Les Dissonances – Lundi 30 janvier 2017

LUNDI 30 JANVIER – 20H30

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Les Dissonances

Robert Schumann
Concerto pour violon

ENTRACTE

Anton Bruckner
Symphonie n° 7

Les Dissonances
David Grimal, violon et direction

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Robert Schumann (1810-1856)
Concerto pour violon et orchestre en ré mineur WoO 23

I. In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo (Dans un tempo vigoureux, pas trop rapide)
II. Langsam (Lent)
III. Lebhaft, doch nicht schnell (Animé, mais pas rapide)

Composition : automne 1853.
Création : le 26 novembre 1937, à Berlin, par Hans Schmidt-Isserstedt et les Berliner Philharmoniker, avec Georg Kulenkampff au violon.
Effectif : violon solo – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.
Édition : 1937.
Durée : environ 32 minutes.

Le *Concerto pour violon* de Schumann naît dans la joie à l'automne 1853. Bien que le compositeur souffre de plus en plus de maux divers (acouphènes, dépression…) qui ne feront par la suite que s'accentuer, l'année 1853 est placée sous le signe de deux rencontres revigorantes : celle de Brahms à la rentrée, mais aussi, quelques mois auparavant, celle de Joseph Joachim, à l'occasion d'un concert dirigé par Schumann où le jeune violoniste interprète le *Concerto pour violon* de Beethoven. La visite de Joachim au couple Schumann, à la fin de l'été, représente l'élément déclencheur de l'inspiration ; et voilà le compositeur qui donne coup sur coup la *Fantaisie pour violon et orchestre* et le *Concerto*. Aussitôt, il les envoie au violoniste, sollicitant son avis : « *Dites-moi tout ce qui ne vous paraît pas trop difficile car je vous ai déjà présenté des mets ou au moins des bouchées impossibles. Rayez tout ce qui a le goût de l'inexécutable.* » Au début, l'enthousiasme prévaut, et bientôt Joachim crée la *Fantaisie* ; mais la première du *Concerto*, pour des raisons d'organisation, est reportée *sine die*.

Petit à petit, l'opinion de Joachim change, et il déplore les difficultés du concerto et son manque d'éclat. En concertation avec Clara Schumann, devenue veuve, et Brahms, il décide finalement d'en interdire la publication, et le manuscrit disparaît dès lors dans un oubli qui semble devoir durer toujours. En 1907, il échoue à la Preussische Staatsbibliothek de Berlin, assorti d'un renouvellement du veto de la part du fils de Joachim, mais la

pugnacité du directeur a enfin raison de la censure et il est publié, avec l'aide de Hindemith, en 1937. Yehudi Menuhin, envisagé pour la création, est refusé par les nazis en raison de ses origines juives : c'est Georg Kulenkampff qui assure la première mondiale à Berlin en novembre 1937. Saint Louis et New York (par Menuhin cette fois) suivent de près, puis Londres en février 1938, avec Jelly d'Arányi, dédicataire de *Tzigane* de Ravel et petite-nièce de Joachim.

Nombre d'opinions restent réservées à propos de cette œuvre tardive, la plupart dénonçant une baisse de l'inspiration qui serait due à la maladie de Schumann et affecterait la plupart des pièces de cette époque. Les caractéristiques de ce concerto (un rapport « *effort/effet* », pour reprendre une expression de Priscille Lachat-Sarrete, qui n'est pas en faveur du soliste, mais aussi une certaine propension à la répétition, que Joachim traita de « *rumination maladive* ») sont souvent évoquées pour corroborer cette thèse. Un musicien aussi extraordinaire que Yehudi Menuhin ne la partageait en rien : « *Le concerto est un trésor et je suis totalement enchanté. C'est du vrai Schumann.* » Il loue « *la profonde humanité, la douceur caressante, les rythmes audacieux, le traitement en arabesques du violon, la richesse et la noblesse des thèmes et des harmonies* » et affirme que « *ce concerto est le chaînon manquant entre Beethoven et Brahms* ». Avec celui de Beethoven, il partage en effet une approche des rapports soliste/orchestre sous l'angle de la fusion plus que de l'émulation ainsi qu'une exigence musicale à l'opposé des vains feux d'artifice des pièces de virtuoses. Avec Brahms, une réputation d'injouabilité (en fait, excepté celui de Mendelssohn, lui-même distingué violoniste, la plupart des concertos des grands compositeurs du XIX^e^ siècle sont « mal écrits » pour l'instrument) et une tendance à la réutilisation des thèmes et motifs, quoique de manière différente dans sa mise en œuvre.

C'est à l'orchestre que revient, comme dans les modèles viennois classiques, d'énoncer le premier les deux thèmes : l'un sombre, fiévreux et massif, porté par les timbales et les cuivres, aux contours anguleux, l'autre plus tendre. La suite du mouvement les répétera en les variant assez peu au fil de l'exposition du soliste, du développement, de la réexposition et de la coda. Pour autant, l'intérêt ne faiblit pas. Brigitte François-Sappey l'explique ainsi : « *L'étrangeté est si captivante qu'elle l'emporte sur tout autre critère d'appréciation. C'est pourquoi la forme sonate peu inventive de ce long mouvement ne nuit guère à sa puissante émotion.* » Le mouvement lent semble se rasséréner ; sur un accompagnement

tremblé, où l'on retrouve les décalages rythmiques chers à Schumann, le violon exhale sa mélodie, qui dessine une toile de rappels et d'anticipations. Le thème chantait déjà, notamment, dans le lied *Frühlings Ankunft*, dix-neuvième numéro de l'*Album pour la jeunesse* op. 79 ; il reviendra en 1854 sous la plume de Schumann comme « *Geisterthema* », ce « thème des esprits » qu'il dit lui être dicté par les anges et sur lequel il compose ses dernières variations. Pour finir, le *Lebhaft*, obsessionnelle et périlleuse polonaise, saute d'un thème à l'autre tout en retravaillant des éléments des mouvements précédents.

Angèle Leroy

Anton Bruckner (1824-1896)
Symphonie n° 7 en mi majeur A 109

I. Allegro moderato
II. Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam (Très lent et solennel)
III. Scherzo. Sehr schnell (Très rapide)
IV. Finale. Bewegt, doch nicht schnell (Mouvementé mais pas trop rapide)

Composition : de l'automne 1881 à l'été 1883.
Dédicace : au roi de Bavière Ludwig II.
Création : le 30 décembre 1884, à Leipzig, sous la direction d'Arthur Nikisch.
Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 4 tubas Wagner, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales – percussions – cordes.
Durée : environ 1h05 minutes.

Plus encore que la *Symphonie n° 3*, dédiée à Richard Wagner, c'est la *Symphonie n° 7*, en *mi* majeur, qui révèle l'influence profonde du maître de Bayreuth sur Anton Bruckner. Ce dernier ne découvrit l'œuvre de son aîné que tardivement, à près de 40 ans, au début des années 1860. À Linz, où il entre, en 1839, à l'école normale d'instituteurs, il n'apprécie que le répertoire d'orchestre classique et romantique et ne s'intéresse guère à la production contemporaine. Le poste d'enseignant qu'il occupe deux ans plus tard lui laisse assez de temps pour composer ses premières messes, copier les fugues de Bach et d'Albrechtsberger puis s'inscrire aux cours de Simon Sechter, l'un des pédagogues les plus réputés mais également

les plus conservateurs de Vienne. À la composition d'œuvres sacrées et à l'accompagnement des services religieux s'ajoutent la direction de différentes chorales, l'étude de partitions et la rédaction de travaux pédagogiques. Surchargé de travail, Bruckner n'accorde que peu d'attention aux œuvres récentes. La passion d'apprendre, de se perfectionner continue toutefois de le hanter – au point de devenir presque pathologique. Après avoir terminé ses études de contrepoint auprès de Sechter, il prend des leçons d'orchestration et de composition avec Otto Kitzler, de dix ans son cadet. La rencontre est déterminante : Bruckner, qui s'intéressait jusque-là presque exclusivement aux ouvrages du passé, découvre les productions modernes. En 1862, une représentation locale de *Tannhäuser* le bouleverse, lui révélant une interprétation nouvelle des mythes nordiques mais également des progressions harmoniques originales, des procédures mémorielles entreprises sur de larges portions de temps, un orchestre luxuriant employé avec finesse et, plus généralement, une façon de soumettre les règles apprises au libre arbitre du génie. À Munich, où il se rend quelques mois plus tard pour entendre *Tristan et Isolde*, il rencontre l'auteur, qu'il prend désormais pour modèle.

L'admiration que Bruckner voue à son aîné, et qui sous-tend désormais chacun de ses ouvrages, lui attire rapidement l'animosité de la critique viennoise, particulièrement rétive à l'art wagnérien. Eduard Hanslick, Max Kaalbeck ou Gustav Dömpke ne cessent ainsi de juger sévèrement ses nouveaux opus. Auteur, entre 1865 et 1884, d'une production considérable qui comprend six symphonies de proportions monumentales, un quintette à cordes et un émouvant *Te Deum*, Bruckner traverse une longue période de creux et de doute, marquée par le rejet plus ou moins systématique de ses œuvres. Jusqu'au début des années 1880, aucun de ses ouvrages n'est créé à Vienne, ville où il réside pourtant depuis près de quinze ans. L'échec de sa *Symphonie n° 3*, au mois de décembre 1877, y est en outre particulièrement cuisant. La *Quatrième* est reçue avec plus de sympathie mais la *Cinquième* n'y est jamais jouée de son vivant. Quant à la *Sixième*, seuls les mouvements médians y sont exécutés, en 1883. La *Septième* va enfin briser cette spirale dépressive. Donnée pour la première fois à Leipzig, elle est reprise sous la direction de Hermann Levi le 10 mars 1885 à Munich et entame depuis un parcours triomphal à travers les grandes métropoles allemandes et autrichiennes.

Au premier abord toutefois, l'ouvrage ne diffère pas des opus précédents. Le premier mouvement est d'une longueur considérable ; les volets extrêmes adoptent la structure brucknérienne type fondée sur la succession de trois groupes thématiques ; la forme est animée par de vastes progressions débouchant sur des sommets conséquents. Les césures sont en revanche moins marquées ; les thèmes imprègnent fortement la mémoire, et leur parenté organique est telle que les mouvements semblent s'écouler de manière fluide et naturelle. L'*Adagio* est d'une ampleur inédite. Le ton, surtout, atteint une grandeur rare dans la production symphonique contemporaine. L'influence wagnérienne, forte, joue un rôle prépondérant dans l'impression de monumentalité que dégage la partition. La richesse de l'harmonie, le chromatisme intégré au langage tonal, l'ampleur de l'orchestration – l'ajout notamment de quatre tubas solistes et d'un tuba basse dans le mouvement lent et le *Finale* – ainsi que le profil de certains thèmes font irrémédiablement songer à l'auteur de *Parsifal*. L'*Allegro* initial fait apparaître différentes idées empruntées aux opéras de Wagner, tel le motif de la Mort d'amour, extrait de *Tristan*, ou le motif du Sommeil, emprunté à la *Walkyrie* et que l'on entend aux flûtes lors de la coda. Par son ton solennel, l'*Adagio* évoque la musique funèbre pour la mort de Siegfried, à l'acte III du *Crépuscule des dieux* : les deux musiques débutent avec une marche exposée aux tubas et sont suivies chacune d'une section au caractère élégiaque dominée par les bois. Selon Bruckner lui-même, le mouvement aurait été composé dans le pressentiment de la mort prochaine de Wagner (« *Un jour, je rentrai chez moi très abattu ; je sentais que le Maître n'avait plus longtemps à vivre ; et l'*Adagio *en* ut *dièse me vint à l'idée.* »).

Ces références attisèrent les foudres de la critique conservatrice. Au lendemain de la première viennoise, Eduard Hanslick écrivit : « *Je reconnais franchement qu'il ne m'est guère possible de juger tout à fait impartialement la symphonie de Bruckner, tant j'éprouve de l'antipathie pour cette musique, tant elle me paraît boursouflée, contre nature, morbide et pernicieuse. Comme toutes les œuvres majeures de Bruckner, elle contient aussi des pointes de génie, des passages intéressants, voire même beaux – six mesures par ici, huit là – mais entre ces éclairs, on trouve également des ténèbres impénétrables, un ennui de plomb et une surexcitation fiévreuse. […] Bruckner est le plus récent faux dieu des wagnériens.* » Gustav Dömpke, journaliste au *Wiener Allgemeine Zeitung*, l'un des périodiques les plus lus de la ville, écrit plus laconiquement que le musicien « *compose comme un pochard* ».

La symphonie a coûté pourtant beaucoup d'efforts à son auteur. Bruckner y a travaillé sans relâche pendant près de deux années. Le premier mouvement, commencé le 23 septembre 1881, est achevé, ainsi que le scherzo, plus d'un an plus tard, au mois de décembre 1882 ; l'*Adagio* est rédigé entre les mois de janvier et d'avril 1883, et le *Finale* est terminé à Saint-Florian, au mois d'août suivant. La première exécution publique intervient à la fin de l'année, à Leipzig, sous la baguette active d'un jeune chef travaillant au théâtre de la ville : Arthur Nikisch. Le programme, copieux, comprend les *Préludes* et les *Réminiscences de Don Giovanni* de Liszt, un extrait du *Crépuscule des dieux* de Wagner et la *Wanderer-Fantaisie* de Schubert. Forte du succès obtenu, la *Symphonie n° 7* est donnée par la suite à Munich, Vienne, Cologne, Hambourg et Prague (1885), mais aussi à Amsterdam, New York, Chicago (1886), Berlin, Budapest et Londres (1887).

L'ouvrage est aujourd'hui encore l'une des partitions les plus appréciées de Bruckner – popularisée notamment grâce au beau film de Visconti, *Senso*. L'architecture grandiose des premier et dernier mouvements (des formes sonate trithématiques commençant en demi-teinte et s'achevant de façon exaltée), le ton profondément romantique de l'*Adagio* et la force « beethovénienne » du *Scherzo* ont, à toute époque, opéré un effet irrésistible. Le travail réalisé par Bruckner y est en effet en tout point remarquable, qu'il concerne la mise en œuvre d'états psychologiques variés ou l'élaboration d'un temps musical particulièrement raffiné. Le premier thème de l'*Allegro* initial, l'un des plus longs jamais écrits par l'auteur, sert en effet de germe unificateur à partir duquel sont engendrées les nombreuses idées du mouvement ainsi que celles de l'*Adagio* et du *Finale*. Une vaste fresque sonore d'une durée dépassant l'heure se met ainsi en mouvement, faisant alterner épisodes méditatifs, appels solennels des cuivres, chorals expressifs, référence au *Laendler* (l'ancêtre de la valse) ou gradations ascendantes vers la lumière et la sérénité.

Le premier mouvement commence dans le silence sur des arpèges du violoncelle et du cor, auxquels se joignent bientôt les altos et la clarinette. Le thème se développe graduellement vers un sommet, mettant en abyme un mouvement fondé sur une longue progression vers la luminosité. Chaque groupe thématique – un second élément mélancolique exposé en mineur par le hautbois et la clarinette, et un troisième plus animé faisant songer à quelque contredanse – semble à la fois clos sur lui-même et ouvert sur le suivant, comme des mondes se suffisant en eux ou pouvant s'agréger à d'autres.

L'*Adagio* adopte une structure particulière – une alternance de deux entités, l'une en mineur fondée sur une mosaïque de motifs, la seconde en majeur, d'allure modérée, de caractère consolateur et de forme ternaire. Le développement central fait de nouveau alterner les deux blocs avant que la reprise ne se concentre exclusivement sur le premier, travaillé jusqu'à l'avènement d'un sommet puissant. Le mouvement se referme sur un passage sombre précédant une longue retombée vers le silence. L'accent est mis sur un motif issu du long *crescendo* final du *Te Deum* et correspondant aux mots « *non confundar in æternum* » (« Que je ne sois jamais confondu »). Si la mort est au centre de l'œuvre, elle semble désormais avoir abandonné tout aspect effrayant, toute intention de terreur, comme si l'idée d'éternité importait seule.

Le *Scherzo* prend l'apparence d'un retour à la vie après le ton endeuillé du mouvement lent. Des éléments simples, présentés en dialogue, lui donnent corps : un dessin obstiné des basses, un motif d'appel en octaves des cuivres auxquels répondent une figure mélodique des cordes puis une mélodie lyrique dans la partie centrale.

Le *Finale*, enfin, referme l'œuvre dans la lumière sur une longue progression menant vers le sommet terminal. Le thème principal – une marche animée exposée aux violons dans une texture privée de basse – n'est qu'une variante du thème de l'*Allegro* initial. L'élément connaît ainsi une nouvelle évolution – un destin *post-mortem* en quelque sorte. Par le devenir thématique, le réseau complexe de citations, l'ampleur des mouvements, le ton tour à tour affligé, exalté ou sublime, Bruckner offre au genre symphonique un nouvel élan. Certes, la symphonie ne renouvelle pas en profondeur le genre mais elle participe de son évolution en en faisant un opéra abstrait car privé de parole : un équivalent ou une alternative uniquement instrumentale au drame wagnérien. Le musicien contredit ainsi son mentor, qui déclarait que l'histoire du genre « *avait pris fin avec la* Neuvième *de Beethoven* ». Comme quoi, l'émancipation des modèles, après leur assimilation, peut se transformer en création originale.

Jean-François Boukobza

Biographies des compositeurs

Robert Schumann

Né en 1810 à Zwickau, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père, qui exerce aussi les activités d'éditeur, traducteur et écrivain. Bien vite, il écrit drames et poèmes, s'enthousiasme pour Goethe, Shakespeare, Byron et surtout Jean-Paul, son héros en littérature. En parallèle, il découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale, entend Moscheles et Paganini en concert, s'adonne, comme il le note dans un de ses nombreux carnets, aux plaisirs de l'« *improvisation libre plusieurs heures par jour* » et compose diverses œuvres qui accusent un « *manque de théorie, de technique* ». Son départ à Leipzig, à 18 ans, marque un premier tournant dans son évolution. Venu officiellement étudier le droit, Schumann prend petit à petit conscience (après un séjour à Heidelberg et un voyage en Italie) qu'il veut devenir musicien. Tout en esquissant ses premières véritables compositions, il caresse un temps le projet de devenir virtuose et commence les leçons de piano avec Friedrich Wieck, dont la fille Clara, enfant prodige née en 1819, est la meilleure vitrine. Mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste. L'année 1831 le voit publier ses premières œuvres pour piano (*Variations Abegg* et *Papillons*) et signer sa première critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il prolonge cette expérience avec la fondation, en 1834, de sa propre revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. La revue comme la musique accueillent le ballet des personnages dont Schumann peuple alors son imaginaire, au premier rang desquels Florestan et Eusebius, ses deux doubles. Petit à petit, le jeune homme noue avec Clara Wieck une idylle passionnée que le père de la pianiste tente de contrarier par tous les moyens. Deux demandes en mariage, à deux ans d'intervalle (en 1837 et 1839), se voient opposer une fin de non-recevoir ; voilà Schumann dans des affres dont il tente de se consoler en composant (la grande *Fantaisie* op. 17, les *Novellettes*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne*…) et en voyageant. Il part notamment à Vienne dans l'espoir de s'y établir, mais les déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigoises. Heureusement, l'amitié avec Mendelssohn, rencontré en 1835, ainsi que l'estime de Liszt (qui, notamment, lui dédiera sa *Sonate en si mineur*) mettent du baume au cœur du musicien. En 1839, Robert et Clara se décident à intenter une action en justice contre Friedrich Wieck, et le tribunal leur donne finalement raison l'année suivante, leur permettant de s'unir le 12 septembre. Le temps des œuvres pour piano cède alors la place à celui des lieder (*L'Amour et la Vie d'une femme*, *Dichterliebe*…) de l'année 1840, puis à

l'orchestre pour l'année 1841 (création de la *Symphonie n° 1* par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig le 31 mars) et enfin à la musique de chambre en 1842 (classiques *Quatuors à cordes* op. 41, œuvres avec piano). Schumann jouit dorénavant d'une véritable considération ; en 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès. Il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'on vient de lui proposer. L'année 1844 assombrit les horizons. Schumann, qui souffre depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue et le couple déménage à Dresde, où il se plaît assez peu. Des pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano* op. 54 (1845), la *Symphonie n° 2* (1846). La fin de la décennie, attristée par la mort de leur premier fils et celle de Mendelssohn en 1847, marque un regain d'énergie et d'inspiration : le compositeur reprend son projet sur Faust (achevé en 1853), commence *Manfred* et trouve un nouveau langage, profondément personnel, dans ses compositions pour piano, pour voix et surtout pour petits ensembles. L'installation à Düsseldorf, en 1850, où Schumann prend ses fonctions en tant que *Generalmusikdirektor*, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie « Rhénane »*, en 1851, malgré les talents limités du compositeur en direction d'orchestre, panse la blessure. Du point de vue de la composition, les années fastes se prolongent un temps (œuvres chorales notamment), mais malheureusement la position de Schumann s'affaiblit peu à peu. En 1853, la rencontre du jeune Brahms (il a alors 20 ans) prend des allures d'épiphanie : « *Un génie* », s'exclame-t-il. Cependant, l'état mental du compositeur empire gravement. Il se jette dans le Rhin en février 1854 et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Endenich, près de Bonn. Il y passera les deux dernières années de sa vie. Un temps, il semble aller mieux, fait de longues promenades et entretient une correspondance suivie. Mais comprenant qu'il ne sortira pas de l'asile, il finit par refuser de s'alimenter et meurt le 29 juillet 1856, après avoir revu une dernière fois sa femme.

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 (à l'époque en pays germanique, un instituteur a de grandes compétences musicales) ; 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 se perfectionne à l'orgue. Cette institution marquera toute sa personnalité, intensément pieuse, opiniâtre au travail et souvent trop humble. À 16 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 *Symphonie n° 3* 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 *Symphonie n° 4 « Romantique »*, dirigée par Hans Richter à Vienne, remporte un triomphe inespéré. En 1884-1885, 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.

Biographies des interprètes

David Grimal

Violoniste autant investi dans le répertoire soliste que chambriste, David Grimal se produit sur les plus grandes scènes du monde, du Suntory Hall de Tokyo au Musikverein de Vienne en passant par le Concertgebouw d'Amsterdam, le Konzerthaus de Berlin, le Lincoln Center de New York ou la Liszt Académie Budapest. Il collabore régulièrement en tant que soliste avec les grandes phalanges internationales, dont notamment l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, les Berliner Symphoniker, l'Orchestre National de Russie, le New Japan Philharmonic, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre Symphonique de Jérusalem et

l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian Lisbonne. Il se produit ainsi aux côtés de chefs tels que Christoph Eschenbach, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhail Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Jukka-Pekka Saraste… De nombreux compositeurs lui dédient leurs œuvres, parmi lesquels Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Lisa Lim, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant… Depuis dix ans, il consacre une partie de sa carrière à développer Les Dissonances, dont il est le directeur artistique. Dans ce laboratoire d'idées conçu comme un collectif de musiciens, David Grimal et ses amis vivent la musique comme une joie retrouvée et abordent, dans l'esprit de la musique de chambre, le répertoire symphonique. Unique ensemble à explorer le grand répertoire symphonique sans chef d'orchestre, Les Dissonances s'est implanté dans de prestigieuses institutions, mettant en place des collaborations sur le long terme, comme à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Dijon ou au Volcan du Havre, et se produit régulièrement à travers toute l'Europe. Fort de cette expérience, David Grimal a su développer le sens du collectif avec d'autres orchestres, qui l'invitent à la fois comme soliste et comme directeur artistique. David Grimal enregistre pour les labels EMI, Harmonia Mundi, Aeon, Naïve, Transart et Dissonances Records. Chambriste recherché, il est l'invité des plus grands festivals internationaux et choisit de se produire régulièrement en trio avec piano en compagnie de Philippe Cassard et Anne Gastinel ainsi qu'avec ses amis du Quatuor Les Dissonances : Hans-Peter Hofmann, David Gaillard et Xavier Phillips. Comme un prolongement naturel à ce désir de partage, il crée L'Autre Saison, une saison de concerts au profit des sans-abris à Paris. David Grimal a été fait chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres en 2008. Il enseigne le violon à la Musikhochshule de Sarrebruck et joue le Stradivarius « Ex-Roederer » de 1710 avec un archet signé François-Xavier Tourte.

Les Dissonances

En 2004, la création du collectif d'artistes Les Dissonances par le violoniste David Grimal initie une extraordinaire aventure. Son nom est un hommage au célèbre quatuor de Mozart autant que le signal d'une divergence constructive par rapport à des habitudes de pensée. La formation crée un lien entre des acteurs musicaux de domaines différents : elle intègre des musiciens issus des plus grands orchestres français et internationaux, des chambristes reconnus et de jeunes talents en début de carrière. Les Dissonances résulte avant tout d'un idéal commun, une collaboration fondée sur la recherche de l'excellence et du partage. L'ensemble,

à géométrie variable et sans chef d'orchestre, dispose d'une absolue liberté dans ses choix de programmation. Cette autonomie offre aux musiciens la possibilité de répondre à leur objectif premier : apporter au public une nouvelle vision des œuvres du grand répertoire. Le parcours musical des Dissonances se développe vers des projets en grand format symphonique. Après avoir abordé les symphonies de Beethoven (2010-2013), Les Dissonances donne une intégrale des symphonies de Brahms (2013-2015). La saison 2015-2016 marque une nouvelle étape avec *La Mer* de Debussy, la *Symphonie n° 5* de Chostakovitch et la *Symphonie n° 4* de Tchaïkovski. En 2016-2017, Les Dissonances ajoute à son répertoire des œuvres emblématiques comme la *Suite n° 2* de *Daphnis et Chloé* de Ravel, la *Symphonie n° 7* de Bruckner et le *Concerto pour orchestre* de Bartók. En décembre 2013, Les Dissonances lance son propre label, Dissonances Records, sous lequel paraissent un coffret Brahms, une intégrale des concertos pour violon de Mozart et deux coffrets anniversaire retraçant dix années d'exploration du répertoire, distingués par *ffff* de *Télérama*. À la rentrée 2016, Les Dissonances publie un album Chostakovitch avec Xavier Phillips en soliste. Une collaboration avec Héliox Films lui permet de mener une riche politique de captations audiovisuelles, qui bénéficient de diffusions régulières sur Mezzo et diverses chaînes à travers le monde.

Les Dissonances est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication. L'orchestre accompagne le projet musical de la Ville du Havre. Il reçoit également le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la Karolina Blaberg Stiftung, du Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny et de Boury Tallon Associés. Les Dissonances remercie le Cercle des Amis pour son soutien actif. L'ensemble est membre de la Fevis, du Bureau Export et de la SCPP. Il reçoit le soutien ponctuel de la Spedidam et de l'Adami. L'Autre Saison reçoit le soutien de la Caisse d'Épargne Île-de-France.

Direction artistique et violon
David Grimal

Violons I
Anna Göckel
Anne-Sophie Le Rol
Amanda Favier
Doriane Gable
Arnaud Vallin
Pablo Schatzman
Sangha Hwang
Sara Etelävuori
Nikola Nikolov
Philippe Villafranca
Mathilde Borsarello-Herrmann
Hildegarde Fesneau

Violons II
Guillaume Chilemme
Luc Marie Aguera
Samuel Nemtanu

Jin-Hi Paik
Sullimann Altmayer
Miguel Colom Cuesta
Daniel Stoll
Clémentine Bousquet
Vlad Baciu
Mattia Sanguineti
Manon Phillipe

Altos
David Gaillard
Natalia Tchitch
Marie Chilemme
Estelle Villotte
Delphine Tissot
Claudine Legras
Léonore Castillo
Marco Nirta
Élodie Laurent
Alain Martinez

Violoncelles
Raphael Perraud
Christophe Morin
Maja Bogdanović
Jérôme Fruchart
Hermine Horiot
Jeremy Genet
Héloïse Luzzati
Frédéric Peyrat

Contrebasses
Antoine Sobczak
Stéphane Courteix
Anita Mazzantini
Odile Simon
Julita Fasseva
Rémi Demangeon

Flûtes
Adriana Ferreira
Francisco Varoch Estarelles

Hautbois
Alexandre Gattet
Ilyès Boufadden

Clarinettes
Vicent Alberola Ferrando
Mariafrancesca Latella

Bassons
Rui Lopes
Lola Descours

Cors
Antoine Dreyfuss
Hugues Viallon
Pierre Rémondiere
Pierre Burnet

Tubas Wagner
Jimmy Charitas
Rémy Gormand
Jérôme Rouillard
David Pauvert

Trompettes
Yohan Chetail
Josef Sadílek
Julien Lair

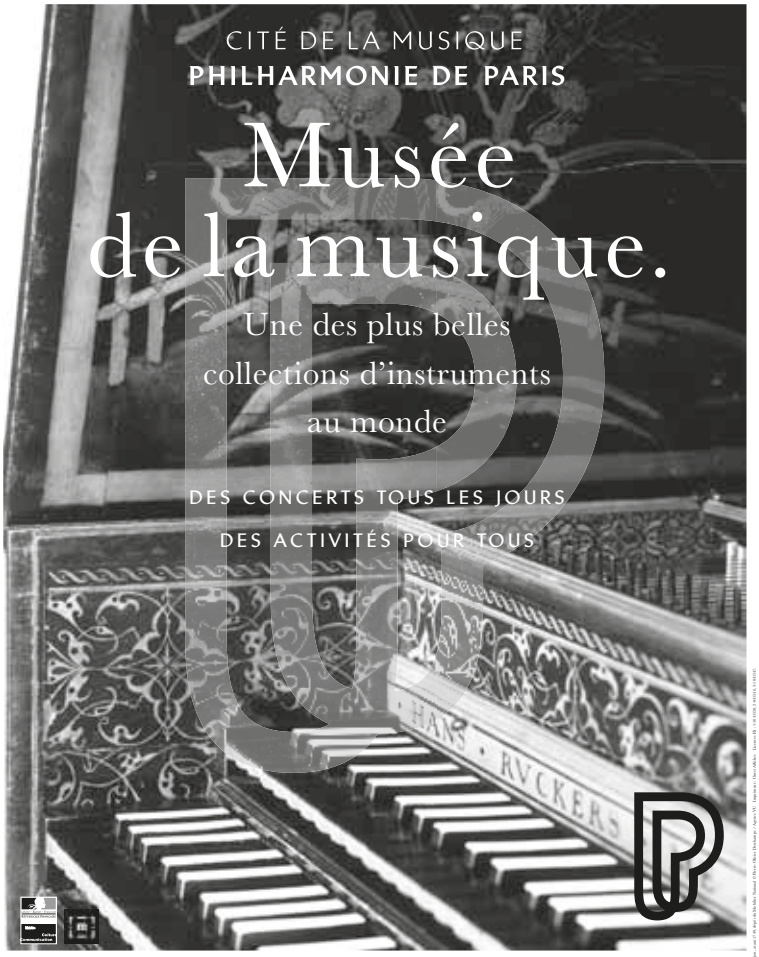
Trombones
Antoine Ganaye
Alexis Lahens
Philippe Girault

E.S.1-1041550 - 2-1041546-3-1041547 - Imprimeur : BAF

Tuba
Corentin Morvan

Timbales
Martin Piechotta

Percussions
Emmanuel Curt
Stéphane Garin



OFFRE BILLET+

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

Fermé le lundi

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —

MECENAT MUSICAL
SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

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

Audi talents awards

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 —

fondation daniel & nina carasso

MECENAT MUSICAL SOCIETE GENERALE

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

The EHA Foundation

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

— 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, Linkbynet, UTB
Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

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

Paris Aéroport
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coutts, Jean Bouquot,
Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,
Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemin

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —