le faire publier, et qui n'a pas autorisé d'autres exécutions. Il n'avait pas prévu la présente adaptation pour orchestre à cordes, qui va mettre son lyrisme en valeur avec un soupçon de modernité : il en est ainsi pour les quatuors de Beethoven élargis par Mahler, qui sonnent comme une œuvre du vingtième siècle tonal...

« *Il me semble que je deviens une personne sérieuse* », avait ajouté avec humour le Maestro. Pour l'occasion, Verdi a fait appel à ses ressources contrapuntiques, à ce qu'il possédait de plus solide dans son fonds de compétence ; il allait le faire fructifier par la suite dans les chefs-d'œuvre de son arrière-saison, lyriques ou religieux, d'*Othello* aux *Quatre pièces sacrées*. Verdi souffrait également de se savoir concurrencé par Wagner et, pressé par cette émulation, il se souciait de se renouveler, de composer avec plus de recherche.

La forme sonate du premier mouvement, qui fait preuve d'un grand sens du développement et de la péripétie, donne à regretter que Verdi n'ait pas persévéré dans la musique de chambre. On n'y rencontre aucune des faiblesses attendues chez un néophyte, comme des sections trop prévisibles et coupées au cordeau, ni une imitation trop fidèle d'autrui. Tout au plus, le Maestro se pastiche légèrement lui-même avec quelques réminiscences d'*Aïda*, ce qui ne gêne rien. Un premier thème élégant et un peu désenchanté, qui s'interroge sur un motif vaguement mozartien, fait place à un « pont » considérable, composé de plusieurs

épisodes passionnés. Le deuxième thème en sol, écrit en choral, est une touchante prière d'opéra. Plusieurs passages appellent secrètement l'orchestre symphonique de leurs vœux : ainsi le développement, rempli d'imaginaire dramatique sur la tête du premier thème, ou les sections conclusives, élaborées et orageuses. Par souci de ménager une surprise sans doute, la réexposition ignore le premier thème et attaque directement sur le second.

Le mouvement lent est une danse alanguie, habitée par un rythme pointé obsessionnel. Le thème au premier violon serait des plus simples si certaines notes de couleur, étrangères au ton principal, ne venaient lui imprimer à la fois de la mélancolie et un tour exotique ; on dirait la plainte d'une esclave nostalgique du pays natal... L'accompagnement, qui fait alterner les pizzicati et l'archet, souligne l'allure un peu boitillante ; un chant du violoncelle, dans son aigu, adopte des inflexions de mezzo-soprano. Soudain, une agitation centrale, en une grille serrée de doubles-croches, s'affronte à la première idée, toujours suggestive de faiblesse et de douceur. Après un retour varié de la première partie, le morceau se termine dans un assouplissement du motif principal, qui s'abandonne au registre grave du violoncelle.

Le troisième mouvement, même s'il n'en porte pas le titre, est un scherzo, plein de caractère, et malheureusement un petit peu bref. La première partie, impétueuse, est une danse dramatique à trois temps, accentuée par des trilles à l'italienne ou à l'espagnole qui semblent issus de quelque folklore fougueux. Les idées secondaires, espiègles et en notes piquées, présentent des affinités avec la comédie, comme si les futures commères de *Falstaff* commençaient là leurs intrigues. Le « trio » central offre l'échantillon le plus belcantiste de l'ouvrage : le violoncelle chante dans une tessiture de ténor ; à cette aria émouvante, que les trois partenaires accompagnent en pizzicati comme une guitare de sérénade, il ne manque que Luciano Pavarotti, et des paroles.

Scherzo fuga, ce titre étrange du finale signifie : j'écris une fugue pour me divertir. La coupe n'est nullement celle d'un scherzo, et il s'agit bien d'une fugue-fantaisie, cette fois au sens romantique du terme. Il est possible que la réticence de Verdi à laisser diffuser ce quatuor ressemble à celle de Saint-Saëns vis-à-vis de son *Carnaval des animaux* : il pouvait redouter que cette amusette de chambre ne lui attire des blâmes, à une époque - et dans un pays - où l'humour musical était beaucoup moins bien accepté que de nos jours. Quoi qu'il en soit, le curieux sujet de cette fugue serait en effet idéal pour un scherzo : il se présente tout en croches picotantes, avec des intervalles singuliers. Suit un développement où les quatre musiciens se livrent à leur inlassable activité de picorage facétieux. Certains événements font coupure : ainsi, ce premier violon qui tient soudainement un long *mi* aigu, fait taire le violoncelle et frappe les deux autres de stupeur ; ou bien cette battue de notes insistantes, dramatiques, entre lesquelles les instruments intermédiaires se faufilent, éperdus. Un rayon de soleil survient avec le trille prolongé du premier violon et le basculement en majeur. *Poco più presto*, la coda, où tous s'alignent dans une verticalité stricte, suscite un *happy end* très enjoué.

