



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

CYCLE MOZART - BRUCKNER

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, piano et direction

VENDREDI 2 SEPTEMBRE – 20H30

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 24

Anton Bruckner

Symphonie n° 4 « Romantique »

SAMEDI 3 SEPTEMBRE – 20H30

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 27

Anton Bruckner

Symphonie n° 5

JEUDI 8 SEPTEMBRE – 20H30

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 26

Anton Bruckner

Symphonie n° 6

VENDREDI 9 SEPTEMBRE – 20H30

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie concertante pour hautbois, clarinette, cor et basson

Anton Bruckner

Symphonie n° 7

Gregor Witt, hautbois

Matthias Glander, clarinette

Ignacio Garcia, cor

Mathias Baier, basson

JEUDI 5 JANVIER – 20H30 ————— P 13

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre K. 364

Anton Bruckner

Symphonie n° 1

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, direction

Wolfram Brandl, violon

Yulia Deyneka, alto

VENDREDI 6 JANVIER – 20H30 ————— P 19

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 20

Anton Bruckner

Symphonie n° 2

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, piano, direction

SAMEDI 7 JANVIER – 20H30 ————— P 27

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 22

Anton Bruckner

Symphonie n° 3

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, piano, direction

BIOGRAPHIES ————— P 33

L'intégrale des symphonies d'Anton Bruckner se poursuit en septembre 2017.

La Staatskapelle de Berlin, des origines à aujourd'hui

Les origines

La Staatskapelle de Berlin a une longue tradition : avec ses presque quatre cent cinquante ans d'histoire, elle fait partie des plus vieux orchestres du monde. Elle n'a cependant reçu son nom qu'il y a un peu moins d'un siècle, lorsqu'éclata, à l'issue de la première guerre mondiale, la « révolution de novembre » qui provoqua l'effondrement de l'empire allemand et amena la proclamation de la république. Ce qui s'appelait jusque-là *Königlich Preußische Hofkapelle* (« Chapelle royale de la cour de Prusse ») fut alors rebaptisé *Staatskapelle Berlin*.

La formation proprement dite, elle, remonte jusqu'au XVI^e siècle comme le montre un édit de 1570 parvenu jusqu'à nous, qui émane du prince électeur de Brandebourg Joachim II et où figure le premier règlement de la chapelle fixant les charges des musiciens au service du souverain. Comme le voulait l'époque, l'ensemble est composé alors principalement de chanteurs, avec à côté quelques instrumentistes, dont la fonction principale est de représenter dignement la dynastie régnant sur le Brandebourg, les Hohenzollern. Une musique religieuse de qualité est à cet égard aussi importante qu'une brillante musique de table, une fanfare de chasse, ou les nombreuses activités de musique de chambre. La chapelle s'agrandit progressivement jusqu'au début du XVII^e siècle (notamment avec le renfort d'instrumentistes et de maîtres de chapelle éminents venus d'Angleterre, de France, d'Italie et des Pays-Bas), mais en 1618 éclate la guerre de Trente Ans qui met un terme à ce développement. La phalange prussienne, qui a acquis une taille respectable et compte désormais une quarantaine de musiciens, est alors réduite à peu de chagrin et permet de peine de maintenir un semblant d'activité musicale. Elle renaît malgré tout de ses cendres à la fin de la guerre - qui a été dévastatrice pour le Brandebourg - à tel point qu'on assiste à la fin du XVII^e siècle à un premier âge d'or de la musique de cour à Berlin, autant dans le domaine de l'opéra que dans celui de la musique orchestrale. La phalange de chanteurs et d'instrumentistes d'antan est maintenant devenue un orchestre moderne de cordes et de vents.

Essor au XVIII^e siècle

C'est en premier lieu au prince électeur Frédéric III et à son épouse Sophie Charlotte que l'on doit l'essor tout à fait remarquable de la chapelle de cour au tournant du XVIII^e siècle. Leur objectif est d'élever la qualité de l'orchestre à un niveau comparable aux meilleures formations étrangères. Au plus tard au moment où le prince est couronné roi de Prusse, en 1701, il dispose d'une phalange de choix qui peut être utilisée aussi bien à l'opéra qu'au concert. La situation change cependant radicalement avec l'arrivée au pouvoir de son successeur, le « roi soldat » Frédéric-Guillaume I^{er}. La musique n'intéresse pas le nouveau monarque qui, en 1713, dissout presque intégralement la chapelle prussienne et ne garde à son service que quelques musiciens militaires. C'est à son fils, Frédéric II « le Grand », qu'il revient de faire renaître l'orchestre et en même temps de lui ouvrir de nouveaux champs d'activité. Dès l'époque où il était dauphin, il avait réuni autour de lui un groupe de jeunes musiciens talentueux où

figuraient notamment les frères Carl Heinrich et Johann Gottlieb Graun, le flûtiste et théoricien de la musique Johann Joachim Quantz, et Carl Philipp Emanuel Bach, deuxième fils de Johann Sebastian, qui allait devenir un des meilleurs clavecinistes et compositeurs de son époque. Après son accession au trône, en 1740, Frédéric II ordonne immédiatement la construction d'un opéra de cour à Berlin, sur le boulevard Unter den Linden, et il réorganise la Chapelle royale de la cour de Prusse en faisant appel aux musiciens qu'il a pris à son service des années auparavant.

Lorsque l'Opéra de cour ouvre ses portes, fin 1742, la Chapelle royale devient l'orchestre attitré des lieux et le restera (le théâtre du boulevard Unter den Linden est toujours son port d'attache). Carl Heinrich Graun laisse sa marque comme maître de chapelle et compositeur - ses opéras serviront de modèle durant les décennies suivantes. La musique de la cour de Prusse est alors essentiellement influencée par l'esthétique italienne de l'opéra seria, mais elle prend aussi en compte le goût français. C'est seulement à la fin du XVIII^e siècle que d'autres styles exerceront leur influence, notamment celui du singspiel et le classicisme de Haydn et Mozart.

Le XIX^e siècle

Pendant une bonne partie du XIX^e siècle, la musique de la cour de Berlin est de tendance plutôt conservatrice. Le romantisme au goût du jour parvient quand même à se faire une place à certains moments-clés, par exemple avec la première du *Freischütz* de Carl Maria von Weber, en 1821, au Schauspielhaus du Gendarmenmarkt (l'orchestre dans la fosse est la Chapelle royale) - une première qui fait date dans l'histoire de la musique. À l'Opéra de cour Unter den Linden officie de 1820 à 1842 le premier « directeur général de la musique », Gasparo Spontini, ancien maître de chapelle de Napoléon, qui tient fermement les rênes de la maison. Il réussit à faire de la Chapelle royale l'une des meilleures phalanges de l'époque et l'agrandit de façon à lui permettre d'interpréter les opéras et les partitions orchestrales de grande envergure. Dans les années 1820, on commence à jouer régulièrement le répertoire symphonique, et en 1842 cette régularité est institutionnalisée avec la création d'une série de concerts symphoniques qui existe toujours aujourd'hui : on fêtera en 2016/2017 la cent soixante-quinzième saison de concerts de la Chapelle royale / Staatskapelle de Berlin. Dès le milieu du XIX^e, de célèbres musiciens sont à la tête de l'orchestre : Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn, Otto Nicolai, puis Joseph Sucher, Felix Weingartner et Karl Muck. Sous leur direction, le répertoire lyrique et symphonique de la Chapelle s'élargit progressivement, on joue notamment les œuvres de Richard Wagner qui s'imposent de plus en plus à Berlin. À partir de 1890, les concerts symphoniques ont lieu dans la grande salle de l'Opéra de cour, ce qui permet à l'orchestre d'élargir encore plus son public.

Le XX^e siècle

En 1898, Richard Strauss est engagé à Berlin comme *Hofkapellmeister* et commence un travail fructueux avec l'orchestre. Même si peu de ses brillantes pages théâtrales et orchestrales sont données en première audition à Berlin, elles sont jouées régulièrement à l'Opéra et au concert. De 1908 à 1918, il dirige pratiquement tous les grands

concerts symphoniques de la Chapelle royale. En 1919, une fois l'orchestre rebaptisé Staatskapelle de Berlin et le changement de tutelle administrative accompli (le pouvoir de décision passe du roi de Prusse au ministère de la culture créé par la République de Weimar), de nouveaux interprètes marquent les destinées de la phalange berlinoise de leur empreinte. Parmi eux figurent de grands noms comme Wilhelm Furtwängler, qui dirige les concerts symphoniques de 1920 à 1922 et est nommé directeur de l'Opéra en 1933 ; Erich Kleiber, dont la renommée à l'Opéra Unter den Linden se fonde principalement sur la première de *Wozzeck* d'Alban Berg qu'il dirige en 1925 ; Otto Klemperer, qui fait date dans l'histoire de la musique avec ses concerts de musique nouvelle et sa réinterprétation des classiques ; Clemens Krauss ; et le jeune Herbert von Karajan, qui, de 1938 à la fin de la guerre, en 1945, a du succès autant à l'Opéra qu'au concert symphonique.

Cependant, dès 1933, l'arrivée au pouvoir des nazis a condamné à l'exil toute une série de chefs d'orchestre juifs ou rétifs aux nouveaux maîtres, comme Otto Klemperer, Leo Blech ou Erich Kleiber. L'hémorragie a aussi été importante parmi les chanteurs et les musiciens d'orchestre juifs, nombreux sont ceux qui ont pris le chemin de l'émigration. Durant la guerre, la Staatsoper Unter den Linden est détruite deux fois par les bombardements : une première fois en 1941, elle est alors immédiatement reconstruite et rouvre ses portes en 1942 ; et en 1945, peu avant la capitulation allemande - cette fois-là il faudra attendre dix ans pour que le bâtiment remis sur pied soit de nouveau ouvert au public. C'est à Erich Kleiber que doivent revenir les fonctions de directeur général de la musique, comme avant-guerre, mais des divergences de vues avec les responsables de ce qui est devenu la RDA font qu'il renonce à prendre le poste. On choisit alors Franz Konwitschny, qui sera jusqu'à son décès, en 1962, l'éminent chef d'orchestre de la Staatskapelle à l'Opéra et au concert.

La construction du mur de Berlin, en 1961, fait de nouveaux ravages : de nombreux musiciens de l'orchestre habitant dans la partie ouest de la ville ne peuvent plus venir travailler à l'Est. C'est seulement à partir du milieu des années 1960, avec le nouveau directeur général de la musique, Otmar Suitner, que la situation se stabilise à nouveau. Sous sa direction, la Staatskapelle recouvre son éclat d'antan, autant à Berlin qu'à l'étranger où elle est fort sollicitée - elle a notamment beaucoup de succès au Japon. De nombreux enregistrements de grandes pages symphoniques dirigées par Suitner témoignent du haut niveau artistique de l'orchestre. Otmar Suitner reste à son poste jusqu'en 1990, puis la RDA est secouée par des bouleversements qui plongent l'orchestre à nouveau dans une phase d'instabilité.

L'histoire récente jusqu'à aujourd'hui

Immédiatement après la chute du « rideau de fer », la direction de l'orchestre prend contact avec Daniel Barenboim et réussit à faire venir à la Staatsoper et à la Staatskapelle de Berlin ce musicien remarquable, qui figure autant parmi les meilleurs pianistes que parmi les meilleurs chefs d'orchestre du monde, et à l'engager durablement à la tête de la vénérable phalange. Il signe en 1992 pour dix ans au poste de directeur général de la musique et directeur artistique - le contrat sera ensuite

prolongé deux fois. Depuis maintenant presque vingt-cinq ans, Barenboim a réalisé avec la Staatskapelle un travail artistique extrêmement fructueux à la fois dans le domaine de l'opéra, notamment avec les œuvres de Richard Wagner, et symphonique - il a entre autres mené à bien des intégrales de Beethoven, Schubert, Schumann, Mahler et Bruckner. À côté des grandes pages du répertoire classique et romantique, de Mozart à Strauss, les œuvres du XX^e siècle et la musique contemporaine occupent aussi une place de choix, plus particulièrement les partitions de Debussy, Ravel, Schönberg, Berg, Stravinski, Bartók, et Elliott Carter, Pierre Boulez, Harrison Birtwistle, Wolfgang Rihm et Jörg Widmann.

De nombreux disques de l'orchestre sont au catalogue, et de nouveaux enregistrements audio ou vidéo sortent régulièrement, dernièrement par exemple une série de symphonies de Bruckner, les concertos pour piano de Chopin, Liszt et Brahms (avec Barenboim en soliste), *Une vie de héros* et les *Quatre Derniers Lieder* de Strauss avec Anna Netrebko, ainsi que le *Concerto pour violoncelle* et les deux symphonies d'Edward Elgar.

Chaque année, la Staatskapelle de Berlin et son chef ont l'occasion de faire la preuve de leur réputation exceptionnelle en tournée européenne - à Vienne, Londres, Paris...- ainsi qu'à New York, Buenos Aires, en Chine et au Japon. À Berlin, l'orchestre donne régulièrement de grands concerts symphoniques à la Philharmonie et au Konzerthaus, ainsi que des concerts de musique de chambre à divers endroits de la ville. Durant les travaux de rénovation du « port d'attache » Unter den Linden, la Staatsoper et la Staatskapelle sont hébergées au Schiller Theater à Charlottenburg, où elles proposent un vaste programme, depuis des pages baroques jusqu'à des créations contemporaines. En outre, chaque année la Staatskapelle et Daniel Barenboim donnent un concert gratuit en plein air baptisé *Staatsoper für alle* (« Staatsoper pour tous »). Jouer au cœur de la ville pour un public nombreux revêt une importance particulière pour l'orchestre et son directeur général de la musique.

Detlef Giese

(Traduit de l'allemand par Daniel Fesquet)

À la recherche de l'unité : Daniel Barenboim, pianiste et chef d'orchestre

Daniel Barenboim a vécu son enfance entouré de musiciens, au premier chef ses parents, tous deux professeurs de piano. Ainsi immergé dans la musique, il a toujours envisagé la scène non pas comme une épreuve, mais comme une activité naturelle. C'est Adolf Busch, le premier musicien d'envergure qu'il rencontre, qui l'incite à se produire en public très jeune. C'est ainsi qu'à huit ans, il donne son premier concert avec orchestre. Au programme : le *Concerto n°23* de Mozart. C'est dire si le compositeur est une vieille connaissance de Barenboim, qui a toujours aimé chez lui l'alliage de légèreté et de profondeur, de joie et de douleur, de lumière et de noirceur, sentiments souvent mêlés dans l'instant.

Quand le jeune musicien vit Edwin Fischer jouer tout en dirigeant des concertos de Mozart, il fut immédiatement fasciné et lui confia son rêve d'en faire autant. Le grand artiste suisse lui répondit : « *Si vous voulez diriger les concertos de Mozart au piano, il faut d'abord apprendre à diriger sans jouer. On ne peut pas d'emblée compter sur la qualité de l'orchestre. Il faut être capable de diriger et de jouer en même temps, ce n'est qu'à cette condition que l'on peut obtenir une homogénéité qu'un simple chef d'orchestre n'atteint pas facilement* ». Encore aujourd'hui Fischer, qui alliait vitalité, naturel et lyrisme, demeure pour Barenboim un mozartien exemplaire – au même titre que Clifford Curzon.

Parmi les chefs célèbres qui ont dirigé du piano, on peut citer Leonard Bernstein (*Concerto en sol* de Ravel) et Dimitri Mitropoulos (dans des partitions encore plus complexes comme le *Troisième Concerto* de Prokofiev). De tous les chefs vivants, Barenboim reste celui qui a poussé la symbiose le plus loin, et avec un engagement constant. De ce point de vue, son grand œuvre demeure l'intégrale des concertos de Mozart avec l'English Chamber Orchestra, enregistrée sur près de dix ans.

Barenboim voit comme avantage principal à diriger du clavier la possibilité d'atteindre une véritable unité stylistique. Le pianiste peut en effet en toute liberté insuffler à l'orchestre sa propre conception de l'œuvre – on a tous en mémoire des concerts gâchés par la mésentente entre chef et soliste. Les difficultés demeurent néanmoins nombreuses. D'un point de vue technique tout d'abord : quand les deux mains sont occupées, des signes de la tête en direction des musiciens peuvent se révéler insuffisants. Il faut savoir aussi gérer des variations dynamiques et des caractères parfois contradictoires entre orchestre et soliste, et ceci au même moment. Tout cela nécessite une réactivité certaine et la capacité d'arborer simultanément deux visages.

Barenboim entretient des affinités déjà anciennes avec la musique de Bruckner – il a enregistré deux intégrales des symphonies avec le Chicago Symphony Orchestra et les Berliner Philharmoniker. La juxtaposition des deux compositeurs autrichiens est indéniablement source de contrastes. En les associant dans ce cycle de concerts, sans doute l'interprète a-t-il voulu aussi insister sur ce qui peut les rapprocher, au-delà de styles, d'époques et d'univers fort différents : une économie de moyens, une forme de simplicité, une élévation – notamment dans les mouvements lents – particulièrement saisissantes.

Bertrand Boissard



Retrouvez Daniel Barenboim et les musiciens de la Staatskapelle Berlin dans

NOTES DE PASSAGE

LE MAGAZINE EN LIGNE DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

<http://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine>

L'éternité, la puissance et la gloire

Deux images, bien illusoire, sinon aberrantes, ont encore cours : celle de Mozart, musicien de génie, irréfléchi, touché par la grâce divine, écrivant sans hésitation ni biffures ses innombrables chefs-d'œuvre ; et celle d'Anton Bruckner, chaste fol, calotin issu d'une famille modeste de paysans et d'instituteurs autrichiens à la foi robuste.

Certes, comme l'avancé le théologien Karl Barth, Mozart se serait tenu loin de la philosophie de son temps. Et Barth d'en conclure à l'absence de métaphysique mozartienne. Mais d'autres, moins regardants sur les données de la biographie, n'ont pas soutenu pareille thèse. Associer, par exemple, le nom de Mozart à celui de Kant n'est pas rare. Hermann Cohen, philosophe de l'école de Marbourg, auteur d'un ouvrage sur *Les Idées dramatiques dans les livrets de Mozart*, en esquaissa le projet. Walter Benjamin le rappelle dans son essai sur « Les Affinités électives de Goethe », où il confronte, sur le thème de l'amour conjugal, un extrait de *La Métaphysique des mœurs* et *La Flûte enchantée*. Si cette métaphysique s'interroge sur les rapports des individus entre eux, dans la forme particulière et concrète du foyer et du couple, jusque dans son commerce sexuel, chez Mozart s'exprime d'abord la constance des époux. Ce qui paraît perdre en acuité s'y trouve restauré en durée : « *Ce n'est pas seulement pour se posséder l'un l'autre qu'ils doivent traverser feu et eau, mais pour demeurer à tout jamais unis* », écrit Benjamin. Aussi le bonheur tient-il moins au dénouement concret d'une situation qu'à l'acquisition de valeurs éternelles : « *Une raison pédagogique se fait l'interprète de la vie heureuse, suspend tout lien naturel, voire s'y oppose, dénonçant comme instinct pur ce que sa perspective spirituelle n'est pas en mesure d'admettre. Elle enseigne ainsi : "Ce qui est en toi tend au bonheur c'est le penchant ; mais ce qui soumet ton penchant à la condition restrictive d'être auparavant digne de ce bonheur, c'est ta raison". Cela peut sembler être de Sarastro. C'est de Kant* », comme l'écrit le musicologue Ernesto Napolitano. Ce que Mozart révèle, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans ses opéras comme dans sa musique instrumentale, y compris dans le miraculeux équilibre de ses concertos, c'est une vision de l'homme, où celui-ci s'observe dans son caractère, sa sensibilité, son imagination, ses inventions, ses liaisons avec le monde. Un homme scruté dans ses expériences et ses désirs, formant corps avec le jeu des phénomènes de l'amour, de l'amitié, de la société (cercle musical, association politique ou loge maçonnique), mais surtout doué de ce langage, explicite ou silencieux, par lequel il « *étend sur les choses et entre ses semblables un réseau d'échanges, de réciprocité, de compréhension sourde, qui ne forme au juste ni la cité des esprits, ni l'appropriation totale de la nature, mais cette habitation universelle de l'homme dans le monde* », comme Michel Foucault l'écrivait de l'Anthropologie du point de vue pragmatique de Kant.

Quant à Bruckner, sa foi n'exclut guère la raison. Là dialoguent une rhétorique d'inspiration beethovénienne (le sens de l'unité et de thèmes aux intervalles clairs, octave, quinte et quarte, se divisant en motifs et architecturant l'œuvre dans son entier) et une intention de restauration théologique ; là dialoguent aussi un attachement à la connaissance inventoriant, classant et établissant des règles – cette boulimie de

science qu'illustrent les cours de latin, de psychologie, de religion ou de physique, que Bruckner suivit à l'université (son intérêt pour la clinique l'incita également à questionner ses collègues médecins) –, et le *credo* du catholicisme autrichien. Avec Schubert, Bruckner pose de nouveaux principes musicaux, empruntant à son aîné des climats de *Ländler* et de danses populaires, l'expansion du matériau mélodique et de structures à trois thèmes, une liberté de modulation qui anticipe l'harmonie wagnérienne et atteindra les limites de la tonalité en défaisant ses lois d'enchaînements, la valeur du silence enfin, dramatique, mettant à nu l'absence de transition. Une telle écriture abonde en éléments de modernité, s'appropriant les découvertes chromatiques et la facture instrumentale de l'époque, n'acquérant de substance « *qu'en tant que moderne et dans sa contradiction avec le modernisme* », comme l'écrivait Theodor W. Adorno : réexpositions non textuelles, qui se distinguent de l'exposition par un resserrement fréquent, par de profondes divergences dans le déroulement mélodique, dynamique ou rythmique des phrases, dans la succession des tonalités, dans l'instrumentation, sinon dans l'ordre des thèmes ; superposition d'éléments, contraste d'ombre et de lumière, comme dans la *Troisième Symphonie*, où les cordes jouent une insouciant polka, quand les bois, relayés par les cuivres, entonnent un choral solennel, presque mahlérien. Relatant l'émotion qui l'avait saisi en observant un jour, en face de chez lui, à Vienne, un bal, tandis qu'à l'étage on veillait un mort, Bruckner commenta l'antithèse en ces termes, d'une désarmante simplicité : « *La polka exprime les plaisirs et la joie du monde, et le choral représente sa tristesse et ses peines* ». L'œuvre de Bruckner se mesure à l'aune de l'esprit de la Contre-Réforme et du baroque autrichien de Saint-Florian, qui en configurait l'espace acoustique, la plénitude des accords, les unissons retentissants, épaississant une dimension emphatique du son, les étagements de plans, dérivés de l'orgue, mais aussi les brisures expressives. Car y participe pleinement, aussi, une force contraire, une prédilection pour les allégories macabres et autres cachots qui fascinaient le musicien et assouvissaient ses pulsions morbides. Par ses chorals, d'une religieuse lenteur, par l'idée d'une musique comme « *intuition pure d'une profondeur incomparable* », selon ses termes, Bruckner chante un hymne à la divinité, une offrande de joies et de peines. On comprend que les cuivres y ressemblent, selon le compositeur Helmut Lachenmann, à un poumon surhumain. Alors contraindre le divin à faire irruption dans notre monde n'a absolument rien de naïf.

Une pensée musicale, mais aussi intensément spirituelle, s'exerce dans l'œuvre mozartienne et dans celle d'Anton Bruckner, fût-ce confusément, qui les délivre de toute présomption d'ingénuité, de candeur, d'innocence, voire de simplesse. Leurs récits de bonheur et de mort tendent, chez l'un, trop humain, à un attribut primordial de la divinité : l'éternité, quand chez l'autre viennent s'incarner, du Dieu, la puissance et la gloire.

Laurent Feneyrou



© Holger Kettner

JEUDI 5 JANVIER 2017 – 20H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie concertante K. 364

ENTRACTE

Anton Bruckner

Symphonie n° 1

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, direction

Wolfram Brandl, violon

Yulia Deyneka, alto

Coproduction piano****, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
*Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre
en mi bémol majeur K. 364*

I. Allegro maestoso

II. Andantino

III. Presto

Composition : 1779.

Effectif : violon solo et alto solo ; 2 hautbois, 2 cors, 2 violons, 2 altos, violoncelle, contrebasse.

Durée : environ 27 minutes.

D'après Brigitte et Jean Massin, cet ouvrage aurait peut-être été écrit, après le séjour parisien de Mozart, pour l'orchestre de Mannheim : il résume donc un acquis d'expériences orchestrales très enrichissantes pour le compositeur, à Mannheim d'abord et à Paris ensuite. Mozart aimait beaucoup l'alto, qui est un peu le parent pauvre du répertoire, et il en jouait lui-même très volontiers dans des quatuors ; il est possible qu'il ait composé cette œuvre pour se produire lui-même ; ici, l'instrument est à l'honneur en partenariat avec le violon. L'effectif, de chambre, comporte deux parties d'alto non solistes, au lieu d'une. Discrètes, les interventions de cors et de hautbois relèvent d'un léger éclat la couleur ambrée de l'ensemble.

La symphonie concertante était un genre très à la mode, surtout en France, à partir de 1770. Elle hérite du *concerto grosso* baroque, à plusieurs solistes, qu'elle rend toutefois plus indépendants. En fait l'œuvre qui nous occupe est un double concerto en trois mouvements, comme celui que Mozart a déjà écrit à Paris pour flûte et harpe ; plus tard, la formule du double ou triple concerto aura ses descendants auprès de Beethoven ou Brahms, pour ne citer qu'eux.

Les deux solistes, loin de rivaliser, sont placés en situation de fiançailles continues, dialogues, échos, parallélismes à la tierce, dans une infatigable complicité, surtout dans les longues cadences que Mozart leur a ménagées. L'alto doit être accordé un demi-ton plus haut, ce qui fait ressortir davantage son timbre ; mais bien entendu, sa partie est imprimée un demi-ton au-dessous, pour qu'il joue en harmonie avec les autres.

Le premier mouvement commence par une importante introduction orchestrale, pleine d'imagination, dont la plupart des motifs ne seront pas exploités par la suite, sauf l'annonce très posée du début, et la ritournelle triomphale qui conclut : c'est donc une entrée en matière, et d'assez grande allure. La forme sonate proprement dite commence avec l'entrée des solistes, qui arrivent en planant à l'unisson ; tout le morceau, régulier dans son architecture et très homogène, se répand en amples sonorités et courbes gracieuses.

L'andante central, par sa profondeur d'émotion, mériterait la même notoriété que les mouvements lents du *Concerto n° 21* ou du *Concerto pour clarinette* ; mais il est

plus mélancolique. Dès le premier thème lancinant en *do* mineur, une douleur sourde s'installe et ne se dissipe pas.

Le *Presto* final est un rondo-sonate joueur, tout en gaieté. Il n'appelle pas beaucoup de commentaires ; il faut cependant remarquer sa richesse mélodique, qui propose une foule d'idées toutes plus bon enfant les unes que les autres.

Isabelle Werck

Anton Bruckner (1824-1896) ***Symphonie n° 1 en ut mineur***

I. Allegro molto moderato

II. Adagio

III. Scherzo

IV. Allegro con fuoco

Composition : 1865-1866.

Création : 9 mai 1868 à la Redoutensaal de Linz sous la direction du compositeur.

Dédicace : à l'Université de Vienne (version de Vienne).

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales – cordes.

Durée : environ 73 minutes.

« *Jamais je n'ai été aussi audacieux et impertinent. Je composais à l'époque comme un fou amoureux et défiais le monde entier* », déclara Anton Bruckner, vieillissant, au sujet de sa *Première Symphonie*. Chacun des termes de cette lettre mériterait un commentaire. L'audace dont parle le musicien était d'écrire en premier lieu une partition orchestrale de grande ampleur et de la proposer au vaste monde ; car si Bruckner est aujourd'hui essentiellement connu comme symphoniste, il n'a en réalité abordé que tardivement le genre, et avec beaucoup de précautions. Ses premières œuvres sont des danses pour le piano, des compositions sacrées et des pièces d'usage liturgique destinées avant tout à l'orgue ou au chœur. Elles comprennent notamment des messes et des motets, et relèvent d'une esthétique passésiste liée au milieu au sein duquel Bruckner fut instruit. Originaire de Haute-Autriche, tôt orphelin, celui-ci fut en effet élevé au sein du monastère Saint Florian puis de la cathédrale de Linz. Maître d'école puis organiste dans des petites villes, parfois de simples bourgades, il officia au sein des lieux mêmes où il fut éduqué, ne quittant guère le périmètre étroit de ses terres natales. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il resta ainsi attaché aux paysages de son enfance. D'un tempérament anxieux, en proie au doute malgré une solide formation, il reprit des études musicales de façon tardive auprès de Simon Sechter, l'un des pédagogues et théoriciens viennois les plus réputés, bien que d'un tempérament conservateur. Il suivit auprès lui un apprentissage austère où aucune

composition libre ou fantaisiste n'était permise. Il obtint son diplôme après un examen final en 1861, à l'âge de trente-sept ans, puis prit ensuite les conseils d'Otto Kitzler, son cadet de dix ans (!), à la chapelle à Linz. Ce dernier lui fit découvrir les œuvres de Mendelssohn, de Spohr et de Schumann, puis l'initia aux opéras de Wagner après que Bruckner eut la révélation de *Tannhäuser* au mois de février 1863.

« *Jamais je n'ai été aussi audacieux* » : les premiers essais symphoniques datent du début des années soixante, alors que le musicien atteint la quarantaine et commence à peine à se sentir maître de ses moyens. Bruckner rédige sous forme de « travaux d'étudiants » ses premières contributions orchestrales, les conçoit sous l'autorité de Kitzler, les polit jusqu'à la dernière note... mais refuse de les publier. Deux symphonies voient le jour : l'une en *fa* mineur, considérée comme une « partition d'étude » ; l'autre en *ré* mineur, dite « symphonie zéro » (« Die Nullte »). Toutes deux sont rapidement écartées. La *Symphonie en ut mineur* est de fait la première symphonie officielle de Bruckner, la seule qu'il tente de faire découvrir au public modeste de Linz – une ville de moins de trente mille habitants à l'époque (« *Je défiais le monde entier* »). Le format reste traditionnel et conserve la structure quadripartite qui définit alors le genre. Si les architectures des mouvements individuels et les procédures de développement sont issues de la tradition beethovénienne, l'influence wagnérienne se manifeste, elle, dans la part imposante confiée aux cuivres et dans le langage marqué par le chromatisme. La matière thématique elle-même semble inspirée par l'auteur de *Tristan*, à l'image du thème qui referme l'exposition et qui rappelle le duel opposant Lohengrin à Telramund dans l'opéra éponyme de Wagner.

Le sceau personnel de Bruckner commence toutefois à poindre dans la manière singulière de traiter la forme. Les volets extérieurs récusent le traditionnel bithématisme au profit d'une dialectique fondée sur la mise en regard de trois vastes complexes thématiques ayant chacun leur caractère, leur tonalité et leur couleur propre. Les mélodies se déploient sur de longues périodes tandis que des plateaux d'une intensité sans cesse croissante s'inscrivent dans la durée et mènent vers des sommets chaque fois plus puissants. Un travail de vaste ampleur, fondé sur des modulations imprévisibles et une combinatoire stricte (imitations, canons, renversement et combinaison des thèmes), donne à l'auditeur l'impression d'accomplir un voyage philosophique prenant son sens dans le *Finale*.

La *Première Symphonie* relève d'une genèse particulièrement complexe, entreprise dans la solitude absolue (« *Je composais comme un fou amoureux* »). L'ouvrage est commencé à Linz au cours des années 1865 et 1866, puis retouché deux ans plus tard lors des répétitions préluant à la création. En 1877, Bruckner corrige quelques passages, amplifie le premier mouvement, abrège le final et opère des modifications affectant l'orchestration. Au cours de l'année 1884, il revoit l'*Adagio* puis reprend, enfin, l'ensemble en 1890-1891, effectuant une révision complète qui donne lieu à la version dite « de Vienne » par opposition à la version initiale, « de Linz ». Cette variante viennoise modifie peu la rédaction première mais traduit plutôt le manque de confiance en soi d'un créateur isolé et en proie au doute. La notation de détails

inutiles, la transformation vaine des lignes de basses simples de l'original, l'ajout de décorations superfétatoires et les nouvelles fluctuations de tempo à la fin de l'*Adagio*, sans grand intérêt, révèlent avant tout un esprit tourmenté.

La symphonie fut bien accueillie lors de sa création en 1868, sous la direction du compositeur. L'ample premier mouvement fit son effet sur le public de Linz avec son premier thème doux, aux couleurs sombres et aux rythmes de marche modérés, son deuxième élément de nature lyrique, et son troisième thème de caractère héroïque, menant vers un sommet marquant la fin de l'exposition. L'*Adagio* commence à l'imitation des premières mesures de la symphonie par un début sombre et calme où la tonalité, ambiguë, semble comme suspendue. De longues tenues de cor, un chant d'une nature intériorisée, une phrase qui s'élève graduellement aux cordes avant de chuter vers le grave forgent la couleur éminemment romantique du mouvement. La forme, hybride, mêle plan ternaire et procédures de forme sonate : un air consolateur, proche du choral, sert en effet de transition vers une mélodie des cordes cheminant graduellement vers la lumière et faisant office de second thème. La partie centrale, à trois temps, présente une nouvelle cantilène, confiée au hautbois et reprise par la flûte. Les appels des cuivres, les sonneries de cors, le déploiement continu des violons semblent conduire vers un nouveau point culminant mais aucune décharge de tension ne se produit, y compris lors de la réexposition. Le mouvement se referme dans la sérénité et la plénitude.

Le *Scherzo* renoue, lui, avec le ton pathétique du premier mouvement en raison de ses motifs agités et de ses dialogues serrés traduisant quelque nervosité ou violence intérieures. La partie centrale (*Trio*), d'un caractère plus apaisé, est dominée par les signaux de cors, les chromatismes subtils et les changements harmoniques imprévisibles. Le *Finale*, enfin, est caractérisé par un ton véhément, un « labeur » thématique ininterrompu et une forme définie par des sommets de plus en plus puissants. Dans les premières mesures, le rythme semble prédominer sur la mélodie, instaurant une force motrice et une énergie innervant tout le mouvement. Le deuxième thème amène quelque détente par le ton majeur, la légèreté du tissu et les colorations tonales mais l'accalmie n'est que de courte durée. Après un nouvel élément confié à la flûte, le développement central reprend le premier sujet en en altérant continuellement le caractère, accusant parfois son profil mélodique ou restaurant à d'autres moments son humeur héroïque et instable. L'accumulation des lignes, les longues progressions sur pédale et la présence d'un passage orageux, en mineur, précipitent un sommet violent au moment de la réexposition. La coda marque une dernière hausse de la tension et semble figurer quelque triomphe au sortir d'épreuves imaginaires : un « défi au monde entier » qui fut surtout pour le compositeur un combat avec ses propres doutes et ses inhibitions. « *La symphonie fut très bien accueillie : comme elle a nécessité de nombreuses répétitions et que le concert n'a été entendu que par l'aristocratie, je dois bien entendu payer de ma propre poche* », conclut laconiquement le musicien, qui savait aussi garder quelque humour et lucidité, ou conserver simplement le « bon sens paysan » de ses origines.

Jean-François Boukobza



VENDREDI 6 JANVIER 2017 – 20H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 20

ENTRACTE

Anton Bruckner

Symphonie n° 2

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, piano, direction

Coproduction piano****, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) **Concerto pour piano et orchestre n° 20 en ré mineur K. 466**

I. Allegro

II. Romance

III. Rondo. Allegro assai.

Composition achevée le 10 février 1785.

Création probable quelques jours plus tard à Vienne par le compositeur.

Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes – piano solo.

Durée : environ 30 minutes.

Au moment où il écrit cet ouvrage, Mozart est encore en grande faveur auprès du public viennois qu'il captive en interprétant ses propres concertos. Leopold, son père, vient rendre une visite d'inspection à ce frondeur remercié quatre ans auparavant par l'archevêque de Salzbourg et constate que, somme toute, sa carrière ne va pas si mal. Toutefois, le *Concerto n° 20*, de vastes dimensions, se distingue par son inspiration dramatique.

Les deux expositions du premier mouvement, l'une pour orchestre seul et l'autre avec le piano, selon l'usage, sont assez différentes et reflètent ainsi l'imaginaire fécond de Mozart. Tout commence dans un climat de sourde révolte, où grondent les cordes graves, où surgissent des fusées : premier thème obsédant, qui symbolise ici toute une adversité. Une esquisse de second thème aux bois est vite balayée par une coléreuse conclusion. L'entrée du piano propose une idée nouvelle qui surprend par sa délicatesse. La deuxième exposition de l'agressif premier thème est complétée par la fièvre des doubles croches au clavier. Mais le véritable deuxième thème peut enfin s'épanouir, équilibré et candide, comme une agréable entente entre le piano, le hautbois, le basson et la flûte.

Le soliste referme l'exposition avec de larges et volubiles ressources. Le développement oppose l'hostilité insistante du thème principal, qui semble aveugle comme une fatalité ou une menace de la nature, au discours très individuel, chantant et gracieux, parfois éperdu, du piano. À la fin de la réexposition, la cadence de Beethoven, véritable fragment de sonate, s'harmonise parfaitement au climat tendu et préromantique de ce premier mouvement.

Le volet central est un A-B-A très contrasté. Il commence par la « romance » dont il porte le titre, une touchante mélodie du piano solo : c'est l'archétype de la douceur mozartienne, au balancement rêveur, d'une nostalgie qui sait s'arrêter juste à temps là où rayonne la grâce. L'orchestre répète chaleureusement les propositions du soliste, phrase après phrase : contrairement au mouvement précédent, il abonde dans son sens. La section médiane s'emballe dans un tempo très vif qui contraint le piano à galoper, haletant et sans répit ; sur deux longues reprises, il traverse un paysage hérissé d'harmonies complexes et cahote sur des appoggiatures insistantes. Le retour à la

romance n'en est que plus reposant, avec une coda très stable, toujours dans cette nuance d'amitié fraternelle que Mozart laisse filtrer envers ses auditeurs.

Le finale, ni véritable rondo ni forme sonate complète, présente la particularité peu fréquente d'être en mineur et comporte de longs passages dans ce mode sérieux, malgré l'entrain rythmique. L'idée initiale, bondissante et un peu exaltée au piano, se prolonge à l'orchestre avec une irritation analogue à celles du premier mouvement. Une seconde entrée du piano, plus calme et posée, entame un long pont modulant qui mène à deux thèmes secondaires : l'un assez dubitatif en mineur, l'autre en majeur et relativement alerte, quoique sans réelle gaîté. Seule la section conclusive instaure enfin le climat de danse guillerette que l'on attend dans un finale. Le retour du premier thème et du pont est développé en modulations plus aventureuses ; le reste est réexposé jusqu'à la cadence de Beethoven, qui éclaire les motifs du mouvement sous un jour assez fantasque, tout en restant compatible dans son style. La coda sur la section conclusive apporte enfin un optimisme sans ombre, plein de verve et de joie convaincante, à ce concerto très conscient des défis de l'existence.

Isabelle Werck

Anton Bruckner (1824-1996) *Symphonie n° 2 en ut mineur*

Ziemlich Schnell (Allegro moderato)

Adagio

Scherzo

Finale

Composition : 1871-1872.

Création : le 26 octobre 1873 par l'Orchestre philharmonique de Vienne placé sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales – cordes.

Durée : environ 60 minutes.

Anton Bruckner a longtemps été partagé entre des aspirations contradictoires, telle celle de rester à la fois un homme provincial retiré du monde et un musicien désireux de promotion sociale, en quête d'une sécurité matérielle qui lui avait fait défaut durant sa jeunesse. À l'image du compositeur attaché à son terroir natal de la Haute-Autriche, soucieux de vivre dans la paix et la simplicité, se joint celle du créateur cherchant les honneurs dans les grandes cités et se plaignant sans cesse, dans sa correspondance, d'émoluments jugés trop modiques quelle que soit leur nature. Il fut ainsi difficile pour Bruckner de s'émanciper de son milieu premier. Après avoir vécu comme maître d'école, organiste, musicien de bal, copiste, professeur de piano à domicile dans

de nombreux villages de la Haute-Autriche, son installation à Linz fut à la fois vécue comme un soulagement et un traumatisme, la ville lui inspirant de la méfiance... bien que demeurant une métropole comptant à peine 27 000 habitants à l'époque. « *Linz signifie pour moi le bruit et le danger* », affirmera alors le compositeur. Dans une lettre de 1852 adressée à son condisciple Ignaz Assmayer, il se plaint de nouveau de sa situation : « *Je n'ai aucune personne à laquelle il me soit permis d'ouvrir mon cœur, et parfois, dans certains cercles, je ne suis pas reconnu, ce qui me blesse. Notre établissement emploie la musique et les musiciens dans l'indifférence. Ici, je ne peux jamais être gai, personne ne remarque mes projets* ».

Le déménagement à Vienne, entrepris à l'orée des années 1870, pourrait dès lors surprendre, s'il n'était motivé par une volonté de reconnaissance forte qui poussa Bruckner à agir contre sa nature profonde, quitte à jouer par la suite de son image de « paysan roué » et de sa silhouette épaisse et rude. Les liens avec la capitale autrichienne avaient été tissés tôt, dès le début des années cinquante. Le musicien avait alors fait la connaissance de Simon Sechter, l'un des théoriciens et pédagogues viennois les plus réputés. Il devint bientôt son élève et se rendit régulièrement dans la capitale, commençant à se construire un cercle important de relations. À l'automne 1868, il remplaça Sechter parti à la retraite, comme professeur de théorie musicale et d'orgue au Conservatoire de Vienne. Les premières années s'avèrent délicates. Nul poste prestigieux ne lui fut offert et la critique musicale ne persistait à voir en lui qu'un organiste de premier plan et un compositeur d'œuvres religieuses. Bruckner n'avait, il est vrai, composé alors officiellement qu'une seule symphonie – sa *Première*, en *do mineur*. Il avait sans cesse refusé la publication de ses travaux orchestraux antérieurs et ne pouvait se targuer d'un catalogue imposant. La conquête du grand public viennois ne pouvait dès lors passer que par la rédaction d'un nouvel ouvrage orchestral : sa *Deuxième Symphonie*. Bruckner en entreprit la composition en 1869, après un essai abandonné la même année et l'échec de la révision de sa *Symphonie* « *Nullte* », esquissée dès le début des années soixante (1863-1864). Il se mit activement au travail à l'automne 1871, au retour d'une tournée triomphale en tant qu'organiste en France et en Angleterre : il entreprit la composition du premier mouvement en octobre puis acheva durant les mois d'été suivants les trois volets restants. Le point final fut inscrit le 11 septembre 1872. De longues tractations avec l'orchestre de Vienne commencèrent alors, sans aboutir. La lecture de la partition, au piano, devant les membres de l'orchestre philharmonique avait pourtant laissé quelque espoir. L'accueil favorable alors obtenu laissait présager une création proche, d'autant que Liszt s'était montré également enthousiaste lorsque l'œuvre lui fut montrée. Otto Dessoff, le chef d'orchestre, trouva pour sa part la symphonie trop longue puis déclara qu'elle n'avait « *aucun sens* » et qu'elle était injouable. L'œuvre fut retirée. Bruckner la dirigea au mois d'octobre 1873 grâce à un mécénat actif et l'appui de plusieurs personnalités. L'accueil fut favorable même si la grande critique demeura hostile. Le chef d'orchestre Herbeck suggéra quelques retouches que le musicien entreprit dans les mois et années suivants, donnant lieu à une seconde version, dite « de 1877 ». Il opéra quelques coupures qui ne modifièrent heureusement guère la substance musicale, à l'exception du solo de cor refermant l'*Adagio*, jugé d'exécution trop difficile, et remplacé par un trait de clarinette.

La *Deuxième Symphonie* montre une évolution intéressante par rapport à la première. Si le plan général et l'architecture des mouvements individuels restent sensiblement identiques, la structure est à présent beaucoup plus claire malgré des dimensions accrues. Les groupes thématiques sont séparés les uns des autres par des grandes pauses permettant de diriger l'auditeur à travers les divines longueurs de l'œuvre en explicitant les arêtes formelles. Le musicien inaugure par ailleurs une procédure que l'on retrouvera dans les ouvrages à venir : la citation d'extraits d'œuvres religieuses ou liturgiques donnant un arrière-plan sémantique et spirituel à l'ouvrage entier. Le troisième thème du premier mouvement reprend ainsi un fragment thématique de la *Fugue en sol mineur* BWV 578 de Johann Sebastian Bach ; l'*Adagio* cite le *Benedictus* de la *Messe en fa mineur* lors de l'énoncé du deuxième thème, et dans le final, un fragment du *Kyrie* de la même messe intervient lors de l'exposition du troisième thème. Le premier mouvement est par ailleurs caractéristique de la manière brucknérienne de concevoir la forme, en exposant trois vastes complexes thématiques paraissant clos sur eux-mêmes. Le premier, très étendu, est marqué par des appels de cors, des motifs exposés dans le grave par le violoncelle, et des rythmes puissants confiés aux trompettes. Le deuxième, de nature vocale et lyrique, est présenté de nouveau par les cordes graves. Le troisième est énoncé par les bois et consiste en motifs brefs, échangés en courts dialogues. Le développement (la partie centrale) est fondé sur des procédures contrapuntiques où les différents éléments thématiques sont combinés, renversés, transposés et travaillés au sein de progressions puissantes, étalées sur plusieurs dizaines de mesures jusqu'à l'atteinte d'un sommet vigoureux. La reprise, symétrique malgré quelques changements de timbres, montre de nouvelles progressions dramatiques jusqu'à un dernier point de tension au moment de conclure.

L'*Adagio* est l'un des premiers grands chefs-d'œuvre de Bruckner, et constitue, ici, le centre de gravité de la symphonie. Fondé sur des panneaux cloisonnés, à la manière schubertienne, il émeut par sa grâce mélodique, sa retenue expressive, son ton méditatif et ses harmonies chromatiques. Au parcours sinueux des deux éléments – le premier fondé sur un thème des premiers violons ; le second sur des pizzicati de cordes auquel se joint un solo de cor puis de basson – se mêlent comme déjà signalé des réminiscences de la *Messe en fa mineur*, donnant une dimension religieuse au mouvement.

Le *Scherzo* marque en opposition un retour à la terre et la campagne. Les rythmes simples, les danses paysannes, les tonalités clairement affirmées et la découpe aisée des phrases montrent un attachement aux racines de la Haute-Autriche à laquelle Bruckner a toujours montré un attachement viscéral. Le caractère réveur du *Trio* (la partie centrale) dévoile une autre image du compositeur : celui du promeneur solitaire aux aspirations rousseauistes.

Le *Finale*, orageux, est construit comme le premier mouvement sur trois groupes thématiques. Le développement puis la coda montrent une résurgence du thème inaugural de l'œuvre, faisant intervenir une dimension cyclique qui sera présente dans chacune des symphonies à venir. L'architecture, monumentale, appelle de fait un art inscrit sous le sceau du sublime - un « beau » fondé sur le dépassement de l'entendement. L'œuvre nous donne à penser l'infini, à la fois comme mesure de

grandeur (le sublime « mathématique » selon Kant) ou de puissance (le sublime « dynamique » à l'image de la tempête ou des flots agités) ; elle submerge l'auditeur et l'incite à réfléchir à un absolu que l'imagination ne peut guère se représenter. Ainsi caractérisée, la symphonie devient une expérience ontologique et métaphysique au sein de laquelle l'être retrouve sa propre nature, son origine et sa destinée. De la joie terrestre et rustique à l'élévation spirituelle, la musique de Bruckner résout dans un nouvel art du beau des aspirations complémentaires qui résolvent les conflits de l'homme et ceux du compositeur. Telle sera dorénavant pour le musicien, la tâche assignée à la symphonie.

Jean-François Boukobza



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.



© Jonas Unger

SAMEDI 7 JANVIER – 20H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 22

ENTRACTE

Anton Bruckner

Symphonie n° 3

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, piano, direction

Coproduction piano****, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) **Concerto pour piano n° 22 en mi bémol majeur K. 482**

I. Allegro

II. Andante

III. Allegro

Composition : 1785.

Création : le 16 décembre 1785, à Vienne, par le compositeur au piano.

Effectif : flûte, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes – piano solo.

Durée : environ 34 minutes.

Si le *Concerto pour piano n° 20 en ut mineur* de Mozart apparaissait comme un précurseur du romantisme, ce *Concerto en mi bémol* semble, lui, couronner le XVIII^e siècle alors finissant : « *nulle part ailleurs mieux que dans ce concerto pouvons-nous voir avec quel art il réalise l'idéal du siècle, tout en se dégageant des chaînes de la tradition* », explique l'un des spécialistes du genre chez Mozart, Cuthbert Girdelstone. L'œuvre retravaille d'ailleurs des tournures et des logiques à l'œuvre bien avant elle chez le compositeur, et rappelle aussi bien le quatuor dans la même tonalité écrit en 1783 que les concertos, eux aussi en *mi bémol*, K. 271 (« *Jeune homme* ») et K. 365 (pour deux pianos).

Comme le *Concerto « Jeune homme »*, avec lequel Mozart signait son entrée dans la cour des grands compositeurs pour le piano concertant, il adopte un ton solennel pour son mouvement lent avant de se tourner dans le finale vers le style de l'*opera buffa* – rappelons que 1785 est aussi l'époque de la composition des *Noces de Figaro* –, style qu'il infuse cependant parfois de nuances plus introspectives.

Jeté sur le papier à l'orée d'une période plus sombre pour Mozart, qui allait bientôt voir sa gloire pâlir et les difficultés financières se multiplier, ce luxuriant *Concerto n° 22* concilie une écriture pianistique d'une grande richesse et un travail orchestral poussé. La présence, pour la première fois dans les concertos de Mozart, des clarinettes lui donne une sonorité caractéristique des dernières années du compositeur. Elle atteste de l'amour de ce dernier pour l'instrument, auquel il finira en 1791 par consacrer un concerto entier, qui compte parmi les plus grandes œuvres classiques et romantiques du genre.

D'autre part, l'auditeur est frappé à plusieurs reprises de l'importance accordée aux timbres solistes, en particulier ceux du quintette à vent formé par la flûte, les deux clarinettes et les deux bassons. Les passages contrastants de l'*Andante* central, dans l'inusuelle tonalité d'*ut mineur*, montrent ainsi Mozart s'échapper vers la sérénade pour vents ou travailler un dialogue pastoral entre la flûte et le premier basson. (Lors de la création de l'œuvre, ce mouvement rencontra un tel succès que Mozart, comme d'habitude interprète de sa propre musique, dut le bisser.)

Enfin, le finale fait coexister un thème bondissant, où nombre de commentateurs entendent une musique « de chasse », et un *Andantino* dans l'esprit du menuet : musique d'extérieur et musique d'intérieur se répondent avec art – de la même manière que cohabitent, dans l'ensemble de ce joyeux *Concerto en mi bémol*, l'esprit de la musique de chambre, avec ses subtiles alliances de timbres, et celui de la musique concertante, avec tout ce que cela implique de dialogue et d'échanges entre soliste et orchestre.

Angèle Leroy

Anton Bruckner (1824-1896)

Symphonie n° 3 en ré mineur « Wagner » – version de 1877

I. *Gemäßigt, Misterioso*

II. *Adagio, Feierlich*

III. *Scherzo : ziemlich schnell*

IV. *Finale : Allegro*

Composition : automne 1872-31 décembre 1873 ; révision en 1877-1878 (deuxième version) puis en 1888-1889 (troisième version).

Création : le 16 décembre 1877 à Vienne sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones – timbales – cordes.

Durée : environ 59 minutes.

Achevée au mois de décembre 1873, après plus d'un an de gestation, la *Symphonie n° 3* de Bruckner cristallise tous les malentendus liés à l'œuvre et à la personnalité de son auteur. Sa création, à Vienne au mois de décembre 1877, constitue l'un des plus grands échecs du musicien. Rebutés par la monumentalité et la sévérité de l'œuvre, les auditeurs quittent la salle après chacun des mouvements : à la fin de la séance, il ne reste plus qu'une trentaine de disciples tentant vainement d'applaudir un compositeur désarmé et demeuré seul sur la scène. Le célèbre et redouté critique Eduard Hanslick jubile, écrivant au lendemain de cette soirée désastreuse que l'ouvrage est né « *d'une union de la Neuvième Symphonie de Beethoven avec la Chevauchée des Walkyries de Wagner* » mais qu'il a « *fini sous les sabots des chevaux de cette dernière* »...

L'échec de la symphonie fait longtemps considérer Bruckner comme un « simple » compositeur d'église, un organiste talentueux, dénué de tout génie pour les œuvres de grande envergure et uniquement à l'aise dans les genres de la messe et du motet. On ne voit en lui qu'un éternel étudiant, soumis à l'influence néfaste de ses proches et retouchant sans arrêt ses propres ouvrages. La *Symphonie n° 3* est ainsi corrigée à plusieurs reprises, laissant percevoir le manque de confiance d'un auteur mettant

constamment en doute ses capacités créatrices. Par sa dédicace à Wagner, elle fait en outre – et à tort – de Bruckner l'un des chefs de file d'une « nouvelle école allemande » opposée à l'art de Mendelssohn, de Schumann et de Brahms. Elle suscite dès lors la réprobation de la critique viennoise conservatrice et engage Bruckner, malgré lui, dans les polémiques virulentes et stériles qui opposent milieux musicaux traditionalistes et progressistes d'Autriche et d'Allemagne.

Rien n'est pourtant plus éloigné de l'esprit du musicien que le sentiment d'incarner un nouveau courant ou de représenter une école originale. Organiste à la cathédrale de Linz jusqu'à la fin des années soixante, il s'est montré en réalité plus attiré par la musique du passé que par les productions de son temps, s'intéressant tour à tour au contrepoint de la Renaissance, aux œuvres de l'époque baroque ou aux messes de la période classique. Toujours soucieux d'améliorer son art, il a analysé les fugues de Bach et d'Albrechtsberger, étudié les oratorios de Haydn, lu les messes de Mozart et suivi avec attention le mouvement cécilien, un courant passéiste qui entendait réformer la musique d'église. Seule parmi les réalisations contemporaines, une représentation du *Tannhäuser* de Wagner attire son attention. Il se rend à Munich aux premières auditions de *Tristan und Isolde* et est présenté au compositeur. Toujours plus enthousiaste, il assiste aux premières de *Lohengrin* et du *Vaisseau fantôme* à Linz puis dirige lui-même au concert la dernière scène des *Maîtres Chanteurs*. Sa passion grandissante pour la musique de Wagner ne diminue toutefois pas son admiration des classiques, ainsi qu'en atteste la coupe de ses symphonies, qui conservent la conception quadripartite et les architectures héritées de Beethoven.

À la fin de l'été 1873, Bruckner est reçu par Wagner à Bayreuth. Pour l'occasion, il lui offre la dédicace de son nouvel opus, une *Symphonie n° 3* en ré mineur. Wagner accepte mais le prie d'éliminer les nombreuses citations de *Lohengrin*, de *Tristan* ou de *La Walkyrie* qui parsèment l'ouvrage. Bruckner maintient néanmoins les accords du « Sommeil de Brünnhilde » que l'on peut entendre avant la réexposition du premier mouvement puis à la fin de l'*Adagio*. Rentré à Vienne, il tente, en vain, de faire jouer sa partition. L'orchestre a daigné organiser une séance de lecture mais pour mieux rejeter l'œuvre, déclarée injouable. Bruckner révisé sa symphonie durant une année entière, remet une deuxième fois l'ouvrage sur le métier après le désastre de la création, puis une troisième fois à la fin de la décennie suivante. L'*Adagio* et le *Finale* subissent alors des amputations assez larges. Des phrases entières sont supprimées, la coda du *Scherzo* est éliminée. La seconde création viennoise, le 21 décembre 1890, couronne ces efforts. L'œuvre est acclamée et vaut à son auteur son premier triomphe dans la capitale. Si cette version est encore jouée et enregistrée, la deuxième mouture est généralement préférée aujourd'hui, pour des raisons d'équilibre des proportions et d'homogénéité du ton, sans parler de la question délicate de la fidélité aux intentions premières du compositeur.

L'*Allegro* initial montre une approche singulière de la forme, sans transition ni matériau secondaire. Trois groupes thématiques se succèdent, chacun de vastes dimensions. Malgré leurs caractères opposés, ils entretiennent entre eux des liens discrets de

parenté. Le premier est formé de motifs brefs, tour à tour mystérieux et consolateurs, présentés dans un climat de tension croissante. Le deuxième est également construit sur des motifs en dialogue – des arpèges des violons auxquels répondent les altos puis les cors. De nature lyrique, sinon pastorale, il apporte une détente agréable après un début tourmenté mais est rapidement assombri par les teintes mineures, les chromatismes et les modulations passagères. Un long cheminement est dès lors nécessaire à son épanouissement et à sa progression vers la lumière. Le troisième contraste par son aspect sévère, ses sonneries martiales, ses oppositions de nuances, sa combinatoire forte, mêlant formes originales et renversées. S'il conserve quelques liens avec le choral, il se referme par une citation de la *Messe en ré mineur* de Bruckner, révélant sa nature religieuse. Le développement (la partie centrale), initié par un cor soliste, soumet le premier thème à une série d'épreuves, l'exposant dans des tonalités, des éclairages, des situations contrapuntiques sans cesse renouvelés. Après une réexposition symétrique, la coda prolonge l'épisode central par une nouvelle progression menant vers une fin dramatique, dominée par les fanfares et le ton mineur.

Le deuxième mouvement suit une courbe insolite : une forme en arche, où la progression continue donne naissance à un parcours accidenté, marqué par des sommets de plus en plus violents suivis de suspensions brutales. Chaque thème a son propre tempo. Le premier, de caractère solennel, est exposé dans un mouvement lent. Formé de fragments d'arioso et de motifs épars, il est endeuillé par le chromatisme des basses et les emprunts mineurs, et atteint la clarté au terme d'un développement sinueux, marqué par les interruptions et les silences généralisés. Le deuxième élément, présenté dans un mouvement plus allant, consiste en une mélodie déployée en plusieurs phases, puis développée au sein d'une polyphonie toujours plus dense. Le troisième, de sentiment intériorisé, est énoncé dans un tempo lent et une tonalité distante, prenant l'aspect d'une méditation apaisée avant l'orage. La tension dramatique se concentre vers la fin du mouvement. Deux épisodes de grande violence se succèdent, prolongés par les hachures de silence, les suspensions brutales et les ambivalences majeur/mineur.

Le *Scherzo* marque un retour à la vie après la fin en demi-teintes de l'*Adagio*. De forme traditionnelle, il est fondé sur un mouvement perpétuel qu'interrompent un motif de valse puis un épisode central (trio) à l'allure de *Ländler*, une danse rustique originaire de Haute-Autriche.

Le *Finale* reprend le plan du premier mouvement en faisant alterner trois thèmes de caractères opposés, semblables à des personnages dans un opéra abstrait car dénué de paroles. Le premier est caractérisé par une activité inlassable fondée sur un mouvement de croches et des fanfares des cuivres. Le deuxième annonce l'esthétique mahlérienne en combinant deux éléments hétérogènes : une polka colorée de touches ironiques et un choral lent, confié aux vents. Selon Bruckner, la danse exprime « *les plaisirs et la joie du monde et le choral la tristesse et les peines* ». Le troisième marque un retour au drame par des unissons puissants et un ton agité et fiévreux. La partie centrale (développement) est le lieu de confrontation des éléments ; elle

mène à un premier sommet, couronné par une reprise du thème de l'*Allegro* initial. Après la récapitulation, la coda marque le point d'aboutissement de la symphonie en reprenant une seconde fois le motif. Le ton majeur, la réunion des forces orchestrales et la domination des cuivres exposent l'élément en pleine lumière et mettent ainsi un terme au pessimisme affiché des premiers mouvements. On peut y voir le symbole des combats menés par Bruckner comme y lire des luttes se situant à des niveaux supérieurs, sinon métaphysiques.

Jean-François Boukobza

PARTICIPEZ À NOTRE ENQUÊTE ET GAGNEZ UN CHÈQUE-CADEAU DE 100 € !

Un an et demi après son ouverture,
la **Cité de la musique – Philharmonie de Paris** met en place une :

ENQUÊTE AUPRÈS DU PUBLIC

Afin de mieux connaître le profil des spectateurs et leurs pratiques,
en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication, la société TEST, institut d'études spécialisé,
viendra à votre rencontre à la fin du concert.

Nous vous remercions de lui réserver le meilleur accueil.

Wolfgang Amadeus Mozart

Lui-même compositeur, violoniste et pédagogue, Leopold Mozart, le père du petit Wolfgang, prend très vite la mesure des dons phénoménaux de son fils, qui, avant même de savoir lire ou écrire, joue du clavier avec une parfaite maîtrise et compose de petits airs. Le père décide alors de compléter sa formation par des leçons de violon, d'orgue et de composition, et bientôt, toute la famille (les parents et la grande sœur, Nannerl, elle aussi musicienne) prend la route afin de produire les deux enfants dans toutes les capitales musicales européennes de l'époque. De 1762 à 1764, Mozart découvre notamment Munich, Vienne, Mannheim, Bruxelles, Paris, Versailles, Londres, La Haye, Amsterdam, Dijon, Lyon, Genève et Lausanne. Il y croise des têtes couronnées, mais aussi des compositeurs de renom comme Johann Christian Bach, au contact desquels il continue de se former. À la suite de ses premiers essais dans le domaine de l'opéra, alors qu'il n'est pas encore adolescent (*Apollo et Hyacinthus*, et surtout *Bastien et Bastienne* et *La finta semplice*), il voyage de 1769 à 1773 en Italie avec son père. Ces séjours, qui lui permettent de découvrir un style musical auquel ses œuvres feront volontiers référence, voient la création à Milan de trois nouveaux opéras : *Mitridate, re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) et *Lucio Silla* (1772). Au retour d'Italie, Mozart obtient un poste de musicien à la cour de Hieronymus von Colloredo, prince-archevêque de Salzbourg, qui supporte mal ses absences répétées. Les années suivantes sont ponctuées d'œuvres innombrables (notamment les concertos pour violon, mais aussi des concertos pour piano, dont le *Concerto n° 9* « Jeunehomme », et des symphonies) mais, ce sont également celles de l'insatisfaction, Mozart cherchant sans succès une place ailleurs que dans cette cour où il étouffe. Il s'échappe ainsi à Vienne – où il fait la connaissance de Haydn, auquel l'unira pour le reste de sa vie une amitié et un profond

respect – puis démissionne en 1776 de son poste pour retourner à Munich, à Mannheim et jusqu'à Paris, où sa mère, qui l'avait accompagné, meurt en juillet 1778. Le voyage s'avère infructueux, et l'immense popularité qui avait accompagné l'enfant, quinze ans auparavant, s'est singulièrement affadie. Mozart en revient triste et amer ; il retrouve son poste de maître de concert à la cour du prince-archevêque et devient l'organiste de la cathédrale. Après la création triomphale de *Idoménée* en janvier 1781, à l'Opéra de Munich, une brouille entre le musicien et son employeur aboutit à son renvoi. Mozart s'établit alors à Vienne, où il donne leçons et concerts, et où le destin semble lui sourire tant dans sa vie personnelle que professionnelle. En effet, il épouse en 1782 Constance Weber, la sœur de son ancien amour Aloysia, et compose pour Joseph II *L'Enlèvement au sérail*, créé avec le plus grand succès. Tour à tour, les genres du concerto pour piano (onze œuvres en deux ans) ou du quatuor à cordes (*Quatuors* « À Haydn ») attirent son attention, tandis qu'il est admis dans la franc-maçonnerie. L'année 1786 est celle de la rencontre avec le « poète impérial » Lorenzo Da Ponte ; de la collaboration avec l'Italien naîtront trois des plus grands opéras de Mozart : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et, après notamment la composition des trois dernières symphonies (été 1788), *Così fan tutte* (1790). Alors que Vienne néglige de plus en plus le compositeur, Prague, à laquelle Mozart rend hommage avec la *Symphonie n° 38*, le fête volontiers. Mais ces succès ne suffisent pas à le mettre à l'abri du besoin. La mort de Joseph II, en 1790, fragilise encore sa position, et son opéra *La Clémence de Titus*, composé pour le couronnement de Leopold II, déplaît – au contraire de *La Flûte enchantée*, créée quelques semaines plus tard. Mozart est de plus en plus désargenté, et la mort le surprend en plein travail sur le *Requiem*, commande (à l'époque) anonyme qui sera achevée par l'un de ses élèves, Franz Xaver Süssmayr.

Anton Bruckner

Ampleur, noblesse et mysticisme de l'œuvre spécialisée dans la symphonie monumentale et la musique sacrée, naïveté paysanne du personnage : telle est la double légende d'Anton Bruckner. Né le 4 septembre 1824 dans le village d'Ansfelden en Haute-Autriche, il est fils d'un instituteur qui tient aussi l'orgue le dimanche ; l'enfant collabore à la musique locale. Quand le père décède en 1837, le jeune garçon entre comme petit choriste à la grandiose abbaye de Saint-Florian ; il y reçoit une éducation générale et perfectionne l'orgue. Cette institution marquera toute sa personnalité, intensément pieuse, opiniâtre au travail, et souvent trop humble. À seize ans Bruckner choisit de devenir instituteur et entre à l'école normale de Linz ; pendant quinze ans il enseigne dans des petits villages de Haute-Autriche ainsi qu'à Saint-Florian, tout en composant (orgue et musique religieuse). En 1855, il abandonne enfin la filière scolaire et remporte un concours d'orgue qui le rend titulaire de la cathédrale de Linz. Son excellente réputation d'organiste et d'improvisateur se répand, et occultera longtemps ses dons de compositeur ; plus tard il donnera des tournées organistiques mémorables à Nancy, Paris, Londres (1869-1871). Dès 1855 il décide d'approfondir sa technique d'écriture et se rend chaque mois à Vienne suivre les cours particuliers de Simon Sechter, professeur sévère mais enchanté de son zèle, qui lui interdit toute création personnelle. En 1861 Bruckner réussit un examen d'aptitude à enseigner au Conservatoire, dont il ne tirera parti que sept ans plus tard. Sa solidité théorique est de premier ordre : il est l'un des compositeurs les plus « calés » de son temps. Les deux années suivantes il apprend l'orchestration auprès du chef au théâtre de Linz, Otto Kitzler. Celui-ci lui fait découvrir le répertoire moderne, et dirige en 1863 *Tannhäuser* : pour Bruckner, c'est une révélation. Au

seuil de la quarantaine, l'éternel étudiant devient enfin artiste et, choix original en cette deuxième moitié de siècle, il se tourne vers la symphonie : il entreprend une toute première, bientôt reléguée sous le numéro 00 ; deux symphonies n° 0 puis n° 1 vont suivre. Entretemps, Bruckner rencontre en 1865 Richard Wagner à Munich, pour la création de *Tristan* : il est chaleureusement encouragé par le maître envers lequel il entretiendra une véritable dévotion. Peu littéraire quoique très désireux de se cultiver, il mène une vie austère de moine laïc et assez balourd ; il tombe régulièrement amoureux de jeunes personnes et se voit éternellement éconduit ; il souffre de la solitude. En 1867 il sombre dans une grande dépression, doit suivre une cure et ne s'en sort qu'en entreprenant sa troisième grande *Messe en fa*. C'est alors que Sechter mourant le recommande pour lui succéder au Conservatoire de Vienne. Les vingt-huit dernières années de la vie de Bruckner se déroulent dans la capitale, qui lui réserve d'affreuses humiliations avant de le consacrer à la onzième heure. Il conserve ses manières rustiques qui font sourire, mais se taille d'abord une place par la pédagogie : ses élèves, parmi lesquels figurent Gustav Mahler et Hugo Wolf, l'adorent. En 1875 il obtient à son profit la création d'une chaire à l'Université. Devenu conscient du message visionnaire qu'il doit imposer, il abandonne presque totalement la musique sacrée pour les symphonies : ouvrages immenses dont le schéma se réincarne de l'un à l'autre, vastes méditations où l'orchestre s'assimile à un grand orgue, plein d'effroi, de tristesse ou d'extase selon que Dieu semble absent ou au contraire perce les nues en de formidables bénédictions. Bruckner s'enracine dans ce choix alors que le contexte musical autour de lui est très troublé. Wagner, passant à Vienne en 1875, a attisé les passions ; une polémique regrettable s'élève entre

wagnériens et conservateurs groupés autour de Brahms ; Bruckner se laisse entraîner par ses élèves dans le camp progressiste. Le 16 décembre 1877 il dirige sa *Troisième Symphonie* dédiée à Wagner, sabotée par un orchestre ennemi ; tout le public s'en va, à part une dizaine de personnes. La critique ne trouve pas de mots assez durs, avec en tête Eduard Hanslick qui, malgré quelques réconciliations pour la forme, aura toujours Bruckner en aversion. Heureusement, à partir de 1881 commence une série de grandes revanches. D'abord la *Quatrième Symphonie* « Romantique », dirigée par Hans Richter à Vienne, remporte un triomphe inespéré. En 1884-85, la *Septième* est donnée à Leipzig et Munich par Hermann Lévi avec un éclatant succès, suivie par une cascade de concerts très appréciés en Allemagne, à La Haye, Budapest, Londres, ainsi qu'aux États-Unis. Bruckner est fait Docteur Honoris Causa de l'Université de Vienne en 1891. Par excès d'humilité, le compositeur suit des avis plus ou moins valables qui le poussent à réviser ses œuvres : il consacre ainsi beaucoup de temps en remaniements souvent plus plats, et son catalogue, avec les différentes moutures, est d'une grande complexité (éditions Haas, Nowak et autres). L'inachèvement de la *Neuvième* est le prix payé par tant de scrupules. Les derniers mois de Bruckner sont solitaires et altérés par une pénible hydropisie. Pour lui éviter de grimper quatre étages, l'empereur lui prête un pavillon dans le palais du Belvédère, où il s'éteint paisiblement le 11 octobre 1896. Il repose sous « son » orgue à Saint-Florian.

Daniel Barenboim

Daniel Barenboim est né à Buenos Aires en 1942. Il a reçu ses premières leçons de piano de sa mère à cinq ans. Plus tard, il a étudié avec son père, qui restera son seul professeur de piano. À l'âge de 7 ans, il donne son premier concert public, à Buenos Aires. En 1952, lui et ses parents emménagent en Israël. À l'âge de 11 ans, il participe aux classes de direction d'orchestre d'Igor Markevitch à Salzbourg. En 1955 et 1956, il étudie l'harmonie et la composition avec Nadia Boulanger à Paris. À 10 ans, il fait ses débuts internationaux de pianiste soliste à Vienne et à Rome. Suivent des concerts à Paris (1955), Londres (1956) et New York (1957), où il joue avec Leopold Stokowski. Depuis, il se produit régulièrement en Europe et aux États-Unis, mais aussi en Amérique du Sud, en Australie et en Extrême-Orient. En 1954, Daniel Barenboim commence à enregistrer en tant que pianiste. Dans les années 60, il grave les concertos de Beethoven avec Otto Klemperer, les concertos de Brahms avec John Barbirolli et les concertos de Mozart avec l'English Chamber Orchestra, qu'il dirige depuis le clavier. Depuis ses débuts de chef d'orchestre, en 1967 à Londres avec le Philharmonia Orchestra, Daniel Barenboim a été sollicité par les plus grandes formations à travers le monde. Entre 1975 et 1989, il est chef principal de l'Orchestre de Paris, où il dirige régulièrement des œuvres contemporaines. Daniel Barenboim a fait ses débuts à l'opéra au Festival d'Édimbourg 1973 avec *Don Giovanni* de Mozart. En 1981, il dirige pour la première fois au Festival de Bayreuth, où il reviendra chaque été pendant dix-huit ans, s'y produisant dans *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen*, *Parsifal* et *Die Meistersinger von Nürnberg*. De 1991 à 2006, Daniel Barenboim est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Chicago. En 2006, les musiciens de l'orchestre le nomment chef honoraire à vie. Depuis 1992, il est

directeur musical général de la Staatsoper Unter den Linden, où il est également directeur artistique de 1992 à 2002. En 2000, la Staatskapelle de Berlin le nomme chef principal à vie. À l'opéra comme au concert, Daniel Barenboim et la Staatskapelle de Berlin se sont constitué un vaste répertoire composé de cycles symphoniques complets. Parallèlement au grand répertoire classique et romantique, Daniel Barenboim continue de se consacrer à la musique contemporaine. À l'ouverture de la saison 2007/2008, Daniel Barenboim initie une collaboration étroite avec le Teatro alla Scala de Milan où il dirige des opéras et des concerts. Entre 2011 et 2014, il est directeur musical du prestigieux établissement. En 1999, Daniel Barenboim fonde, avec l'intellectuel palestinien Edward Said, le West-Eastern Divan Orchestra, qui rassemble de jeunes musiciens d'Israël et de pays arabes chaque été. Depuis, le West-Eastern Divan Orchestra a acquis une grande notoriété et se produit dans de nombreux centres musicaux en Europe et dans le monde. Depuis 2015, de jeunes musiciens de talent issus principalement du Proche-Orient travaillent également à l'Académie Barenboim-Said à Berlin, une autre initiative due à Daniel Barenboim. À partir de l'automne 2016 démarre un cursus pour bacheliers d'une durée de quatre ans et pouvant accueillir jusqu'à 90 étudiants au sein cette Haute École de musique et sciences humaines, dans l'ancien bâtiment désormais rénové et aménagé des ateliers de la Staatsoper. Dans le même bâtiment que l'Académie Barenboim-Said est également abritée la Salle Pierre Boulez, conçue par Frank Gehry, et qui enrichira la vie musicale berlinoise à partir de mars 2017. Daniel Barenboim a reçu de nombreux prix internationaux et publié plusieurs livres.

www.danielbarenboim.com

Wolfram Brandl

Né en 1975 à Würzburg, Wolfram Brandl commence l'étude du violon à l'âge de huit ans. Encore écolier, il remporte plusieurs prix au concours Jugend Musiziert et devient le premier violon du Bundesjugendorchester, l'Orchestre allemand des jeunes. Il poursuit ses études de violon à Würzburg, puis avec le professeur Uwe-Martin Haiberg à l'Université des arts de Berlin où il obtient une bourse de la Fondation Jürgen Ponto. Avant de devenir premier violon de la Staatskapelle de Berlin en 2011, Wolfram Brandl passe dix ans au sein des Berliner Philharmoniker en tant que premier violon, collaborant avec Claudio Abbado et Sir Simon Rattle. Cette époque a été cruciale pour son développement artistique. Wolfram Brandl est également le premier violon de l'Ensemble Scharoun composé de membres des Berliner Philharmoniker. Avec cet ensemble, il est apparu au Carnegie Hall, au Wigmore Hall, au Konzerthaus de Vienne, au Concertgebouw d'Amsterdam et dans de nombreux festivals. Grâce à une coopération fructueuse entre l'Ensemble Scharoun et les compositeurs vivants, il a travaillé en étroite collaboration avec Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Heinz Holliger, Thomas Ades, Matthias Pintscher, Brett Dean et Jörg Widmann. Wolfram Brandl a réalisé de nombreux enregistrements, dont récemment un enregistrement chez Deutsche Grammophon des œuvres de Richard Strauss avec Daniel Barenboim avec Anna Netrebko.

Yulia Deyneka

L'altiste Yulia Deyneka est une musicienne polyvalente, cumulant son activité de soliste et de musicienne de chambre avec une fonction de professeur à l'Académie Barenboim-Said et d'alto solo à la Staatskapelle de Berlin. Pendant plus de 10 ans, elle a fait partie du West-Eastern Divan Orchestra, dont la section d'alto est aujourd'hui sous

sa tutelle. À partir de l'automne 2016, Yulia Deyneka est devenue un membre fixe de l'Ensemble Boulez, résident de la nouvelle salle Pierre Boulez à Berlin. Yulia Deyneka a commencé ses études au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou avec Alexander Bobrovsky, puis a reçu son diplôme de l'Université de musique et de théâtre de Rostock, où elle a étudié avec Felix Schwartz. Elle a également étudié avec Wilfried Strehle à l'Université des arts de Berlin, où elle a obtenu un diplôme de soliste. La musique de chambre a toujours joué un rôle prépondérant dans le développement artistique de Yulia Deyneka et continue d'être un pilier dans sa vie professionnelle. Parmi ses partenaires de musique de chambre figurent Boris Brovtsyn, Guy Braunstein, Janine Jansen, Sergey Krylov, Vadim Repin, Denis Matsuev et Jörg Widmann. Elle est également l'invitée de nombreux festivals internationaux de musique de chambre. L'artiste a entretenu une relation musicale de longue date avec Daniel Barenboim ; ensemble, ils ont joué les grandes sonates du répertoire d'alto, ainsi que des œuvres de musique de chambre avec piano. Yulia Deyneka n'hésite pas à partager son expérience et ses connaissances musicales avec de jeunes musiciens. Elle est professeur à l'Académie Barenboim-Saïd à Berlin et est responsable des membres de l'Académie de la Staatskapelle. Au cours de la saison 2016-2017, Yulia Deyneka fera ses débuts au Carnegie Hall de New York et à la Philharmonie de Paris avec l'Ensemble Boulez et la Staatskapelle de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim. Elle donnera de nombreux autres concerts avec Lisa Batiashvili, Michael Barenboim, Francois Leleux, Francois-Xavier Roth et Daniel Barenboim.

Staatskapelle Berlin

Forte de près de 450 ans de tradition musicale, la Staatskapelle Berlin est l'un des plus anciens orchestres au monde. Fondée à l'origine comme un orchestre de cour par le prince électeur Joachim II de Brandebourg en 1570 et alors exclusivement dédiée au service de la cour, elle a élargi ses activités avec la fondation de l'Opéra Royal en 1742 par Frédéric le Grand. L'ensemble est depuis resté très proche de la Staatsoper Unter den Linden. Depuis 1842, nombre d'éminents musiciens ont dirigé l'orchestre pour ses saisons de concerts et d'opéra : Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny et Otmar Suitner, pour ne citer que quelques-unes des personnalités qui ont marqué de manière décisive la culture instrumentale et interprétative de l'ensemble. Depuis 1992, Daniel Barenboim occupe le poste de directeur musical général de la Staatskapelle, nommé chef à vie par l'orchestre en 2000. Invité de nombreuses reprises dans les plus grandes salles d'Europe, l'orchestre s'est également produit en Israël, au Japon, en Chine, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, réaffirmant toujours sa position de premier plan au niveau international. Parmi les moments les plus marquants, on rappellera son interprétation de l'intégrale des symphonies et concertos pour piano de Beethoven à Vienne, Paris, Londres, New York et Tokyo, des symphonies de Schumann et de Brahms, de l'œuvre scénique de Wagner, notamment *L'Anneau du Nibelung* au Japon en 2002. Dans le cadre des Festtage 2007 de la Staatsoper, l'orchestre a donné les symphonies et les lieder avec orchestre de Gustav Mahler sous la baguette de Daniel Barenboim et Pierre Boulez à la Philharmonie de Berlin ; ce cycle a également été programmé au Musikverein de Vienne et au Carnegie Hall

de New York. Plus récemment, l'ensemble a interprété avec succès les symphonies de Bruckner à Vienne en juin 2012, ainsi que *L'Anneau du Nibelung* en version de concert aux BBC Proms de Londres durant l'été 2013. Les tournées des années précédentes ont conduit la Staatskapelle Berlin à Bucarest, Saint-Pétersbourg, Vienne, Milan, Paris, Erevan, Madrid, Barcelone, Helsinki, Londres, Bâle, Luxembourg, Bonn et Prague. Au début de l'année 2016, elle a entrepris une grande tournée au Proche-Orient au cours de laquelle a été entre autres exécuté un cycle des neuf symphonies de Bruckner. au Suntory Hall de Tokyo. En janvier 2017, l'orchestre jouera également pour la première fois dans l'histoire de Carnegie Hall les neuf symphonies de Bruckner. La Staatskapelle Berlin a été nommée « Orchestre de l'année » en 2000, 2004, 2005, 2006 et 2008 par le journal *Opernwelt*, et s'est vu remettre en 2003 le Prix Furtwängler. Un nombre toujours croissant d'enregistrements symphoniques et d'opéra témoigne de l'excellence de son travail. Son enregistrement de l'intégrale des symphonies de Beethoven en 2002 a reçu le Grand Prix du Disque, celui de *Tannhäuser* de Wagner en 2003 a remporté un Grammy Award, et l'enregistrement live de la *Symphonie n° 9* de Mahler en 2007 le Prix Echo. Est également paru un DVD des cinq concertos pour piano de Beethoven avec Daniel Barenboim dans le double rôle de soliste et de chef. Plus récemment, on notera la parution d'enregistrements de plusieurs symphonies de Bruckner, en CD et DVD, des concertos pour piano de Chopin et de Liszt ainsi que d'œuvres d'Elgar et de Carter.

www.staatskapelle-berlin.de

Violons I

Lothar Strauß, *1^{er} violon solo*
 Wolfram Brandl, *1^{er} violon solo*
 Yuki Manuela Janke, *1^{er} violon solo*

Axel Wilczok, *co-soliste*
 Christian Trompler
 Susanne Schergaut
 Ulrike Eschenburg
 Susanne Dabels
 Michael Engel
 Titus Gottwald
 Eva Römisch
 Andreas Jentzsch
 Petra Schwieger
 Tobias Sturm
 Serge Verheylewegen
 Martha Cohen
 Wolfgang Herrman, *invité*

Violons II

Knut Zimmermann, *soliste*
 Krzysztof Specjal, *soliste*
 Mathis Fischer, *co-soliste*
 Johannes Naumann
 Sascha Riedel
 Beate Schubert
 Laura Volkwein
 Yunna Weber
 Laura Perez Soria
 Detlef Krüger
 Nora Hapca
 Asaf Levy
 Maciej Strzelecki
 Camille Joubert, *académie*

Altos

Felix Schwartz, *soliste*
 Volker Sprenger, *soliste*
 Yulia Deyneka, *soliste*
 Holger Espig, *co-soliste*
 Isabel Fleur Reber, *invitée, co-soliste*
 Katrin Schneider
 Clemens Richter
 Wolfgang Hinzpeter
 Helene Wilke
 Stanislava Stoykova
 Susanne Calgeer
 Sophia Reuter
 Sophie Groote, *académie*

Violoncelles

Andreas Greger, *soliste*
Sennu Laine, *soliste*
Nikolaus Hanjohr-Popa, *co-soliste*
Jee-Hye Bae, *co-soliste*
Isa von Wedemeyer
Michael Nellesen
Egbert Schimmelpfennig
Ute Fiebig
Johanna Helm
Alexander Kovalev

Contrebasses

Otto Tolonen, *soliste*
Christoph Anacker, *soliste*
Mathias Winkler, *co-soliste*
Joachim Klier, *co-soliste*
Robert Seltrecht
Alf Moser
Harald Winkler
Kaspar Loyal

Flûtes

Thomas Beyer, *soliste*
Claudia Stein, *soliste*
Christiane Hupka
Christiane Weise

Hautbois

Fabian Schäfer, *soliste*
Tatjana Winkler, *soliste cor anglais*

Clarinettes

Matthias Glander, *soliste*
Tibor Reman, *soliste*
Sylvia Schmückle-Wagner, *soliste clarinette basse*

Bassons

Mathias Baier, *soliste*
Ingo Reuter, *soliste*
Sabine Müller
Robert Dräger, *soliste contrebasson*

Cors

Ignacio García, *soliste*
Daniel Ember, *invité, soliste*
Markus Bruggaier
Thomas Jordans
Axel Grüner, *co-soliste*
Frank Mende
Frank Demmler
Jonas Finke, *académie*

Trompettes

Christian Batzdorf, *soliste*
Mathias Müller, *soliste*
Rainer Auerbach, *co-soliste*
Dietrich Schmuhl

Trombones

Joachim Elser, *soliste*
Iñaki Dukun, *invité co-soliste*
Jürgen Oswald, *trombone basse*
Tomer Maschkowski, *invité, trombone basse*
André Melo, *académie*

Timbales

Torsten Schönfeld, *soliste*
Dominic Oelze, *soliste*

PERAL MUSIC



BRUCKNER: THE COMPLETE SYMPHONIES
www.smarturl.it/BrucknerComplete



BRUCKNER: SYMPHONIES NOS. 4-9
www.smarturl.it/Bruckner49



BRUCKNER: SYMPHONIES NOS. 1-3
www.smarturl.it/peralmusic

**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT**



GRAND MÉCÈNE

DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

MECENATMUSICAL.SOCIETEGENERALE.COM

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'ÉQUIPE

DONNONS POUR DÉMOS

**À chaque enfant
son instrument !**

Faites un don pour les orchestres Dédemos
jusqu'au 23 janvier 2017.

DONNONSPOURDEMOS.FR



#1ENFANT1INSTRUMENT



DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS



MÉLOMANES ENGAGÉS

REJOIGNEZ-NOUS !

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

Soyez les premiers à découvrir la programmation et à réserver vos places avec votre interlocuteur dédié. Bénéficiez d'un service de billetterie premium et des meilleures places jusqu'en dernière minute.

Profitez de nombreux avantages grâce à votre carte : réservation du parking, accès libre aux expositions et au Musée, tarifs réduits en boutique, apéritif offert et réservation prioritaire au restaurant Le Balcon, visites hors les murs...

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

Partagez entre amis des moments privilégiés lors des cocktails d'entracte.

Plusieurs niveaux d'adhésion, de 50 € à 2 000 € par an.

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

Anne-Flore Naudot

afnaudot@philharmoniedeparis.fr • 01 53 38 38 31

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



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



Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG
Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

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



Philippe Stroobant, Les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest
Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

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

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault
Gecina, IMCD

Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkynet, UTB
Et les réseaux partenaires - le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coumts, Jean Bouquet,
Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimlo,
Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE
« SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON »
DE W. P. CRABETH —

Paris Adroport
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —