



Les Dissonances

David Grimal

Jeudi 26 octobre 2017 – 20h30



Ce concert est diffusé en direct sur les sites Internet **culturebox.fr** et **live.philharmoniedeparis.fr**, où il restera disponible pendant un an.



Il sera diffusé ultérieurement sur la chaîne **Mezzo**.



Il est enregistré par **France Musique**.

— PROGRAMME —

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 7

ENTRACTE

Igor Stravinski

Le Sacre du printemps

Les Dissonances

David Grimal, direction artistique

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Symphonie n° 7 en la majeur op. 92

I. Poco sostenuto – Vivace

II. Allegretto

III. Presto

IV. Allegro con brio

Composition : 1811-1812 ; achevée le 13 mai 1812.

Création : le 8 décembre 1813 à l'Université de Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux – cors et trompettes par deux – timbales – cordes.

Durée : environ 40 minutes.

Exactement contemporaine de la *Huitième* (les deux symphonies sont jumelles comme la *Cinquième* et la *Sixième*), la *Septième Symphonie* est réputée pour son cachet « rythmique », non seulement dans le groupe des neuf symphonies de Beethoven, mais dans le répertoire symphonique en général. Richard Wagner, dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), l'a gratifiée d'un surnom aussi célèbre que pertinent : « l'apothéose de la danse », distinction valable surtout pour les deux derniers mouvements, mais aussi pour le premier. Quant au deuxième mouvement, c'est une marche lente, sans doute funèbre. En somme, tout l'ouvrage est placé sous le signe du geste physique.

Beethoven tenait autant que possible à créer ses œuvres lui-même, malgré sa surdité croissante, et sa direction ne se déroula pas sans quelques petits incidents, car il ne percevait plus les pianissimos. Le succès de l'ouvrage fut néanmoins immédiat, même si quelques notes discordantes ont percé dans la critique : c'est ainsi que Carl Maria von Weber a âprement considéré que « Monsieur Beethoven [était] mûr pour les petites maisons » (l'asile d'aliénés).

Le premier mouvement est précédé d'une introduction lente considérable et, détail original, cette introduction comprend deux thèmes bien différents, tandis que l'allegro qui suit sera pour ainsi dire monothématique. Cette introduction, pleine d'expectative, est tout un monde, une vaste mise en condition. Première idée : un motif lié, qui se coule d'un pupitre de bois à l'autre, puis prend l'ampleur des grandes ambitions, et que raye en montant une gamme piquée, impatiente d'agir ; deuxième idée : un balancement champêtre, sorte de réminiscence de la *Pastorale*. L'introduction finit sur un long signal, la note *mi*, répétée, hésitante, tendue, tremplin vers le vivace qui va suivre.

Celui-ci maintient un rythme omniprésent (un peu comme dans la *Cinquième*), un rythme volontariste et pointé, mais déjà dansant, à 6/8. Certes, la forme sonate est bien là, régulière, mais le compositeur met en avant un facteur beaucoup plus élémentaire : cette trépidation constante, qui interpelle le corps, lui infuse du ressort et du dynamisme. De gros silences, des points d'orgue suspendent parfois le discours avec un sans-façon intimidant. Des à-côtés pleins d'indépendance explorent des tonalités lointaines, créent des effets de recul, de développement, et ce bien avant le développement lui-même : ainsi le pont de l'exposition, long et aventureux. La réexposition à son tour est développante, avec tout un épisode sombre, où les basses remâchent le rythme principal avec une nuance de menace. La coda, très sobre, reprend la conclusion de l'exposition où les cors fêtent leur combativité d'une voix bien cuivrée.

La marche funèbre du deuxième mouvement est étrangement indiquée *allegretto* ; selon Schindler, l'ami de Beethoven, le maître aurait voulu dire *andante quasi allegretto*, soit un tempo lent, mais non traînant. Cette page très noble présente bien des parentés avec son homologue dans l'*Eroica* : alternance du ton mineur avec, dans les parties secondaires, son homonyme majeur ; présence d'un fugato ; et, dans l'ensemble, la même rencontre sublime entre la grandeur et la résignation. Les contemporains ne s'y trompèrent pas qui, aux deux premières exécutions de l'ouvrage, obtinrent un bis. Le thème initial est d'abord présenté avec dépouillement, tout en rythmes lents et accablés, confinés aux contrebasses, violoncelles, altos ; sans doute inspirera-t-il Schubert quelques années plus tard dans le *Wanderer* (1816) et *La Jeune Fille et la mort* (1817).

Le crescendo orchestral, par couches successives et par montée d'octave en octave, comporte l'adjonction d'un très beau contrechant ; trois variations se déposent ainsi nappe après nappe, le tutti de la dernière atteignant un sommet d'intensité dramatique.

La deuxième section, en contraste total, offre un épisode en majeur, pacifiant, consolateur ; il privilégie le groupe des bois et, par son côté pastoral, il semble découvrir le côté calmement inépuisable de la vie. Cette mélodie balancée permet à la clarinette et au cor de se répondre dans un mini-intermède. Une transition en gammes plongeantes, aussi simple qu'adroite, ramène le premier thème et son chagrin. L'idée initiale est à présent méditée en un fugato, dévolu aux cordes seules comme un camaïeu gris qui, après l'exposé des quatre entrées, s'enflamme vers le tutti et pousse devant lui une version exaspérée du thème. Un retour de l'épisode pacifique, abrégé, fait place à la coda où l'orchestre se fragmente ; les bouts du thème sont tout juste complétés, à mi-voix, par les pizzicati des cordes. Le mouvement se termine, comme un grand soupir, sur l'accord qui l'avait inauguré.

Le scherzo et le finale forment un ensemble uni par son rythme irrésistible. Simplement indiqué *presto*, le scherzo a une structure redoublée, comme celui de la *Quatrième Symphonie*. Sa partie principale comporte deux reprises dont la première est très courte et la deuxième longue, développée et voyageuse – Beethoven est assez coutumier du fait. La mesure à un temps (à trois temps très vifs), l'incitation fréquente des timbales, l'articulation ferme et quasi percussive de tous les pupitres soulignent beaucoup moins le plan d'ensemble qu'une propulsion vers l'avant, sur la cellule bondissante de l'iambe. Tout à l'opposé, le trio central rêve à la campagne, à la lune et au passé. De longues notes tenues enveloppent les clarinettes, cors, bassons, flûtes, qui se chantonnet doucement à eux-mêmes un petit motif en va-et-vient : quoique tranquille, c'est encore un rythme qui prédomine.

Ce scherzo mais surtout le finale illustrent l'irruption somptueuse du dionysiaque dans la musique de concert, grâce à Beethoven. Friedrich Wieck, le père de Clara Schumann, n'y entendait, avec un mélange de justesse et d'effroi, que « l'œuvre d'un homme ivre » ; mais s'il y a ivresse

en effet, elle appartient à un niveau élevé et libérateur. Beethoven aurait confié à sa jeune amie Bettina Brentano, tout juste rencontrée en 1810 : « La musique est une révélation supérieure à toute sagesse et à toute philosophie... Je suis le Bacchus qui vendange le vin dont l'humanité s'enivre... Celui qui a compris ma musique pourra se délivrer des misères où les autres se traînent ». Ce vin-là, mis en cuve dans une forme sonate bien classique, fait pendant au premier mouvement dans sa volonté de maintenir une pulsation d'un bout à l'autre ; il rejoint aussi la future *Neuvième Symphonie*, dans sa divinisation de la joie. Le tempo martialement mené à deux temps pourrait appartenir à une marche militaire, ce que certaines sonneries triomphales de cors évoquent par moments ; mais en réalité, plusieurs rythmes essentiels entretiennent la jubilation chorégraphique. Ainsi, le rythme du début, très sec, lancé dans une brève et fulminante annonce, et qui va notamment marquer les transitions ; le rythme du thème principal, tournoyant comme une foule de bacchantes, en connivence avec le feu et le souffle chaud du vent ; ou les rythmes pointés, infatigables jusque dans les modulations les plus acrobatiques... Le thème principal possède une tournure très populaire (Wagner y entendait une danse hongroise), que renforce sa coupe en deux reprises, plusieurs fois réitérée. La coda, enrichie d'un développement supplémentaire, provoque un long suspense sur un grondement des basses, superbe accumulation de tension ; puis l'énergique bouquet final éclate, comme une consécration de la force humaine.

Isabelle Werck

Igor Stravinski (1882-1971)

Le Sacre du printemps – Tableaux de la Russie païenne

Première partie : L'Adoration de la terre

Introduction

Augures printaniers – Danses des adolescentes

Jeu du rapt

Rondes printanières

Jeux des cités rivales

Cortège du Sage

Adoration de la terre (le Sage)

Danse de la terre

Seconde partie : Le Sacrifice

Introduction

Cercles mystérieux des adolescentes

Glorification de l'Élue

Évocation des ancêtres

Action rituelle des ancêtres

Danse sacrée (l'Élue)

Composition : 1911-1913.

Dédié à Nicolas Roerich.

Création : le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, sous la direction de Pierre Monteux, décors de Nicolas Roerich et chorégraphie de Vaslav Nijinski.

Édition : 1913 pour piano à 4 mains ; 1921 pour orchestre, Édition russe de musique, Paris.

Effectif : 2 piccolos, 3 flûtes, flûte en sol, 4 hautbois, 2 cors anglais, clarinette piccolo, 3 clarinettes, 2 clarinettes basses, 4 bassons, 2 contrebassons – 8 cors, trompette piccolo, 4 trompettes, trompette basse, 3 trombones, 2 tubas ténors, 2 tubas – timbales, triangle, tambourin, râpe guero, cymbales antiques, cymbales, grosse caisse, tam-tam – cordes.

Durée : environ 35 minutes.

Le 29 mai 1913, le tout jeune Théâtre des Champs-Élysées est le lieu d'un scandale mémorable, à tel point que la musique de ce « *massacre du tympan* » – qui pourtant joue des ressources d'un orchestre gigan-

tesque – disparaît sous les huées d'un public ulcéré, entre autres, par la chorégraphie tribale de Nijinski. Quel contraste avec l'indifférence qui accueille, deux semaines plus tôt, la création dans ce même lieu du ballet debussyste *Jeux*, auquel participe également le célèbre danseur russe ! À l'origine de ces rencontres entre compositeurs, chorégraphes, peintres et poètes, un ami de Stravinski, ancien élève comme lui de Rimski-Korsakov : Serge de Diaghilev. Au fil des ans, les Ballets russes (dont il est le directeur) verront passer Ravel, Satie, Falla, Prokofiev ou encore Poulenc, Auric et Milhaud, du côté des compositeurs, mais aussi, aux décors, Picasso, Derain, Matisse ou Braque.

La collaboration entre Stravinski et Diaghilev, inaugurée par la célèbre « trilogie russe » (*L'Oiseau de feu* en 1910, *Petrouchka* en 1911 et *Le Sacre du printemps* en 1913), se poursuivra avec bonheur pendant presque vingt ans (avec *Pulcinella*, *Renard* ou *Les Noces*, notamment), avant que la mort de l'homme de théâtre n'y mette un terme en 1929. *Le Sacre du printemps* est l'œuvre d'un génie de trente ans, comme ce fut le cas du Beethoven des *Symphonies n° 3* et *n° 5*, du Berlioz de la *Symphonie fantastique* ou du Debussy du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. L'idée en vient à Stravinski alors qu'il met la dernière main à *L'Oiseau de feu* : « J'entrevois un jour [...] dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. [...] Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme. »

Retardée par le travail sur *Petrouchka*, la composition continue de creuser la voie ouverte par celle-ci en consommant l'adieu aux enchantements sonores de *L'Oiseau de feu* : bitonalité parfois brutale (à distance de triton ou de septième majeure, par exemple), diatonisme radical des lignes mélodiques, utilisation d'ostinatos, juxtaposition de blocs musicaux (en quoi, comme l'explique Boulez, *Le Sacre* est « écrit gros »). Le travail sur le rythme, d'une grande modernité, explore aussi bien les subtils décalages (morceau inaugural) qu'un motorisme bousculé d'accents irréguliers et empli de permutations (« Augures printaniers », « Danse de la terre », « Glorification de l'Élué », « Évocation des ancêtres », « Danse sacrée »).

Violente, paroxystique même, la partition exploite à plein les possibilités d'un immense orchestre coloré d'instruments rares (flûte en *sol*, petite clarinette, trompette piccolo ou trompette basse) ou de tessitures malaisées (comme pour les bois de l'introduction à la première partie) et renforcé d'une section percussive importante (avec notamment un tambour de basque, une râpe *guero* et des cymbales antiques – également utilisées par Debussy dans son *Prélude* mallarméen). Œuvre primitive, météore sans préméditation (« Il y a très peu de tradition derrière *Le Sacre* et aucune théorie », selon le compositeur), *Le Sacre du printemps* semble confirmer l'aphorisme de Breton, qui pourtant le suit de quinze ans : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas » (*Nadja*).

Angèle Leroy

— LE SAVIEZ-VOUS ? —

Polyrythmie

Comme le suggère l'étymologie du mot, la polyrythmie consiste à superposer des rythmes de nature différente : par exemple, des croches (divisant le temps en deux) en même temps que des triolets (divisant le temps en trois). Elle est employée pour donner davantage de souplesse à la texture (troisième mouvement de la *Symphonie n° 3* de Brahms, *Arabesque n° 1* de Debussy), voire pour brouiller la pulsation (le fouillis d'oiseaux au début du *Sacre du printemps* de Stravinski). Dans d'autres cas, elle renforce l'indépendance des lignes : dans le troisième tableau de *Petrouchka*, Stravinski superpose la valse de la Ballerine (à trois temps) à la mélodie du Maure (à deux temps), ce qui individualise clairement les personnages. Dans le « Cortège du Sage » du *Sacre du printemps*, la polyrythmie introduit une dimension conflictuelle car la mesure à quatre temps est perturbée par la grosse caisse qui assène ses impacts tous les trois temps. Le terme désigne aussi la superposition de plusieurs mesures ou tempos. Utilisée aux XIV^e (par exemple dans la ballade *Biaute qui toutes autres pere* de Machaut) et XV^e siècles, l'idée est ensuite délaissée, en dépit de quelques exceptions : dans le finale de l'acte I de *Don Giovanni*, Mozart mêle une contredanse à deux temps, un menuet à trois temps et une danse allemande à trois temps au tempo deux fois plus rapide. La « polymétrie » revient en force au XX^e siècle, en raison, notamment, de sa présence dans des musiques de tradition orale qui inspirent entre autres Debussy, Ligeti ou Steve Reich.

Hélène Cao

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart, et il planifie dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion ceux qui deviendront ses protecteurs au cours de sa vie, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure, à presque trente ans : ce sont ainsi les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la

« *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « Testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3*, en ut mineur, inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski » op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors

d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la Sonate « Hammerklavier », en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au prestigieux Théâtre Mariinsky de Saint-Pétersbourg, Stravinski ne fut pas d'abord destiné à une carrière dans la musique. Au fil d'une enfance marquée de quelques impressions musicales fortes (telle une représentation de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski à laquelle il assiste en 1890), il apprend cependant le piano et manifeste rapidement une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit suivant le désir parental en droit à l'université de Saint-Pétersbourg, mais la rencontre l'année suivante de Rimski-Korsakov le conforte dans sa décision d'étudier plus avant la musique. Il se partage dès lors entre ses leçons particulières avec le maître (jusqu'à la mort de celui-ci en 1908) et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, tels le Mariinsky ou la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire lors de sa création l'attention de Serge de Diaghilev, alors très investi dans la diffusion de la musique russe à Paris. L'impresario lui commande d'abord des orchestrations, puis la composition d'un ballet (qui vient interrompre l'écriture de l'opéra *Le Rossignol*) pour sa récente troupe les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Deux autres ballets, qui témoignent de l'incroyable rapidité d'évolution de Stravinski à cette

époque, suivent bientôt : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, qui crée le scandale en mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées. La Première Guerre mondiale éloigne définitivement Stravinski de son pays natal ; il s'installe alors avec sa femme et leurs quatre enfants en Suisse, avant de revenir en France à la fin de la décennie. Le compositeur, à l'époque en proie à des difficultés financières, collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noces* (commencées en 1914 et achevées en 1923) et de *Renard* (1915-1916), mais aussi du livret de *l'Histoire du soldat* (1918), toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. L'œuvre suivante, *Pulcinella* (1920), inspirée de Pergolèse, marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde sa période « néoclassique », caractérisée par un grand intérêt pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècle ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (concerto grosso, fugue ou symphonie) ; elle durera plus de trente ans. Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931), Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano* et, sur l'impulsion de Koussevitzky, sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe rex*, opéra-oratorio d'après Cocteau (1927), dont l'inspiration

antique est prolongée par *Apollon musagète* (1928) et *Perséphone* (1934), tandis que la *Symphonie de psaumes* (1930) illustre l'intérêt renouvelé du compositeur pour les questions religieuses. Plusieurs œuvres concertantes marquent cette dernière décennie sur le Vieux Continent : *Concerto pour violon* (1931), *Concerto pour deux pianos seuls* (1935), *Dumbarton Oaks Concerto* (1938). Frappé de nombreux deuils familiaux, Stravinski, devenu citoyen français en 1934, s'exile aux États-Unis au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Monde l'accueille à bras ouverts, et ces années sont celles d'une activité sans relâche, entre conférences, concerts et composition (*Symphonie en ut* pour le Chicago Symphony Orchestra, *Symphonie en trois mouvements...*). L'opéra *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, vient mettre un terme retentissant à la période « néoclassique » de Stravinski, qui s'engage alors – à soixante-dix ans – dans la voie sérielle ouverte par Schönberg, Berg et Webern, sa principale source d'inspiration. Les *Threni* de 1958 représentent l'aboutissement de cette démarche, qu'illustrent aussi la *Cantate* (1952) ou *Agon* (1957), commande du New York City Ballet. L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum Sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles...* Petit à petit, la santé du compositeur décline et il s'éteint à New York le 6 avril 1971.

David Grimal

Violoniste autant investi dans le répertoire soliste que chambriste, David Grimal se produit sur les plus grandes scènes du monde : Suntory Hall de Tokyo, Philharmonie de Paris, Musikverein de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Konzerthaus de Berlin, Wigmore Hall de Londres, Tonhalle de Zurich, Lincoln Center de New York, Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, Académie Franz Liszt de Budapest, Victoria Hall de Genève, Auditorio Nacional de Madrid, Théâtre des Champs-Élysées, National Concert Hall de Taiwan, Bozar à Bruxelles. David Grimal collabore régulièrement en tant que soliste notamment avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, le Chamber Orchestra of Europe, les Berliner Symphoniker, l'Orchestre National de Russie, le New Japan Philharmonic, l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre Symphonique de Jérusalem, le Prague Philharmonia, l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, le Sinfonia Varsovia. Il s'est ainsi produit aux côtés de chefs tels que Christoph Eschenbach, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhaïl Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Jukka Pekka Saraste... De nombreux com-

positeurs lui ont dédié leurs œuvres : Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Thierry Escaich, Lisa Lim, Jean-François Zygel, Alexandre Gasparov, Victor Kissine, Fuminori Tanada, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Anders Hillborg, Oscar Bianchi, Guillaume Connesson, Frédéric Verrière, Richard Dubugnon... 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 se sont implantées dans de prestigieuses institutions, mettant en place des collaborations sur le long terme – notamment à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Dijon ou au Volcan du Havre –, et se produisent régulièrement à travers toute l'Europe. Depuis 2013, Les Dissonances publient leurs enregistrements sous leur propre label, Dissonances Records, et reçoivent l'accueil enthousiaste de la critique. Fort de cette expérience, David Grimal a su développer le sens du collectif avec d'autres orchestres (Orchestre de la Radio de Bucarest, Orchestre National de Lorraine, Orquesta Sinfónica de

Galicia, Taipei Symphony, Budapesti Vonósok, Orchestre de chambre de Cracovie, Orchestre de chambre de Moscou...), qui l'ont invité à la fois comme soliste et comme directeur artistique. David Grimal a enregistré pour les labels EMI, Harmonia Mundi, Aeon, Naïve, Transart, Dissonances records. Ses enregistrements ont reçu les éloges de la presse : BBC choice, Choc de l'année *Classica*, Arte selection, *ffff Télérama*, etc. Chambriste recherché, David Grimal est l'invité des plus grands festivals internationaux et se produit 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 a également créé « 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 par le ministère de la Culture français. Il enseigne le violon à la Musikhochschule 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. Ce nom Les Dissonances 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 résultent 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 entre 2010 et 2013, Les Dissonances ont donné une intégrale des symphonies de Brahms entre 2013 et 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 ajoutent à leur répertoire des œuvres emblématiques comme la 2^e suite de *Daphnis et Chloé* de Ravel, la *Symphonie n° 7* de Bruckner ou le *Concerto pour orchestre* de Bartók. En décembre 2013, Les Dissonances lancent leur propre label, Dissonances Records, sous lequel sont parus un

coffret Brahms (*Concerto pour violon et Symphonie n° 4*, 2014), une intégrale des concertos pour violon de Mozart (2015) et deux coffrets anniversaire (5 CD, 2016) retraçant dix années d'exploration du répertoire (Beethoven, Mozart, Schubert, Bartók, Bernstein, Chostakovitch, Schnittke, Schönberg), distingués par les *ffff* de *Télérama*. À la rentrée 2016, ils publient un album Chostakovitch – *Concerto pour violoncelle n° 1 et Symphonie n° 5*, accueillant Xavier Phillips en soliste. Le dernier opus, paru en septembre 2017, est consacré à deux sommets du répertoire pour quatuor à cordes : le *Quatuor n° 2 « Lettres intimes »* de Janáček et le *Quatuor n° 14 « La Jeune Fille et la Mort »* de Schubert, enregistrés par le Quatuor Les Dissonances. Leur discographie antérieure a reçu l'accueil enthousiaste de la critique. *Strauss-Schönberg : Métamorphoses* (2006), *Beethoven – Symphonie n° 7 et Concerto pour violon* (2010), *Vivaldi-Piazzolla – Huit Saisons* (2010), *Beethoven – Symphonie n° 5* (2011) ont ainsi été distingués par : *ffff* de *Télérama*, BBC Music Choice, choix de la Tribune des critiques de France Musique, Arte Sélection et sélection du *Monde*. Une collaboration avec HélioX Films 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 sont en résidence à l'Opéra de Dijon. *Les Dissonances* sont subventionnées par le ministère de la Culture et de la Communication. Elles accompagnent le projet musical de la ville du Havre. Avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale. *Les Dissonances* reçoivent le soutien de la Karolina Blaberg Stiftung, du Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny et de Boury Tallon Associés. *Les Dissonances* remercient 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.

Violons

David Grimal *
 Charlotte Julliard *
 Doriane Gable *
 Benjamin Chavrier *
 Anna Göckel *
 Mircea Dumitrescu *
 Alessandro Ruisi *
 Stefan Simonca-Oprita *
 Pablo Schatzman
 Joseph Metral
 Mathilde Borsarello *
 Sangha Hwang
 Arnaud Vallin *
 Fanny Robilliard *
 Luc Marie Aguera *
 Alexis Gomez
 Aya Murakami
 Clémentine Bousquet

Manon Phillippe
Dorothée Nodé-Langlois *
François Girard Garcia
Vlad Baciu *
Zaruhi Amiraghyan
Jin-Hi Paik *
Julian Gil Rodriguez

Altos

David Gaillard *
Natalia Tchitch *
Aurélie Entringer *
Zvi Carmeli *
Claudine Legras *
Oriane Pocard Kieny
Antoine Berlioz
Amanda Verner
Alexandra Brown
Alain Martinez *

Violoncelles

Yan Levionnois *
Maja Bogdanovic *
Hermine Horiot *
Louis Rodde *
Thomas Duran
Héloïse Luzzati
Noé Natorp
Michèle Pierre

Contrebasses

Antoine Sobczak *
Thomas Kaufman *
Bernard Cazauran *
Odile Simon
Rémi Demangeon
Nicolas Janot

Flûtes

Adriana Ferreira *
Ana Maria Ribeiro *
Federico Dalpra

Petite flûte

Paco Varoch

Flûte alto

Charlotte Bletton

Hautbois

Alexandre Gattet *
Romain Curt
Guillaume Pierlot
Paul-Edouard Hindley

Cor anglais

Gildas Prado *

Clarinettes

Nikita Vaganov *
Danila Yankovsky *
Gaëlle Burgelin
Fabian Ludwig

Clarinette basse

Renaud Guy Rousseau

Bassons

Julien Hardy *
Pierre Gomes *
Yannick Mariller
Louise Lapierre

Contrebasson

Elfie Bonnardel

Cors

Antoine Dreyfuss *
Gregory Sarrazin
Hugues Viallon *
David Pauvert
Pandora Burrus
Pierre Burnet

* Musicien jouant la *Symphonie n° 7*
de Beethoven

Cors et Tuben

Pierre Remondiere
Pierre Vericel

Trompettes

Guillaume Couloumy *
Joseph Sadilek *
Jérôme Poure
Julien Lair
Jean Bollinger

Trompette basse

Hélène Escriva

Trombones

Antoine Ganaye
David Maquet
Philippe Girault

Tubas

Patrick Wibart
Corentin Morvan

Timbales

Camille Basle *
Rodolphe Thery

Percussions

Emmanuel Curt
Stéphane Garin
Sylvain Bertrand

OPÉRAS, CONCERTS, DANSE, JAZZ À LA TÉLÉVISION

mezzo
liveHD

LA PLUS BELLE DES SALLES DE CONCERT

RETROUVEZ LES DISSONANCES
A LA PHILHARMONIE DE PARIS

sur mezzo et mezzo
liveHD

Pour rester informé des diffusions,
inscrivez-vous à notre lettre d'information
sur www.mezzo.tv

WWW.MEZZO.TV

Sur la chaîne
de télévision classique et jazz

ABONNEZ-VOUS SUR  **CANAL** ET L'ADSL

MUSÉE DE LA MUSIQUE

EXPOSITIONS • CONCERTS QUOTIDIENS • ACTIVITÉS EN FAMILLE

Un musée pour vivre la musique.



philharmoniedeparis.fr

01 44 84 44 84

Ⓜ Porte de Pantin

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS



Paris NÔMES

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

EXPOSITION
À PARTIR DU
13 OCTOBRE
2017

BARBARA

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

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 DONNS OUVRENT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Anne-Flore Naudot

01 53 38 38 31 • afnaudot@philharmoniedeparis.fr

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS