

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Les Dissonances
David Grimal

Mardi 9 avril 2019 – 20h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Ce concert est enregistré par **France Musique**.



Il est également diffusé en direct sur le site **live.philharmoniedeparis.fr**
où il restera disponible pendant six mois.

— PROGRAMME —

Igor Stravinski
Concerto pour violon

ENTRACTE

Dmitri Chostakovitch
Symphonie n° 11

Les Dissonances
David Grimal, violon, direction artistique

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Igor Stravinski (1882-1971)

Concerto pour violon et orchestre en ré majeur

I. Toccata

II. Aria I

III. Aria II

IV. Capriccio

Composition : 1931.

Dédicace : au violoniste Samuel Dushkin.

Création : le 23 octobre 1931, par Samuel Dushkin au violon et le Berliner Rundfunk Orchester, sous la direction du compositeur.

Effectif : violon soliste – piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes, 3 bassons (aussi contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales – cordes.

Durée : environ 22 minutes.

C'est Willy Strecker, directeur des éditions Schott, qui poussa Stravinski, au début de 1931, à entreprendre l'écriture d'un concerto à l'intention du violoniste Samuel Dushkin. Le musicien avait fini par accepter, à la condition, comme il le rapporte dans ses *Chroniques de ma vie*, que l'instrumentiste « se mettrait à [s]on entière disposition pour [lui] donner toutes les indications techniques dont [il] pourrai[t] avoir besoin ». La collaboration fut en effet étroite : Dushkin vint habiter non loin du compositeur (à Antibes puis à Grenoble) qui, durant quatre mois, lui soumit régulièrement ses brouillons afin d'adapter ses idées à l'écriture virtuose du violon. Achevée le 10 juin 1931, l'œuvre est créée le 23 octobre suivant par le Berliner Rundfunk Orchester, Dushkin jouant sous la baguette de Stravinski.

L'ombre de Bach plane sur la partition, qui emprunte à la suite le titre de ses quatre mouvements : *Toccata, Aria I, Aria II* et *Capriccio*. Exposés dès les premières mesures, un accord déployé sur le registre entier du violon et une cellule de cinq notes nourriront toutes les parties du concerto.

La première emprunte à la musique du XVIII^e sa scansion implacable et la neutralité de son matériau thématique que s'échangent sans cesse soliste et orchestre. La première *Aria* débute par une invention à deux voix où, sur la basse régulière énoncée par les violoncelles, le violon brode une mélodie parcourant en permanence la tonalité de son ambitus. Le tissu sonore se densifie ensuite progressivement jusqu'au climax central : deux grands accords de *tutti*, dont le soliste remplit la résonance d'arpèges – dans la plus pure tradition des préludes pour clavier de Bach.

La deuxième *Aria* est une cantilène extrêmement ornée, ponctuée par les retours de la cellule initiale (l'accord générateur du concerto dans une figuration très tendue). L'accompagnement, confié aux cordes, est quant à lui entièrement construit sur les ambiguïtés harmoniques « néo-tonales » qui feront la saveur de nombreuses pages du *Rake's Progress*. Le *Capriccio* final joue sur la distorsion des formules mélodiques de la musique du XVIII^e siècle. Gammes au phrasé « décalé » et marches aux accents déplacés semblent mener à la strette, dont les accents irréguliers de timbales sacrifient à la « veine tellurique » du compositeur du *Sacre du printemps*.

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Symphonie n° 11 en sol mineur op. 103 « L'année 1905 »

I. Adagio. La Place du palais

II. Allegro. Le 9 janvier

III. Adagio. Mémoire éternelle

IV. Allegro non troppo. Le Tocsin

Composition : été-automne 1957.

Création : le 30 octobre 1957, dans la grande salle du Conservatoire de Moscou, par l'Orchestre Symphonique d'État de l'URSS placé sous la direction de Natan Rakhlin ; la symphonie a obtenu le prix Lénine l'année suivante.

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

Durée : environ 55 minutes.

« Je compose en ce moment ma Onzième Symphonie, qui devrait être terminée cet hiver. Cette symphonie a pour thème la Révolution de 1905. Je me sens très proche de cette période de l'histoire de notre pays. Elle a trouvé un écho expressif dans les chants révolutionnaires des travailleurs. J'ignore encore si je ferai d'amples citations de ces mélodies dans ma symphonie mais, de toute évidence, son langage musical sera intimement apparenté aux chants révolutionnaires russes. »

Chostakovitch, *Sovietskaïa Mouzyka* n° 9, 1956

Installé à Komarovo, près de Leningrad, Chostakovitch achève pendant les journées pluvieuses de l'été 1957 sa *Symphonie n° 11*, une vaste fresque de près d'une heure de musique. « Chaque jour, il y a des orages qui sont parfois très violents. Des torrents de pluie s'abattent sur le toit et les éclairs illuminent et fendent le ciel. Le tonnerre gronde et je passe des journées entières dans mon "atelier de composition" où j'écris ma symphonie. J'aurai bientôt fini », confie-t-il au mois de juillet. Écrite pour le 40^e anniversaire de la révolution d'Octobre, l'œuvre est destinée à être jouée à l'occasion des célébrations commémorant l'événement, en compagnie d'autres partitions, tel l'opéra de Tikhon Khrennikov *La Mère* (d'après une nouvelle de Gorki) ou le célèbre *La Guerre et la Paix* de Prokofiev dans la version révisée que le compositeur aurait souhaité entendre avant sa mort.

Pour bâtir son nouvel opus, Chostakovitch décide d'évoquer les émeutes tragiques de 1905, dont le souvenir est encore présent dans tous les esprits. « Dans notre famille, on parlait beaucoup de la révolution de 1905, confie-t-il dans ses *Mémoires*. Je ne suis né qu'après, mais ces récits ont eu beaucoup d'effet sur mon imagination. En grandissant, j'ai beaucoup lu pour savoir comment tout s'était passé. Je crois que cela a été le tournant, le moment où le peuple a cessé de croire au tsar [...]. Mais pour cela, il dut verser beaucoup de sang. En 1905, on transportait sur des traîneaux des tas d'enfants tués. Ces gamins étaient assis dans les arbres, à regarder les soldats qui les

ont massacrés comme cela, simplement, par amusement. Ils les ont ensuite chargés sur des traîneaux et les ont emmenés. Et les gamins souriaient encore. On les avait tués si soudainement qu'ils n'avaient pas eu le temps d'avoir peur. »

Élu secrétaire de l'Union des compositeurs, le musicien n'en demeure pas moins un auteur « surveillé » : à la fois considéré et respecté mais aussi montré du doigt depuis que son second opéra, *Lady Macbeth de Mzensk*, a été qualifié de « galimatias musical » par Staline. La création de sa *Symphonie n° 10*, en 1953, est l'occasion de nouvelles querelles violentes, couronnées par trois journées de discussions âpres au sein de la toute-puissante Union des compositeurs. Chostakovitch doit alors justifier ses choix artistiques, reconnaître ses erreurs et critiquer son enfermement dans le « formalisme » – un terme peu défini qui sert essentiellement à dénigrer les œuvres ou les auteurs trop audacieux. Le musicien, qui a pris depuis longtemps ses distances avec le régime, semble faire peu de cas de l'esthétique réaliste alors de mise, et ce malgré un discours officiel se voulant rassurant. Après l'achèvement de la *Symphonie n° 11*, il déclare ainsi de façon quelque peu pompeuse que l'activité créatrice est infructueuse « si l'écrivain, l'artiste ou le compositeur n'a pas de liens très étroits avec la vie du peuple. Seul celui qui sent les battements de son cœur et l'esprit du temps peut exprimer vraiment les pensées du peuple : aucune grande œuvre de réalisme n'est possible dans d'autres conditions ».

Dans ses *Mémoires*, il confie par contre que sa *Symphonie n° 11*, dédiée à la grande insurrection populaire contre le tsar en 1905, peut se rapporter aux temps contemporains... sinon aux événements ayant affecté récemment la Hongrie. « J'ai l'impression que beaucoup de choses se répètent dans l'histoire russe. Bien sûr, un événement ne peut se reproduire exactement d'une fois sur l'autre. Mais tout de même, l'histoire se répète. C'est ce que j'ai voulu illustrer dans ma *Onzième Symphonie*, que j'ai écrite en 1957. Bien qu'étant intitulée "L'année 1905", elle se rapporte à un phénomène actuel : il y est question du peuple qui a perdu la foi. Car il y a vraiment eu trop de crimes commis. C'est ainsi que les impressions de l'enfance rejoignent celles de l'âge mûr. Et bien sûr, ce sont les événements de la maturité qui ont le plus d'importance. »

Sur le plan musical, l'œuvre se rattache aux derniers feux du postromantisme. Divisée classiquement en quatre parties enchaînées sans interruption, elle fait alterner symétriquement un *Adagio* et un *Allegro*, et révèle un croisement avec le genre du poème symphonique. Chacun de ses mouvements porte un titre et obéit à un programme extramusical, de nature descriptive ou picturale. Les deux premiers volets (*La Place du palais*, *Le 9 janvier*) évoquent le dimanche sanglant du 9 janvier 1905, qui vit des travailleurs venus présenter pacifiquement leur supplique au tsar se faire massacrer par les soldats devant la place du palais d'hiver de Saint-Pétersbourg. Intitulé *Mémoire éternelle*, le mouvement lent central est une lamentation funèbre commémorant les victimes. Quant à l'*Allegro* final, titré *Le Tocsin*, il illustre la détermination et la colère du peuple réclamant le châtiment des coupables... Le retour cyclique de quelques éléments permet d'unifier habilement les différents épisodes. Le motif principal de l'œuvre, énoncé par les timbales au début de l'*Adagio* initial, revient ainsi de façon plus ou moins variée au sein des différents mouvements, engendrant de nouvelles figures thématiques et générant parfois aussi les dessins d'accompagnement. L'atmosphère de terreur glacée qui saisit l'auditeur dès les toutes premières mesures persiste ainsi tout du long, conférant à l'ensemble une grande unité atmosphérique.

La *Symphonie* incorpore par ailleurs un grand nombre de citations : des thèmes empruntés à des chansons de prisonniers politiques du XIX^e siècle (premier mouvement), des chants révolutionnaires et des mélodies funèbres entendues lors des événements de 1905 (troisième mouvement et finale). Le public russe, qui connaît ces mélodies, confère dès lors un sens aux sons entendus, et comprend comme il se doit le message caché derrière les notes – une dénonciation du totalitarisme. Chostakovitch rappelle par ailleurs dans le deuxième mouvement ses propres *Poèmes sur des textes de poètes révolutionnaires* pour chœur mixte *a cappella* (op. 88) écrits en 1951. Les deux extraits qu'il cite proviennent de la sixième pièce, intitulée *Le 9 janvier*, et dont les textes retracent la fusillade tragique du « dimanche rouge » déjà décrite dans l'*Allegro*.

En dehors de ses échos mahlériens et moussorgskiens, la *Symphonie n° 11* peut ainsi être perçue comme le volet central d'un triptyque comprenant les *Chants* op. 88 et la *Symphonie n° 12*. Écrite trois ans plus tard et intitulée

« *L'année 1917* », celle-ci évoque directement la personnalité de Lénine et dépeint les événements de la révolution d'Octobre. Elle fait office de suite logique à la *Symphonie n° 11* et révèle l'enracinement du compositeur dans son époque comme son obsession de trouver une place dans l'histoire. Ces deux notions, indissociables de l'œuvre de Chostakovitch, deviendront de plus en plus prégnantes dans les dernières partitions, jusqu'à trouver leur point d'aboutissement dans la *Symphonie n° 15*.

Jean-François Boukobza

PARRAINEZ UN NOUVEL ABONNÉ

NOUVEAU

PARRAIN ET FILLEUL SERONT CHACUN RÉCOMPENSÉS PAR UN CHÈQUE-CADEAU DE 15€ VALABLE SUR L'ENSEMBLE DE L'OFFRE DE LA PHILHARMONIE DE PARIS POUR LA SAISON 2019-20.

OFFRE VALABLE DU 16 MARS AU 30 AVRIL 2019.
LE FILLEUL NE DOIT PAS ÊTRE UN ABONNÉ DE LA SAISON 2018-19.

Les symphonies de Chostakovitch

Comme son compatriote Nikolai Miaskovski (auteur de vingt-sept symphonies), Chostakovitch brisa la malédiction du chiffre 9 qui frappa Beethoven, Schubert, Bruckner et Mahler (lesquels ne parvinrent pas à dépasser le nombre de neuf symphonies). Entre 1925 et 1971, le compositeur russe s'illustra quinze fois dans le genre. Son corpus se divise en plusieurs catégories : d'un côté les œuvres instrumentales de « musique pure » (nos 1, 4, 5, 6, 8, 10 et 15) ou à programme (n° 7 « *Leningrad* », n° 11 « *L'année 1905* » et n° 12 « *L'année 1917* ») ; d'un autre côté les symphonies avec voix (n° 2 « *À octobre* », n° 3 « *Le Premier Mai* », n° 13 « *Babi Yar* » et n° 14).

Les symphonies à programme s'inspirent de l'histoire de la Russie au xx^e siècle. La *Septième*, créée pendant le siège de Leningrad, devint d'ailleurs un symbole de lutte contre l'ennemi. Mais la frontière entre musique programmatique et musique pure s'avère ténue quand on sait que Chostakovitch sous-titra la *Cinquième* « Réponse d'un artiste soviétique à la critique justifiée », déclara que la *Sixième* reflétait « les sentiments du printemps, de la joie et de la jeunesse », chercha dans la *Huitième* à « recréer le climat intérieur de l'être humain assourdi par le gigantesque marteau de la guerre ». Par ailleurs, la *Symphonie n° 2* et la *Symphonie n° 3*, en un seul mouvement, s'achèvent par un chœur : on peut les assimiler à une cantate, comme la *Treizième* pour basse et chœur d'hommes. Quant à la *Quatorzième*, pour soprano, basse et orchestre de chambre, elle ne se distingue pas d'un cycle de mélodies avec orchestre. Mais même en excluant ces symphonies qui ne ressemblent pas tout à fait à des symphonies, Chostakovitch a dépassé le 9 fatidique !

Hélène Cao

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au Théâtre Mariinsky, Stravinski n'était pas destiné à une carrière musicale. Il apprend cependant le piano et manifeste une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit, suivant le désir parental, en droit à l'Université de Saint-Petersbourg, 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 comme le Mariinsky ou la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire l'attention de Serge de Diaghilev, qui lui commande la composition d'un ballet pour sa troupe, les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, donné à Paris en 1910 avec un succès immense. Suivront deux autres ballets : *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 femme et enfants en Suisse, avant de revenir en France à la fin de la décennie. En proie à l'époque à des difficultés financières, il

collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noces*, de *Renard*, et aussi du livret de *l'Histoire du soldat*, des partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. *Pulcinella* (1920) marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde là sa période « néoclassique », caractérisée par un grand intérêt pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (*concerto grosso*, fugue ou symphonie). 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 sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe rex*, 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). 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. *The Rake's Progress*, créé en 1951 à Venise, vient mettre un terme à la période néoclassique de Stravinski, qui s'engage alors – à 70 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). L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum Sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles*... Stravinski s'éteint à New York le 6 avril 1971.

Dmitri Chostakovitch

Issu d'un milieu musicien, Dmitri Chostakovitch entre à 16 ans au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Il s'enthousiasme pour Hindemith et Krenek, travaille comme pianiste de cinéma. Œuvre de fin d'études, sa *Symphonie n° 1* (1926) soulève l'enthousiasme. Suit une période de modernisme extrême et de commandes (ballets, musiques de scène et de film, dont *La Nouvelle Babylone*). Après la *Symphonie n° 2* (1927), la collaboration avec le metteur en scène Meyerhold stimule l'expérimentation débridée du *Nez* (1928), opéra gogolien tôt taxé de « formalisme ». Deuxième opéra, *Lady Macbeth* (créé en 1934) triomphe

pendant deux ans, avant la disgrâce brutale de janvier 1936. On annule la création de la *Symphonie n° 4*... Après une *Symphonie n° 5* de réhabilitation (1937), Chostakovitch enchaîne d'épiques symphonies de guerre (n°s 6 à 9). La céléberrissime « *Leningrad* » (n° 7) devient un symbole, rapidement internationalisé, de la résistance au nazisme. À partir de 1944, le quatuor à cordes, genre plus intime, prend son essor. Deuxième disgrâce, en 1948, au moment du *Concerto pour violon* écrit pour Oïstrakh : Chostakovitch est mis à l'index et accusé de formalisme. Jusqu'à la mort de Staline en 1953, il s'aligne et s'abstient de dévoiler des œuvres indésirables. Le funambulisme de Chostakovitch face aux autorités se poursuit. Après l'intense *Symphonie n° 10*, les officielles *Onzième* et *Douzième* (dédiées à 1905 et 1917) marquent un creux. L'intérêt se réfugie dans les domaines du concerto (pour violoncelle, écrit pour Rostropovitch) et du quatuor à cordes (*Septième* et *Huitième*). Ces années sont aussi marquées par une vie personnelle bousculée et une santé qui décline. En 1960, Chostakovitch adhère au Parti communiste. En contrepartie, la *Symphonie n° 4* peut enfin être créée. Elle côtoie la dénonciatrice *Treizième* (« *Babi Yar* »), source de derniers démêlés avec le pouvoir. Après quoi *Lady Macbeth* est monté sous sa forme révisée, en 1963. Chostakovitch cesse d'enseigner, les honneurs se multiplient. Mais sa santé

devient préoccupante (infarctus en 1966 et 1971, cancer à partir de 1973). Dernière réhabilitation, *Le Nez* est repris en 1974. Chostakovitch était attiré par le mélange de satire, de grotesque et de tragique

d'un modèle mahlérien-shakespearien. Son langage plurivoque, en seconds degrés, réagit – et renvoie – aux interférences déterminantes entre le pouvoir et la musique.

– LES INTERPRÈTES –

David Grimal

David Grimal est un musicien internationalement reconnu pour l'originalité de sa carrière musicale. Inlassable chercheur et penseur de son art dans la société, il croise les regards pour faire de la musique autrement en réinventant le sens du collectif. Il est invité à se produire sous la direction des plus grands chefs d'orchestre comme notamment Christoph Eschenbach, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhaïl Pletnev, Péter Eötvös, Andris Nelsons, Jukka-Pekka Saraste, Christian Arming, Andrés Orozco-Estrada, Stanisław Skrowaczewski ou François-Xavier Roth, avec, entre autres, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Chambre d'Europe, les Berliner Symphoniker, le New Japan Philharmonic, l'English Chamber Orchestra, l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre Symphonique de Jérusalem, le Prague

Philharmonia... Il est accueilli dans les plus grandes salles du monde, de Tokyo à Vienne, en passant par Amsterdam, Londres, Zurich, New York, Moscou, Budapest et bien sûr Paris. De nombreux compositeurs comme 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 Verrières ou Richard Dubugnon lui ont dédié leurs œuvres. David Grimal est le créateur de l'orchestre Les Dissonances, seul orchestre symphonique au monde jouant régulièrement le grand répertoire sans chef d'orchestre. Il développe en parallèle le concept *Let's Play Together!*, basé sur son expérience avec Les Dissonances. David Grimal est invité par de nombreux orchestres à venir travailler avec eux et jouer les grands concertos pour violon : Budapesti Vonósok, Sinfonietta

Cracovia, Orchestre de Chambre de Moscou, Orchestre Symphonique de Galice, Orchestre National de Lorraine, Orchestre National de la Radio Roumaine, Symphony Orchestra Transylvania de Roumanie, Orchestre Symphonique de Taipei...

Les Dissonances

Créées en 2004 par le violoniste David Grimal, Les Dissonances développent depuis bientôt quinze ans une autre manière de jouer ensemble et d'aborder l'interprétation du répertoire symphonique. L'orchestre regroupe des solistes issus des plus grandes formations françaises et internationales, des chambristes reconnus et de jeunes talents en début de carrière. Les musiciens sont animés par le désir commun d'une collaboration fondée sur la recherche de l'excellence, et la musique se fait de manière collégiale sous la direction artistique du violoniste David Grimal. Sans diriger à la baguette, il travaille en harmonie avec l'orchestre depuis sa place de violon solo. L'écoute et le partage de la connaissance sont au cœur de la relation humaine et artistique qui s'épanouit dans ce cadre singulier où exigence et bienveillance sont les valeurs qui rassemblent. Ce collectif d'artistes offre ainsi une nouvelle vision des œuvres du grand répertoire symphonique en grand effectif (plus de quatre-vingts musiciens) et propose également au cours de ses saisons

des concerts de musique de chambre, notamment par le biais du Quatuor Les Dissonances. Au cours des dernières années, Les Dissonances ont pu, entre autres, proposer leur version de *La Mer* de Debussy, de la *Suite n° 2 de Daphnis et Chloé* de Ravel, du *Concerto pour orchestre* de Bartók, et triompher dans les grandes salles européennes. En octobre 2017, l'orchestre réalise son défi le plus fou en interprétant *Le Sacre du printemps* de Stravinski à la Philharmonie de Paris. Fort de cette démarche créative, l'orchestre s'est implanté dans de prestigieuses institutions mettant en place des collaborations sur le long terme comme à la Philharmonie de Paris, à l'Opéra de Dijon et au Volcan-scène nationale du Havre. L'orchestre se produit régulièrement à travers toute l'Europe et partagera son expérience au-delà des frontières européennes en faisant sa première apparition en Asie fin novembre 2019.

Les Dissonances sont en résidence à l'Opéra de Dijon, sont subventionnées par le ministère de la Culture et reçoivent le soutien de Mécénat Musical Société Générale, de la Karolina Blaberg Stiftung, du Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny et de Boury Tallon Associés. Elles accompagnent le projet musical de la Ville du Havre. 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 I

David Grimal
Boris Garlitsky
Valentin Serban
Stefan Simonca Oprita
Doriane Gable
Arnaud Vallin
Omer Bouchez
Fabien Boudot
Mathilde Borsarello
Fanny Robilliard
Sang Ha Hwang
Hee Myeong Lee
Alexandre Pascal
Vlad Baciu

Violons II

Hélène Marechaux
Samuel Nemtanu
Jin-Hi Paik
Benjamin Chavrier
Sullimann Altmayer
Élise Liu
Alessandro Ruisi
Elsa Ben Abdallah
François Girard Garcia
Dorothee Node Langlois
Manon Philippe
Ssu Wei Lee

Altos

Léa Hennino
Claudine Legras
Béatrice Nachin
Shira Majoni
Aurélie Entringer
Vladimir Percevic
Lou Chang
Ludovic Levionnois
Alexandra Brown
Alain Martinez

Violoncelles

Xavier Phillips
Yan Levionnois
Louis Rodde
Hermine Horiot
Jérôme Fruchart
Héloïse Luzzati
Anthony Kondo
Jérôme Lefranc

Contrebasses

Cécile-Laure Kouassi
Thomas Kaufman
Mattias Hanskov
Héloïse Dely
Charlotte Henry

Flûtes

Julien Beaudiment
Emmanuelle Réville
Laetitia Lenck (*piccolo*)

Hautbois

Alexandre Gattet
Simona Sindrestean
Romain Curt (*cor anglais*)

Clarinettes

Bruno Bonansea
Gaëlle Burgelin (*petite clarinette*)
Raphaël Schenkel (*clarinette basse*)

Bassons

Julien Hardy
Amiel Prouvost
Elfie Bonnardel (*contrebasson*)

Cors

Antoine Dreyfuss
Pierre Burnet
Stéphane Bridoux
Grégory Sarrazin

Trompettes

Marek Vajo
Joseph Sadilek
Jean Bollinger

Trombones

Antoine Ganaye
Cédric Vinatier
Raphaël Lemaire

Tuba

Florian Schuegraf

Timbales

Camille Basle

Percussions

Emmanuel Curt
Rodolphe Thery
Nicolas Lamothe
Pierre Michel
Catherine Lenert

Harpes

Laure Genthialon
Manon Louis