Claude Debussy (1862-1918)*La Mer, esquisses symphoniques*

De l'aube à midi sur la mer

Jeux de vagues

Dialogue du vent et de la mer

Composition : septembre 1903-5 mars 1905.

Création : le 15 octobre 1905 à Paris par l'Orchestre Lamoureux sous la direction de Camille Chevillard.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, contrebasson - 4 cors, 3 trompettes, 2 cornets à piston, 3 trombones, tuba - timbale, grosse caisse, cymbales, triangle, tam-tam, glockenspiel (ou célesta), 2 harpes, cordes.

Durée : environ 25 minutes.

« *La mer a été très bien pour moi, elle m'a montré toutes ses robes* », écrit Debussy depuis la Normandie où il s'est attardé en longues contemplations. Mais la magistrale fresque dédiée à la mer ne sera commencée... qu'en Bourgogne (!), à l'appui « *d'innombrables souvenirs* » ; la continuation de l'ouvrage se poursuivra sur les bords d'une Manche plus adéquate. Le terme d'« esquisse » utilisé dans le titre renvoie à un effet frémissant et flou, très ouvert à l'imaginaire, mais obtenu au prix d'une écriture fouillée, tout en petites touches décalées, et difficile à diriger. Debussy, qui aimait sincèrement la peinture, en particulier celle de Turner et de Monet, invente ici une musique du moment présent ; le son est puissamment évocateur, non seulement d'images, mais aussi de sensations tactiles auprès des éléments : l'Eau et l'Air. D'autre part, cette « marine » doit sa juste notoriété à un langage très personnel, fait d'échelles diverses à quatre ou cinq sons, ou de gammes par tons, avec des retours inopinés à la mélodie tonale. L'orchestre émietté attire l'attention de tous les côtés ; les motifs sont valorisés, entre autres, par une percussion très figurative.

Le premier volet se déroule sur un fond de clapotis sonores, analogues au fourmillement de traits horizontaux dans la peinture impressionniste ; sur cet arrière-plan se déploient des arabesques, lignes mélodiques libres, ivres d'espace. Le crescendo initial évolue de l'élément liquide indistinct, dans la semi-obscurité où roulent les timbales, jusqu'à l'éclosion de la lumière ; un motif de quatre notes, qui va habiter toute la pièce, s'élabore progressivement devant nous. Une deuxième partie est amorcée par les fameux « seize violoncelles » au lyrisme plus expressément chantant ; puis un dessin délié de flûte semble suivre, du regard, le vol agile d'un oiseau. La coda, lente et nostalgique, fait place à un choral solennel, rempli de dévotion panthéiste, qui reviendra dans le troisième mouvement ; enfin une lame de fond prodigieuse, où brille l'écume de la cymbale roulée - Debussy est un des premiers à l'utiliser ainsi - engloutit la pièce, en rappelant une fameuse estampe de Hokusai, que le compositeur a fait reproduire sur la partition d'origine.

Le volet central est le plus moderne et le plus informel. Bâti en séquences librement juxtaposées, il est à la fois mystérieux par ses trémolos, ses frissons, ses incantations, capricieux par ses appels - en particulier ce petit dessin ascendant issu de *Nuages* -

et surtout très joyeux par son va-et-vient, son kaléidoscope de motifs : c'est « *la mer toujours recommencée* » de Valéry. Ces visions éphémères, bouts de mélodies, allusions à l'Orient, accueillent fugitivement la danse : ici apparaît un rythme de boléro ; là s'élabore un souple et euphorique tempo de valse, aux plongeurs rians et sensuels. Le tableau nous quitte en s'estompant, horizon sonore qui retourne à la brume, appels qui disparaissent, très loin...

