

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

**Staatskapelle Berlin**  
**Daniel Barenboim**

*Samedi 9 et dimanche 10 septembre*



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS



–CYCLE MOZART - BRUCKNER–

**Staatskapelle Berlin**

**Daniel Barenboim**, piano et direction

SAMEDI 9 SEPTEMBRE – 20H30

**Anton Bruckner**

*Symphonie n° 8*

DIMANCHE 10 SEPTEMBRE – 16H00

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Concerto pour piano n° 23*

**Anton Bruckner**

*Symphonie n° 9*



Ce concert est diffusé en direct sur le site internet [live.philharmoniedeparis.fr](http://live.philharmoniedeparis.fr)  
où il restera disponible pendant un mois.

## **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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 à 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup>. 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 servirent 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<sup>e</sup> siècle que d'autres styles exerceront leur influence, notamment celui du singspiel et le classicisme de Haydn et Mozart.

### **Le XIX<sup>e</sup> siècle**

Pendant une bonne partie du XIX<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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*



© Holger Kertner

## L'éternité, la puissance et la gloire

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

Certes, comme l'avancait 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 esquissa 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<sup>e</sup> 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 assouissaient 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*

---

The logo for G7 taxis, consisting of the letters 'G7' in a bold, black, sans-serif font.

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.

---



—PROGRAMME—

SAMEDI 9 SEPTEMBRE – 20H30

**Anton Bruckner**

*Symphonie n° 8*

**Staatskapelle Berlin**

**Daniel Barenboim**, direction

Coproduction Piano\*\*\*\*, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H00.

## — L' ŒUVRE —

**Anton Bruckner** (1824-1896)

*Symphonie n° 8 en ut mineur* – version Haas 1939

Allegro moderato

Scherzo. Allegro moderato

Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend (Lent et solennel, mais sans traîner)

Finale. Feierlich, nicht schnell (Solennel, pas vite)

Composition : 1884-1887, révisions de 1887 à 1890.

Création : le 18 décembre 1892 par l'Orchestre philharmonique de Vienne dirigé par Hans Richter.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons (dont 1 contrebasson), 8 cors (les V-VIII prenant les *Tuben*), 3 trompettes, 2 trombones (alto et ténor), 2 tubas (basse et contrebasse), six timbales, 3 harpes, triangle, cymbales, cordes.

Édition : Musikwissenschaftlicher Verlag Wien, dir. Robert Haas (1939).

Durée : environ 80 minutes.

« *Cette symphonie est la création d'un géant et surpasse toutes les autres symphonies du maître par sa dimension spirituelle, sa richesse et sa grandeur.* »

Hugo Wolf

Au moment où sa *Septième Symphonie* est créée triomphalement à Leipzig, le 30 décembre 1884, Bruckner travaille à sa *Huitième*. Sa confiance et son ardeur sont renforcées par la reprise de la *Septième* à Munich sous la baguette d'Hermann Levi en 1885, et la création de son *Te Deum* à Vienne, le 10 janvier 1886, car ces deux concerts remportent un immense succès. Il soumet sa nouvelle partition orchestrale à Hermann Levi, pressenti pour en diriger la première audition. Quel désappointement ! Le chef refuse l'œuvre dont il dit ne pas comprendre la structure. Bruckner se met à douter et la spirale des révisions commence. Comme la plupart de ses symphonies, la *Huitième* existe donc en plusieurs versions. Daniel Barenboim et la Staatskapelle Berlin ont choisi celle éditée par Robert Haas (directeur du département de la musique de la Bibliothèque nationale d'Autriche entre 1920 et 1945). Le musicologue s'est appuyé sur la mouture définitive de 1890 (très applaudie à sa création en 1892), à laquelle il a toutefois retranché quelques mesures et, surtout, ajouté des passages de la version de 1887. Il a en effet remarqué que le manuscrit de 1890 contenait ces passages, mais biffés par Bruckner. Si l'on en croit une lettre adressée au chef Felix Weingartner en 1891, le compositeur espérait que ces séquences s'avèrent « valides pour la postérité, et pour un cercle d'amis et de connaisseurs ». Les différences entre la version de 1890 et l'édition de Haas affectent surtout l'*Adagio* et le *Finale*.



De toutes les symphonies de Bruckner, la *Huitième* est sans conteste la plus monumentale, déjà en raison de sa durée et de son effectif. On notera en particulier la présence de harpes (absentes des autres symphonies), de six timbales et de huit cors (dont quatre souvent remplacés par des *Tuben*). Par ailleurs, cette fresque sonore dessine une trajectoire qui part de l'obscurité et mène à la « Transfiguration » (le compositeur emploie le mot « Verklärung » pour évoquer la conclusion).

L'*Allegro moderato* s'ouvre sur un thème anguleux, qui prend forme peu à peu. Dans ce premier mouvement, l'hésitation est aussi provoquée par l'ambivalence binaire-ternaire (abondance de la cellule « deux noires / triolet de noires » qui a valeur de signature). Simultanément, la persistance des motifs rythmiques entraîne une sensation d'implacabilité, Bruckner ayant pour habitude de développer et varier ses thèmes en modifiant l'harmonie et les notes de la mélodie, mais pas le tempo ni le rythme. Dans le dernier tiers du mouvement, les cuivres ne conservent que l'ossature du thème initial dont ils reprennent le rythme sur des notes répétées. Dans sa lettre à Weingartner, Bruckner associe certains épisodes de la partition à des idées extra-musicales : il assimile ainsi ces appels de cuivres à « l'annonce de la mort » et appelle la coda *Totenuhr* (« Horloge de la mort »).

Le *Scherzo* incarne le « *Deutscher Michel* », figure populaire qui martèle le sol de ses sabots ; dans le *Trio*, Michel rêve, cherche en vain sa bien-aimée et s'en retourne en maugréant. Le gigantesque *Adagio* (le mouvement lent le plus long de tout le répertoire symphonique) déploie une intense méditation, tour à tour torturée et extatique, qui se souvient de *Tristan und Isolde* et de *Parsifal* de Wagner. Bruckner y cite d'ailleurs le thème principal de sa propre Septième Symphonie, œuvre fortement marquée par le maître de Bayreuth.

Pour le *Finale*, il se réfère à la rencontre entre François II (empereur du Saint-Empire romain germanique) et le tsar Alexandre I<sup>er</sup>, à Olmütz en 1805. Les rythmes de chevauchée et les fanfares alternent avec des passages à la solennité religieuse, des chants contemplatifs et des marches funèbres. Comme dans la plupart de ses symphonies, Bruckner réintroduit les thèmes des mouvements précédents qui, ici, se superposent dans la coda. Le contraste entre la fin exténuée de l'*Allegro moderato* initial et la « Transfiguration » finale apparaît, non pas comme une victoire sur des éléments hostiles, mais comme l'apogée d'une poussée organique.

Hélène Cao



© Thomas Bertilla

—PROGRAMME—

DIMANCHE 10 SEPTEMBRE – 16H00

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Concerto pour piano n° 23*

ENTRACTE

**Anton Bruckner**

*Symphonie n° 9*

**Staatskapelle Berlin**

**Daniel Barenboim**, piano et direction

Coproduction Piano\*\*\*\*, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 18H00.

APRÈS LE CONCERT

---

Vers 18h15, rencontre avec Daniel Barenboim. Entrée libre.

## — LES ŒUVRES —

### **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) *Concerto pour piano et orchestre n° 23 en la majeur K. 488*

Allegro

Adagio

Allegro assai

Composition et création : 1786, à Vienne.

Effectif : 1 flûte, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, cordes, piano solo.

Durée : environ 26 minutes.

Mozart a porté le genre du concerto pour piano à un niveau sans équivalent en son temps : d'un genre plutôt galant, brillant et superficiel, il a fait une création hautement personnelle par la richesse des idées musicales, la cohérence de leur agencement et un style pianistique délié, fin et spirituel qui nous permet d'entrevoir quel interprète miraculeux il était lui-même au pianoforte (en effet, il se destinait à l'interprétation de ces œuvres pour la plupart indépendantes de toute commande).

Le *Concerto en la majeur* a été composé, conjointement avec le *Concerto n° 24 en ut mineur*, peu de temps avant l'achèvement de l'opéra *Les Noces de Figaro*, dont la première a été donnée à Vienne le 1<sup>er</sup> mai 1786. Dans les airs d'opéra comme dans les concertos de Mozart, on peut remarquer une même volonté de concilier la virtuosité contenue et la profondeur d'expression. L'invention mélodique semble inépuisable, comme la richesse de couleurs d'un tissu orchestral nuancé qui porte le soliste et amplifie l'émotion.

Le premier mouvement est richement symphonique, mais Mozart n'a pas besoin d'un effectif pléthorique pour composer un grand concerto : sans trompettes ni timbales, il remplace les hautbois du projet initial par deux clarinettes en *la* chères à son cœur, employées pour leur sonorité chaleureuse. Après une préexposition orchestrale complète, le piano fait enfin son entrée et joue le thème initial en l'ornant délicatement. L'équilibre souverain entre les protagonistes (deuxième thème gracile, développement aux modulations mineures, réexposition symétrique mais subtilement réinterprétée jusqu'à la cadence soliste) est la marque d'un classicisme intériorisé jusqu'à l'épure.

Le second mouvement est une confiance désolée dans le ton rare de *fa* dièse mineur (peut être Mozart souhaitait-il renforcer le symbole maçonnique des trois altérations à la clé présentes déjà dans la tonalité principale de *la* majeur). Sur un rythme de sicilienne lente, c'est une sorte de « berceuse de la douleur » qui fait penser à la cavatine de Barberine dans *Les Noces de Figaro*, amplifiée par

de magnifiques répliques orchestrales où l'harmonie déploie toute la saveur des retards expressifs et d'un subtil chromatisme.

Le final retrouve une jovialité sereine, avec son thème-refrain initial bien dessiné, lancé par le piano. La profusion de ses motifs mélodiques et de ses digressions inattendues en une fluidité parfaite entraîne l'auditeur dans une découverte sans cesse renouvelée. Un épisode central repasse brièvement dans la tonalité de *fa dièse mineur*, produisant un bref contraste dramatique bien vite dissipé par la bonne humeur générale.

*Isabelle Rouard*

### **Anton Bruckner (1824-1896)**

#### ***Symphonie n° 9 en ré mineur*** – deuxième version Leopold Nowak

Feierlich, misterioso (solennel, mystérieux)

Scherzo – bewegt, lebhaft (animé)

Adagio. Langsam, feierlich (lent solennel)

Composition : 1891/96 (premières esquisses : 1887). Le premier mouvement est achevé le 14 octobre 1892, le *Scherzo* à l'hiver suivant ; l'*Adagio* est terminé le 31 octobre 1894.

Dédicace : à Dieu.

Création : 11 février 1903 sous la direction de Ferdinand Löwe dans une version retouchée.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes en *si bémol*, 2 bassons, 1 contrebasson - 8 cors (les cors n° 5 à 8 alternant avec 2 tubas wagnériens), 3 trompettes en *fa*, 3 trombones, 1 tuba contrebasse - timbales - cordes.

Durée : 64 minutes environ.

*« J'ai dédié mes précédentes symphonies  
à tel ou tel noble protecteur des arts.  
La dernière, ma neuvième, ne doit être consacrée qu'à Dieu,  
s'Il veut bien l'accepter »*

Anton Bruckner

Malgré dix années d'efforts et de labeur, Anton Bruckner ne put achever sa *Neuvième Symphonie*. Les trois premiers mouvements ne furent soumis à aucune relecture définitive et le finale fut laissé en suspens en dépit d'un travail déjà bien avancé. Les raisons de cette gestation longue et complexe furent multiples. Le musicien connu au cours de sa dernière décennie des périodes d'exaltation et de dépression qui

ralentirent son activité et portèrent parfois atteinte à sa dignité de créateur. Le rejet de sa *Huitième Symphonie* par le chef d'orchestre Hermann Levi réveilla de vieilles angoisses, tels sa peur du jugement, sa crainte de l'imperfection et son manque patent de confiance en soi. Au lieu de se concentrer sur son nouvel opus, Bruckner révisa une ultime fois sa partition, remettant à l'occasion sur le métier les *Première*, *Deuxième* et *Troisième Symphonies* ainsi que les *Messes en mi et fa mineur*. Les attaques proférées par l'influent critique viennois Edouard Hanslick et les moqueries de Brahms (« Bruckner, un pauvre nigaud, un malheureux fou que les moines de Saint Florian ont sur la conscience »), le blessèrent par ailleurs profondément. Sur le plan affectif, il accumula les déboires amoureux, élaborant quelque vain projet de mariage avec des jeunes filles rencontrées au gré de ses tournées avant de se faire cruellement éconduire. Sa santé, enfin, se dégrada rapidement. Il fut la proie de fréquents accès de vertige et connut des crises d'étouffement ; lorsqu'il acheva l'*Adagio* de sa *Neuvième Symphonie*, au mois d'octobre 1894, les médecins diagnostiquèrent en outre une cirrhose du foie ainsi que du diabète. Ses derniers mois de vie apportèrent, seuls, quelque réconfort. Après maintes péripéties, la *Huitième Symphonie* fut créée avec un grand succès et suscita des témoignages d'admiration affluant de l'Autriche entière. Même Brahms, présent dans la salle, ne cacha pas son enthousiasme. Le doctorat honoris causa de l'université de Vienne lui fut remis devant près de trois mille personnes puis le pays entier fêta avec un lustre exceptionnel son soixante-dixième anniversaire. Bruckner connut une nouvelle phase ascendante, caressant même un projet d'opéra, *Astra*, d'après une nouvelle de Richard Voss intitulée *L'Île des morts*.

Un opéra purement instrumental. C'est ce à quoi peut faire songer une première audition de la *Neuvième Symphonie*. Bien que ne comportant ni programme ni argument extramusical, l'ouvrage surprend par ses dimensions amples, ses changements incessants et parfois brutaux d'humeur, son ton tour à tour exalté ou serein, son caractère tantôt lyrique tantôt épique. L'opus témoigne par ailleurs de la foi profonde du compositeur. « *J'ai dédié mes précédentes symphonies à tel ou tel noble protecteur des arts. La dernière, ma neuvième, ne doit être consacrée qu'à Dieu, s'il veut bien l'accepter* », a ainsi déclaré Bruckner. Au médecin qui l'accompagna dans ses dernières heures, ce dernier affirma que la coda devait présenter un chant de louange. Ne parvenant à achever le dernier mouvement, il demanda par la suite à ce que l'on joue son *Te Deum* en guise de *Finale*. Le vœu ne fut jamais exaucé : le chef d'orchestre Ferdinand Löwe, qui créa l'œuvre, se contenta de jouer les trois premiers mouvements, inaugurant une pratique qui prévalut jusqu'à ce que des musicologues tentent, aujourd'hui, de reconstituer le *Finale*. La partition, enfin, peut prendre l'aspect d'un testament avec ses citations du *Te Deum*, des *Septième* et *Huitième Symphonies*, et la présence d'un dessin sonnante comme un « adieu à la vie », ainsi que le déclarait Bruckner lui-même à propos d'un motif de cuivres entendu au début de l'*Adagio*.

Chacun des mouvements donne l'impression d'un développement continu, d'une avancée perpétuelle où les répétitions strictes sont bannies au profit d'un labeur thématique et d'un procédé de métamorphose constants. La beauté des harmonies, le nombre et la caractérisation des idées l'emportent désormais sur le sentiment de forme. Le premier mouvement prend ainsi ses distances avec la structure traditionnelle par le nombre de ses éléments constitutifs, la démesure de ses proportions et le gauchissement de ses arêtes formelles. Le premier groupe thématique s'étend ainsi sur quatre-vingt-dix mesures et comprend sept idées différentes exprimées dans des tonalités contrastantes et parfois fort éloignées. Commencé dans les nuances douces, par des trémolos de cordes et des appels mystérieux de cuivre, il mène au moyen d'un crescendo ininterrompu vers une lumière éblouissante – un point culminant étalé sur plus de dix mesures et qui précède le deuxième thème. Celui-ci démarre sur une phrase poétique des cordes et amène quelque apaisement par son lyrisme et son installation dans le mode majeur. Un troisième groupe thématique ferme l'exposition dans la douceur et la sérénité grâce à une accalmie progressive du tempo et un déploiement d'arpèges fluides des bois et des cordes.

Si l'on perçoit aisément les procédures de développement qui suivent, on serait bien en peine de situer le commencement exact de la réexposition. L'auditeur est entraîné dans un flux continu où les péripéties s'enchaînent les unes aux autres, sans possibilité de répit. La coda, amorcée par un choral des cuivres, devient le lieu d'une ultime transformation des thèmes puis d'un dernier sommet où se conjuguent toutes les forces orchestrales.

S'il adopte une structure plus conventionnelle, le *Scherzo* plonge l'auditeur dans un univers cauchemardesque peuplé de visions fantastiques et grimaçantes. Commencé et achevé par des dissonances, animé par les superpositions rythmiques les plus trépidantes, assombri par les étagements de timbres les plus oppressants, le mouvement ne connaît aucune détente à l'exception d'un épisode bref fondé sur un thème de *Laendler*. Même le *Trio*, partie centrale autrefois contrastante et divertissante, n'apporte pas le repos escompté : le tempo y est encore plus vif et les rythmes plus acérés. L'*Adagio* permet, seul, de quitter cette étrange danse macabre. L'ombre et la lumière alternent toutefois sans que l'une l'emporte sur l'autre, le ton demeurant souvent tourmenté. Les premières mesures mettent en abyme le déroulement futur. Une mélodie sinueuse des violons serpente à travers des harmonies insolites, s'élève vers un sommet puis laisse place à une ligne inquiétante des basses définissant en l'espace de quelques secondes une opposition entre l'obscurité et la clarté. La trajectoire entière du mouvement – une montée vers un point culminant précédant une retombée finale vers le silence – est ainsi esquissée. La forme, toutefois, est l'une des plus complexes jamais imaginées par Bruckner. Tout repère traditionnel est aboli, toute reprise littérale évitée. On distingue certes une exposition puis un développement ample où les éléments sont variés, fragmentés, combinés ou renversés, mais l'on ne peut saisir nulle trace de réexposition dans la « bonne » tonalité. Le mouvement suit une courbe continue qui mène vers un point dramatique : un

sommet d'une violence rare, où le récit, bloqué dans son développement, culmine sur un accord contenant la totalité des notes formant la gamme d'*ut* dièse mineur.

Comment conclure un tel voyage psychologique ou métaphysique ? L'énigme demeure même s'il subsiste du *Finale* une partition autographe entièrement numérotée par Bruckner mais ni achevée ni orchestrée. Des esquisses ont été retrouvées dans un ordre défiant parfois toute logique en raison d'une transmission lacunaire et aléatoire. Les possesseurs des différentes pages manuscrites ont en effet disséminé ces dernières, les offrant ou les vendant à travers le monde sans souci de rigueur. On ne sait toujours pas le nombre de documents réels existants ni s'il sera permis, un jour, de reconstituer entièrement le mouvement. À l'été 2003, un feuillet d'esquisse daté du mois de juin 1895 a ainsi été retrouvé dans la succession d'un critique munichois laissant espérer de futures découvertes... Il a été jusqu'à présent possible de rétablir le contenu jusqu'à la fin du trente-deuxième feuillet sur une quarantaine de pages estimée. La totalité de l'exposition est orchestrée et l'on dispose de nombreux feuillets comprenant des notations sous une forme abrégée ou faisant figurer des notions plus ou moins développées quant à l'instrumentation. Des plans pour une fugue et quelques fragments d'un choral final ont également été mis à jour. Plusieurs musicologues, tels Alfred Orel, Fritz Oeser, Ernst Märzendorfer, Edward D. Neill ou Nicola Samale ont tenté de reconstituer le mouvement. D'autres ont préconisé de jouer le *Te Deum* choral en guise de finale ou ont conseillé de s'arrêter avec l'*Adagio* – soit une heure de musique déjà... Il est troublant de penser que les vastes architectures de temps que sont les symphonies de Bruckner s'achèvent sur une énigme ou une projection vers l'infini. L'*Adagio*, avec ses harmonies wagnériennes, sa forme sans retour, ses vastes proportions et ses questionnements ontologiques, demeure en effet sans suite. Il s'inscrit néanmoins par ses humeurs changeantes et ses dissonances inouïes dans une réalité viennoise contemporaine où l'analyse du sentiment, la conscience d'un langage en crise et la volonté d'une introspection toujours plus forte, prennent une place sans cesse croissante. À sa manière, Bruckner accompagne ou anticipe les travaux d'Ernest Mach et de Freud, les écrits de Schnitzler, d'Hofmannsthal et de Karl Kraus, les peintures de Makart et de Klimt dans l'idée d'un monde à la fois finissant et en complète mutation. « Le monde d'hier » selon le titre (et la jolie formule) d'un des écrits les plus saisissants de Stefan Zweig.

Jean-François Boukobza



## Tuben

Il n'y a pas de faute de frappe dans la graphie de ce mot ! Ces *Tuben* (prononcer « toubenes ») ne sont pas des tubas, même si on les appelle aussi « tubas-wagnériens ». Cette seconde dénomination donne un indice sur leur origine, puisque Richard Wagner contribua à l'invention de ces instruments. Lors d'un bref séjour à Paris, en 1853, il fut captivé par les saxhorns d'Adolphe Sax qui, par leur timbre et leur tessiture, pouvaient faire la jonction entre les cors et les trombones de l'orchestre. Ne pouvant se procurer ces instruments en Allemagne, il sollicita plusieurs facteurs. On ne sait pas exactement qui mena le projet à bien, même si la firme berlinoise Moritz revendiqua la paternité de la fabrication. Les premiers *Tuben*, utilisés dans la *Tétralogie* en 1876, n'ont pas été conservés.

De nos jours, le corps de l'instrument (qui a évolué au fil du temps) se distingue par sa forme en ellipse. Le pavillon des *Tuben* est dirigé vers le haut, comme celui des tubas. Mais les interprètes utilisent une embouchure de cor. De fait, les *Tuben* sont joués par des cornistes, et souvent groupés par quatre (deux *Tuben* ténors et deux *Tuben* basses). Pour entendre leur timbre si particulier, écoutez *La Tétralogie* de Wagner (et par exemple l'arrivée au Walhalla au début de la scène 2 de *L'Or du Rhin*), les *Symphonies* n<sup>os</sup> 7, 8 et 9 de Bruckner, *Elektra* et *Une Symphonie alpestre* de Strauss, *Le Sacre du printemps* de Stravinski (ils font une brève apparition dans la « Procession du sage »), ou encore les *Gurre-Lieder* de Schönberg.

Hélène Cao

---

## —LES COMPOSITEURS—

### **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* « Jeune homme », 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 affaïdi. 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 d'*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 Aloisia, 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 pay-sanne 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.

## — LES INTERPRÈTES —

### **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 enrichit la vie musicale berlinoise depuis mars 2017. Daniel Barenboim a reçu de nombreux prix internationaux et publié plusieurs livres.  
[www.danielbarenboim.com](http://www.danielbarenboim.com)

### **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 à 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](http://www.staatskapelle-berlin.de)

#### **Violons I**

Lothar Strauß, *1<sup>er</sup> violon solo*  
Wolfram Brandl, *1<sup>er</sup> violon solo*  
Axel Wilczok, *co-soliste*  
Christian Trompler  
Ulrike Eschenburg  
Michael Engel  
Henny-Maria Rathmann  
Titus Gottwald  
André Witzmann  
Eva Römisch  
David Delgado  
Andreas Jentzsch  
Petra Schwioger  
Tobias Sturm  
Rüdiger Thal  
Martha Cohen

#### **Violons II**

Knut Zimmermann, *soliste*  
Krzysztof Specjal, *soliste*  
Mathis Fischer, *co-soliste*  
Johannes Naumann, *co-soliste*  
André Freudenberger  
Beate Schubert  
Sarah Michler  
Milan Ritsch  
Laura Volkwein  
Ulrike Bassenge  
Yunna Weber  
Laura Perez Soria  
Katharina Häger  
Asaf Levy

#### **Altos**

Felix Schwartz, *soliste*  
Volker Sprenger, *soliste*  
Holger Espig, *co-soliste*  
Katrin Schneider  
Clemens Richter  
Friedemann Mittenentzwei

Boris Bardenhagen  
Wolfgang Hinzpeter  
Stanislava Stoykova  
Joost Keizer  
Fabian Lindner, *académie*  
Ievghenia Vynogradska, *invité*

### **Violoncelles**

Andreas Greger, *soliste*  
Sennu Laine, *soliste*  
Nikolaus Hanjohr-Popa, *co-soliste*  
Isa von Wedemeyer  
Michael Nellessen  
Egbert Schimmelpfennig  
Ute Fiebig  
Johanna Helm  
Alexander Kovalev  
Yoon-Kyung Cho, *académie*

### **Contrebasses**

Otto Tolonen, *soliste*  
Christoph Anacker, *soliste*  
Mathias Winkler, *co-soliste*  
Joachim Klier, *co-soliste*  
Robert Seltrecht  
Harald Winkler  
Martin Ulrich  
Paul Wheatley, *académie*

### **Harpes**

Alexandra Clemenz  
Stephen Fitzpatrick

### **Flûtes**

Claudia Stein, *soliste*  
Christiane Hupka  
Christiane Weise

### **Hautbois**

Fabian Schäfer, *soliste*  
Katharina Wichate  
Florian Hanspach-Torkildsen, *soliste cor anglais*

### **Clarinettes**

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

### **Bassons**

Mathias Baier, *soliste*  
Robert Dräger, *soliste contrebasson*  
Frank Heintze, *soliste contrebasson*

### **Cors**

Ignacio García, *soliste*  
Radek Barborák, *invité, soliste*  
Markus Bruggaier  
Thomas Jordans  
Sebastian Posch  
Axel Grüner, *co-soliste*  
Frank Demmler  
Ozan Cakar, *invité*

### **Trompettes**

Christian Batzdorf, *soliste*  
Mathias Müller, *soliste*  
Peter Schubert, *co-soliste*  
Felix Wilde

### **Trombones**

Filipe Alves, *soliste*  
Jürgen Oswald, *trombone basse*  
André Melo, *invité*

### **Tuba**

Thomas Keller

### **Timbales**

Torsten Schönfeld, *soliste*

### **Percussions**

Matthias Marckardt  
Matthias Petsch

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



---

**GRAND MÉCÈNE**  
DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

---

[MECENATMUSICAL.SOCIETEGENERALE.COM](http://MECENATMUSICAL.SOCIETEGENERALE.COM)

---

 **MECENAT  
MUSICAL**  
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

DEVELOPPONS ENSEMBLE  
L'ESPRIT D'ÉQUIPE



TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

# Mélomanes rejoignez-nous !

## LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places  
Réservez en avant-première  
Participez aux répétitions,  
visites exclusives...

## CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création  
Découvrez les coulisses  
Rencontrez les artistes

TOUS VOS DONS OUVRONT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

**Anne-Flore Naudot**

01 53 38 38 31 • [afnaudot@philharmoniedeparis.fr](mailto:afnaudot@philharmoniedeparis.fr)

**Zoé Macêdo-Roussier**

01 44 84 45 71 • [zmacedo@philharmoniedeparis.fr](mailto:zmacedo@philharmoniedeparis.fr)



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

# Piano à la Philharmonie.

PIERRE-LAURENT AIMARD  
NICHOLAS ANGELICH  
MARTHA ARGERICH  
DANIEL BARENBOIM  
RAFAL BLECHACZ  
KHATIA BUNIATISHVILI  
NELSON FREIRE  
HÉLÈNE GRIMAUD  
RADU LUPU

BRAD MEHLDAU  
MURRAY PERAHIA  
MARIA JOÃO PIRES  
MIKHAÏL PLETNEV  
MAURIZIO POLLINI  
ALEXANDRE THARAUD  
DANIIL TRIFONOV  
ALEXEI VOLODIN  
YUJA WANG...

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - [PHILHARMONIEDEPARIS.FR](http://PHILHARMONIEDEPARIS.FR)



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

# Daniel Barenboim.

*27 octobre – Concert symphonique*

WEST-EASTERN DIVAN

DANIEL BARENBOIM, DIRECTION

**Richard Strauss** *Don Quichotte*

**Piotr Ilitch Tchaïkovski** *Symphonie n° 5*

*19 janvier – Récital*

DANIEL BARENBOIM, PIANO

**Claude Debussy** *Préludes (Livre I)*

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS  
REMERCIÉ EN 2017-18



Fondation Singer-Polignac, Adam Mickiewicz Institute, Goethe Institut, Délégation du Québec, Champagne Deutz, Demory

Intel Corporation, Gecina, Groupe Momyeur, UTB, IMCD,

Amic, AMG-Féchoz, Angeris, Batyom, Campus Langues, Groupe Balas, Groupe Imestia, Île-de-France Plâtrerie, Linkbynet, Smurfit Kappa

Philippe Stroobant, Tessa Poutrel

Patricia Barbizet, Jean Bouquot, Eric Couuts, Dominique Desailly et Nicole Lamson, Mehdi Houas, Frédéric Jousset,

Pierre Kosciusko-Morizet, Marc Litzler, Xavier Marin, Xavier Moreno et Joséphine de Bodinat-Moreno,

Alain Rauscher, Raoul Salomon, François-Xavier Villemin et les 2500 donateurs des campagnes « Donnons pour Démon »

LES PARTENAIRES NATIONAUX DU PROGRAMME DÉMONS 2015-2019