Le troisième volet est une marine plus proche que les deux autres du romantisme, des encre noires et fantastiques de Victor Hugo. Dans ce rondo, les thèmes, espacés les uns des autres par de larges tranches d'atmosphère diffuse, ont un côté volontaire, voire pathétique : l'homme, « *travailleur de la mer* », semble plus présent, confronté au gros temps, ou émerveillé devant de féeriques embellies. L'introduction, menaçante et ténébreuse, renvoie à certains effrois indéfinis de *Pelléas*. Le thème du « refrain », à la trompette bouchée, cite le premier mouvement (thème cyclique) et projette sa lumière criante, comme un phare assailli de tous côtés. Le deuxième thème, lancinant et longiligne, aux intervalles ambigus, est aussi capable de passion et d'entraînement que d'extase suspendue. Quant au troisième thème, il n'est autre que le choral entrevu à la fin du premier mouvement : « *Je me suis fait une religion de la mystérieuse Nature, nous confie le compositeur. Devant un ciel mouvant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques, une incomparable émotion m'étreint. Et insensiblement, les mains prennent des poses d'adoration...* ». Celle-ci n'empêche pas les vagues de galoper, fougues coursiers aux crescendos rythmés, jusqu'aux fanfares entrechoquées de la coda, en un jubilant raz-de-marée.

Isabelle Werck

Daniel Barenboim

Né à Buenos Aires en 1942, Daniel Barenboim a reçu de sa mère ses premières leçons de piano à l'âge de cinq ans. Il a ensuite étudié avec son père, lequel est demeuré son unique professeur de piano, et donné son premier concert public à sept ans. En 1952, ses parents et lui sont partis vivre en Israël. À onze ans, Daniel Barenboim a participé aux cours de direction donnés à Salzbourg par Igor Markevitch. Cet été là, il a également rencontré Wilhelm Furtwängler et joué devant lui. Furtwängler écrivit alors: « À onze ans, Daniel Barenboim est un phénomène ». En 1955-1956, Barenboim a étudié l'harmonie et la composition avec Nadia Boulanger à Paris. C'est à l'âge de dix ans que Daniel Barenboim a donné son premier concert international de piano en soliste à Vienne et Rome ; ont suivis Paris (1955), Londres (1956) et New York (1957), où il a joué avec Leopold Stokowski. Depuis lors, il a régulièrement sillonné l'Europe et les États-Unis, mais aussi l'Afrique du Sud, l'Australie et l'Extrême-Orient. En 1954, Daniel Barenboim a débuté sa carrière discographique en tant que pianiste. Dans les années 60, il a enregistré les *Concertos pour piano* de Beethoven avec Otto Klemperer, les *Concertos pour piano* de Brahms avec Sir John Barbirolli, et l'intégrale des *Concertos pour piano* de Mozart avec l'English Chamber Orchestra, cette fois-ci comme pianiste et chef d'orchestre. Depuis ses débuts en tant que chef en 1967 à Londres avec le Philharmonia Orchestra, Daniel Barenboim a été très demandé par les plus grands orchestres du monde. Entre 1975 et 1989, il a été chef titulaire de l'Orchestre de Paris, où il a souvent donné des œuvres contemporaines dont celles de Lutoslawski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleul ou Takemitsu. Daniel

Barenboim a fait ses débuts à l'opéra en tant que chef au Festival d'Édimbourg en 1973 avec *Don Giovanni*. En 1981, il s'est produit pour la première fois à Bayreuth, où il devait revenir diriger tous les étés durant dix-huit ans jusqu'en 1999, avec des œuvres telles que *Tristan et Iseult*, *l'Anneau du Nibelung*, *Parsifal* et *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*. De 1991 à juin 2006, Daniel Barenboim a été directeur musical du Chicago Symphony Orchestra, nommé depuis chef honoraire à vie par les musiciens de l'ensemble. En 1992, il est devenu directeur musical général de la Staatsoper Unter den Linden à Berlin, dont il a également été directeur artistique de 1992 à août 2002. En 2000, la Staatskapelle Berlin l'a élu chef titulaire à vie. À l'opéra comme au concert, Daniel Barenboim et la Staatskapelle Berlin se sont constitué un vaste répertoire de travail composé de cycles symphoniques complets. Partout acclamés, ils ont donné à la Staatsoper l'intégrale par cycle des opéras de Wagner ainsi que celle des symphonies de Beethoven et Schumann, suivis d'enregistrements CD et de tournées à Berlin, Vienne, New York et Tokyo. Dans le cadre des Festtage de 2007, Daniel Barenboim et Pierre Boulez ont donné le cycle complet des symphonies de Mahler avec la Staatskapelle Berlin. Parallèlement au grand répertoire classique et romantique, Daniel Barenboim continue de mettre la musique contemporaine à l'honneur. La première de l'unique opéra d'Elliot Carter *What next?* a eu lieu à la Staatsoper. Le répertoire de concert de la Staatskapelle comporte régulièrement des compositions de Boulez, Rihm, Mundry, Carter et Höller, pour ne citer qu'eux. Les musiciens de la Staatskapelle ont été mis à contribution dans la mise en route d'un jardin musical à Berlin, initié et fondé par Daniel Barenboim en

septembre 2005. En février 2003, Daniel Barenboim, la Staatskapelle et le chœur de la Staatsoper ont reçu un Grammy Award pour leur enregistrement de *Tannhäuser* de Wagner. En mars 2003, la Staatskapelle et lui ont été récompensés par le Prix Wilhelm Furtwängler. En 1999, Daniel Barenboim a fondé avec le professeur de littérature Edward Saïd l'atelier du West-Eastern Divan, lequel rassemble chaque été de jeunes musiciens d'Israël et des pays arabes. Cet atelier a pour but de permettre le dialogue entre les diverses cultures du Moyen-Orient en favorisant une expérience musicale commune. Durant l'été 2005, le West-Eastern Divan Orchestra a donné un concert d'une grande portée historique dans la ville palestinienne de Ramallah, suivi d'une retransmission télévisée et d'un enregistrement DVD. Des musiciens de la Staatskapelle Berlin ont participé dès le départ à ce projet en tant que pédagogues. Daniel Barenboim est également à l'origine d'un projet musical éducatif dans les Territoires palestiniens, lequel comprend la création d'un jardin musical ainsi que celle d'un orchestre palestinien des jeunes. En 2002, Daniel Barenboim et Edward Saïd ont reçu le Prix Prince des Asturies dans la ville espagnole d'Oviedo, couronnant leurs efforts en faveur de la paix. En novembre de la même année, Daniel Barenboim a été récompensé par le Prix de la Tolérance de la part de l'Académie Évangélique de Tutzing, ainsi que par la Großes Verdienstkreuz mit Stern d'Allemagne. En mars 2004, Daniel Barenboim a été décoré pour son travail de réconciliation au Moyen-Orient, le Deutscher Koordinierungs-Rat lui remettant la Médaille Buber Rosenzweig. En mai 2004, il s'est vu remettre le Prix des Arts par la Fondation Wolf à la Knesset à Jérusalem. Au printemps 2006, Daniel Barenboim a

été décoré du Kulturgrosschen, plus haute récompense attribuée par le Deutscher Kulturrat. En mai de cette même année, il a reçu le prix international Ernst von Siemens lors d'une cérémonie au Musikverein de Vienne et le Prix de la Paix de la Fondation Korn et Gerstenmann à Francfort. Entre janvier et avril 2006, il a enseigné dans le cadre des Reith Lectures de la BBC, et donné six conférences en septembre 2006 à l'Université d'Harvard (Chaire Charles Eliot Norton). En 2007 il a reçu le Hessische Friedenspreis et la Médaille Goethe. Cette même année, il a été fait Docteur Honoraire de l'Université d'Oxford et Commandeur de la Légion d'honneur par le président Jacques Chirac. En octobre 2007, Daniel Barenboim a également reçu le prix Praemium Imperiale pour les arts et la culture de la part de la famille impériale japonaise. Le secrétaire général des Nations-Unies Ban Ki-Moon l'a nommé messenger de la paix des Nations-Unis en septembre 2007. En mai 2008 il a reçu à Buenos Aires le prix Ciudadano Ilustre. En février 2009 Daniel Barenboim a été décoré de la Médaille Moses Mendelssohn pour son engagement en faveur du dialogue international. En 2010 il a reçu un Honorary Degree in Music de la Royal Academy of Music de Londres. En février 2010 il a été décoré du Deutsche Kulturpreis récompensant toute une vie de réalisations musicales. En octobre 2010 a suivi le Westfälischer Friedenspreis. Tout récemment, Daniel Barenboim a été décoré du Prix Herbert von Karajan et de la Médaille pour la Paix Otto Hahn. En février 2011, le président Nicolas Sarkozy lui a remis le titre de Grand Officier de la Légion d'honneur. En juillet, il a reçu à Londres le prix Outstanding Musician du Cercle de la Critique, et été décoré par la Reine Elizabeth II en tant que KBE (Knight Commander of the British Empire). En

octobre il a reçu le Prix Willy Brandt. Au début de la saison 2007-2008, Daniel Barenboim a débuté une collaboration étroite avec le Teatro alla Scala de Milan en tant que Maestro Scaligero, y dirigeant des opéras et des concerts tout en participant à des concerts de musique de chambre. Il a été nommé à l'automne 2011 directeur musical de cette célèbre maison d'opéra. On doit à Daniel Barenboim diverses publications : l'autobiographie *Une Vie en musique*, et *Parallèles et paradoxes*, qu'il a écrit en commun avec Edward Saïd. À l'automne 2007, son nouveau livre *La Musica sveglia il tempo* est paru en Italie, également disponible en allemand depuis août 2008 sous le titre *Klang ist Leben - Die Macht der Musik*. En collaboration avec Patrice Chéreau, il a publié en décembre 2008 *Dialogue sur la musique et le théâtre*.
www.danielbarenboim.com

Orchestra Filarmonica della Scala

L'Orchestra Filarmonica della Scala fête en 2012 le 30^e anniversaire de sa création. Fondée en 1982 par Claudio Abbado et les musiciens de la célèbre maison d'opéra milanaise, son objectif a tout d'abord été de développer un répertoire symphonique lequel apporterait une dimension supplémentaire à la grande tradition opératique de La Scala. L'année suivante, la Filarmonica a été constituée en association indépendante. Carlo Maria Giulini a dirigé l'Orchestre pour plus de quatre-vingt-dix concerts et l'a mené lors de ses premières tournées internationales. De 1987 à 2005, Riccardo Muti est devenu son premier chef permanent, sous la houlette duquel l'Orchestre a poursuivi son essor artistique et s'est établi comme hôte régulier de diverses salles de concert parmi les plus prestigieuses au monde. L'Orchestre a su également

développer une collaboration fructueuse avec quelques uns des meilleurs chefs actuels : Georges Prêtre, Lorin Maazel et Wolfgang Sawallisch ont tous travaillé avec l'Orchestre lors de ses premières saisons de concert. Avec les années, d'autres personnalités ont apporté leur précieuse contribution à l'ensemble, ainsi Leonard Bernstein, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, James Conlon, Gustavo Dudamel, Peter Eötvös, Christoph Eschenbach, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Philippe Jordan, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda, Seiji Ozawa, Antonio Pappano, Gennadij Rozdestvenskij, Esa-Pekka Salonen, Giuseppe Sinopoli, Yuri Temirkanov et Franz Welsch-Möst. Depuis 2006, la Filarmonica a resserré les liens qu'elle entretenait avec Daniel Barenboim (nouveau directeur musical du Teatro alla Scala qui a dirigé le 3 novembre 2011 le concert inaugurant la saison 2001-2012, 30^e anniversaire de l'Orchestre), Riccardo Chailly, Daniel Harding, Daniele Gatti et Valery Gergiev. Dans le cadre des divers engagements de la Filarmonica, sa propre saison autonome de concerts s'ajoute à la saison symphonique de La Scala basée sur un programme contractuel conclu avec la maison d'opéra elle-même. L'Orchestre a également entrepris de nombreuses tournées internationales, lesquelles comptent plus de quatre-cent-cinquante concerts depuis la création de l'ensemble. Durant la dernière décennie, il a donné plus de concerts à l'étranger que n'importe quel orchestre italien, contribuant pour beaucoup au renom international des musiciens de ce pays. Les récentes années ont été jalonnées d'étapes importantes pour l'Orchestre, comme ses débuts aux États-Unis avec Riccardo Chailly en 2007, en Chine avec Myung-Whun Chung en 2008, année de son retour au Musikverein de Vienne

sous la direction Daniele Gatti. En 2009, la Filarmonica a donné son premier concert à la Philharmonie de Berlin sous la baguette de Daniel Barenboim, retrouvant également Paris avec Pierre Boulez et Maurizio Pollini. L'année 2010 a été marquée par des retrouvailles avec l'Asie sous la baguette de Semyon Bychkov pour l'exposition de Shanghai et avec Berlin sous la baguette de Diego Matheuz. En 2011, la Filarmonica a été dirigée lors de ses nombreux déplacements par Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Daniel Harding, Gianandrea Noseda et Georges Prêtre. Le programme de tournées pour 2012 associe l'Orchestre à Daniel Barenboim pour des concerts à Paris, Berlin et Francfort, ainsi qu'à Daniel Harding qui le mènera à Prague, Linz, Stuttgart, Dresde et Bonn. Parmi les prochains engagements de la Filarmonica, on citera sa participation au Festival des Nuits Blanches de Saint-Pétersbourg sous la direction de Valery Gergiev et un retour en Allemagne avec Fabio Luisi. En matière de création, la Filarmonica a passé commande à divers compositeurs comme Giorgio Battistelli, Carlo Boccadoro, Azio Corghi, Luis de Pablo, Pascal Dusapin, Peter Eötvös, Ivan Fedele, Matteo Franceschini, Luca Francesconi, Salvatore Sciarrino, Giovanni Sollima et Fabio Vacchi. L'Orchestre possède une forte tradition de promotion de la musique en direction des nouvelles générations ainsi qu'une politique de répétitions publiques pour les écoles. Le projet *Son, Musique !* a été spécialement conçu pour les écoliers du primaire. Une longue association existe également avec les principales institutions scientifiques et les organismes bénévoles de Milan, se traduisant par l'organisation de répétitions publiques et de concerts à leur bénéfice. L'ensemble participe régulièrement au Festival MiTo pour des concerts qui ont

su familiariser un très large public au répertoire symphonique. La Filarmonica s'est constitué une vaste discographie chez les labels Sony, Decca et EMI. Chaque saison, de nombreux concerts de l'Orchestre sont enregistrés pour une retransmission télévisée en différé (Rai) ou en direct (Radio3 de la Rai et medici.tv). À partir d'avril 2012, les concerts de la Filarmonica seront retransmis en direct dans les cinémas du monde entier. Les activités de l'Orchestra Filarmonica della Scala ne sont pas subventionnées par des fonds publics. Elle reçoit néanmoins un soutien de la part d'UniCredit, principal partenaire institutionnel de l'Orchestre.

Violons I

Francesco De Angelis
 Francesco Manara
 Daniele Pascoletti *
 Eriko Tsuchihashi*
 Salvatore Quaranta*
 Duccio Beluffi
 Rodolfo Cibir
 Alessandro Ferrari
 Agnese Ferraro
 Alois Hubner
 Fulvio Liviabella
 Kaori Ogasawara
 Andrea Pecoło
 Gianluca Scandola
 Enkeleida Sheshaj
 Dino Sossai
 Gianluca Turconi
 Corinne Van Eikema
 Shelagh Burns
 Claudio Mondini
 Francesca Monego
 Tiziana Tentoni

Violons II

Giorgio Di Crosta*
 Pierangelo Negri*
 Roberto Righetti*

Anna Longiave
 Anna Salvatori
 Emanuela Abriani
 Damiano Cottalasso
 Stefano Dallera
 Silvia Guarino
 Ludmilla Laftchieva
 Stefano Lo Re
 Antonio Mastalli
 Roberto Nigro
 Gabriele Porfidio
 Evgenia Staneva
 Francesco Tagliavini
 Alexia Tiberghien
 Alessandro Cappelletto
 Rita Mascagna
 Enrico Piccini
 Estela Sheshi
 Roberta Miseferi

Altos

Simonide Braconi*
 Danilo Rossi*
 Luca Ranieri*
 Giorgio Baiocco
 Carlo Barato
 Maddalena Calderoni
 Adelheid Dalvai
 Marco Giubileo
 Joel Imperial
 Francesco Lattuada
 Emanuele Rossi
 Luciano Sangalli
 Zoran Vuckovic
 Matteo Amadasi
 Federica Mazzanti
 Filippo Milani
 Eugenio Silvestri

Violoncelles

Sandro Laffranchini*
 Alfredo Persichilli*
 Massimo Polidori*
 Martina Lopez
 Jakob Ludwig

Alice Cappagli
Gabriele Garofano
Simone Groppo
Clare Ibbott
Cosma Beatrice Pomarico
Marcello Sirotti
Massimiliano Tisserant
Andrea Favalessa
Gianluca Muzzolon
Livia Rotondi
Ilaria Sarchini

Contrebasses

Giuseppe Ettore*
Francesco Siragusa*
Roberto Benatti
Claudio Cappella
Attilio Corradini
Demetrio Costantino
Omar Lonati
Emanuele Pedrani
Claudio Pinferetti
Alessandro Serra
Gaetano Siragusa
Antonello Labanca
Marco Martelli
Roberto Parretti

Flûtes

Davide Formisano*
Marco Zoni*
Alice Morzenti

Piccolo

Giovanni Paciello

Hautbois

Fabien Thouand*
Cristina Gomez*
Augusto Mianiti

Cor anglais

Renato Duca

Clarinettes

Mauro Ferrando*
Fabrizio Meloni*
Christian Chiodi Latini
Denis Zanchetta

Clarinete basse

Stefano Cardo

Bassons

Valentino Zucchiatti*
Gabriele Screpis*
Maurizio Orsini
Nicola Meneghetti

Contrebasson

Sabrina Pirola

Cors

Danilo Stagni*
Gabriele Falcioni*
Roberto Miele
Stefano Alessandri
Claudio Martini
Stefano Curci
Piero Mangano
Paolo Valeriani

Trompettes

Francesco Tamati*
Paolo Paravagna*
Gianni Dallaturca
Mauro Edantippe
Nicola Martelli

Trombones

Torsten Edvar*
Fabiano Fiorenzani*
Riccardo Bernasconi
Renato Filisetti
Giuseppe Grandi

Tuba

Brian Earl

Timbales

Adrien Perruchon*

Percussions

Gainni Arfacchia
Giuseppe Cacciola
Igor Caiazza
Elio Marchesini
Christian Miglioranza
Paolo Tini

Harpes

Luisa Prandina*
Olga Mazzia*
Francesca Frigotto

Claviers

Lorenzo Bonoldi

Saxophones

Mario Marzi
Gerard Mc Cristal

* solistes



Concert du 28/01 enregistré par
France Musique

Salle Pleyel | et aussi...

LUNDI 6 FÉVRIER, 20H

Ludwig van Beethoven

Concerto pour violon

Igor Stravinski

Symphonie en trois mouvements

Maurice Ravel

Daphnis et Chloé / Suite n° 2

New York Philharmonic

Alan Gilbert, direction

Frank Peter Zimmermann, violon

Coproduction Productions Internationales
Albert Sarfati, Salle Pleyel.

MARDI 7 FÉVRIER, 20H

Magnus Lindberg

Feria

Béla Bartók

Concerto pour piano n° 2

Sergueï Prokofiev

Symphonie n° 5

New York Philharmonic

Alan Gilbert, direction

Lang Lang, piano

Coproduction Productions Internationales
Albert Sarfati, Salle Pleyel.

LUNDI 19 MARS, 20H

Béla Bartók

Chants paysans hongrois

Concerto pour piano n° 2

Franz Schubert

Symphonie n° 9 « La Grande »

Budapest Festival Orchestra

Iván Fischer, direction

András Schiff, piano

MERCREDI 18 AVRIL, 20H

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 24

Anton Bruckner

Symphonie n° 7

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, direction, piano

JEUDI 19 AVRIL, 20H

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 22

Anton Bruckner

Symphonie n° 9

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, direction, piano

MARDI 1^{er} MAI, 20H

Claude Debussy

Nocturnes

Karol Szymanowski

Concerto pour violon n° 1

Alexandre Scriabine

Symphonie n° 4 « Poème de l'extase »

London Symphony Orchestra

Pierre Boulez, direction

Christian Tetzlaff, violon

JEUDI 3 MAI, 20H

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 5

Richard Strauss

Ainsi parlait Zarathoustra, poème

symphonique op. 30

Berliner Philharmoniker

Gustavo Dudamel, direction

Salle Pleyel

Président : Laurent Bayle

Notes de programme

Éditeur : Hugues de Saint Simon

Rédacteur en chef : Pascal Huynh

Rédactrice : Gaëlle Plasseraud

Graphiste : Elza Gibus

Stagiaires : Christophe Candoni,

Carolina Guevara de la Reza.

Les partenaires média de la Salle Pleyel

