

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Mardi 24 septembre 2019 – 20h30

Pelléas Les Dissonances



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Richard Wagner

Prélude et Mort d'Isolde – version instrumentale

Richard Strauss

Concerto pour hautbois

ENTRACTE

Arnold Schönberg

Pelléas et Mélisande

Les Dissonances

David Grimal, direction artistique

Alexandre Gattet, hautbois

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Les œuvres

Richard Wagner (1813-1883)

Prélude et Mort d'Isolde – version instrumentale

Composition : 1857-1859.

Création : le 10 juin 1865, à Munich, sous la direction de Hans von Bülow.

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbale – harpe – cordes.

Durée : environ 20 minutes.

Entre *La Défense d'aimer* et *Tristan*, le langage musical de Wagner a bien changé : trente secondes d'écoute suffisent à s'en convaincre. Il faut dire que plus de vingt ans se sont écoulés, durant lesquels il a écrit et composé, outre *Rienzi*, *Le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* et le début de *L'Anneau du Nibelung* (*L'Or du Rhin*, *La Walkyrie* et les deux premiers actes de *Siegfried*, qu'il abandonne sous son tilleul pour se consacrer à son nouveau projet). Au fil de pièces symphoniques comme le vaporeux *Prélude de Lohengrin* ou celui de *L'Or du Rhin*, l'orchestration a gagné une finesse et une chatoyance parfois proches de la magie ; le *Prélude du Crépuscule des dieux* continuera, quoique de façon un peu moins frappante, dans cette veine inspirée.

À cet art sonore des effets orchestraux, les premières mesures de *Tristan et Isolde* joignent une idée harmonique fameuse : peu de sons ont été aussi commentés que ce fameux « accord de Tristan ».

Christian Merlin résume avec sagesse et concision les enjeux à l'œuvre dans ces quelques notes : « Pour cette œuvre au climat ambigu, où désir d'amour et pulsion de mort semblent cohabiter en permanence, Wagner a composé la musique qui semble le plus défier l'analyse. Ainsi, cet "accord de Tristan" que l'on entend au début du prélude, joué par les bois : consonant, dissonant, tonal, atonal ? Les querelles qu'il a suscitées chez des générations de commentateurs ne sont pas seulement des débats musicologiques. Jusque dans l'étude de l'harmonie vient se loger l'idéologie. Ainsi, le très conservateur Jacques Chailley, en récusant l'idée que le chromatisme de *Tristan* ait pu inspirer Schönberg au point d'être

considéré comme un signe avant-coureur de la musique atonale, nie l'évidence. [...] Car comme l'a écrit le musicologue Carl Dahlhaus : "Tristan est une des sources principales de la musique moderne". »

Ce n'est pas rien...

La suite ne démerite pas. Déduits de deux cellules originelles (l'une mélodique, l'autre rythmique), les motifs – tels ceux du Désir et du Regard – qui s'épanouissent dans les minutes qui viennent mériteraient une analyse approfondie ; contentons-nous de souligner leur profonde logique, leur grande beauté et leur irrésistible tension vers un sommet expressif. La mort d'Isolde, qui clôt l'opéra, est souvent enchaînée (en version symphonique) à ce prélude : elle partage en effet avec lui un même envoiement sonore, jusqu'à l'extatisme... et résout le fameux accord.



Aujourd'hui encore,
je cherche en vain une œuvre
qui ait la même dangereuse
fascination, la même effrayante
et suave infinitude
que *Tristan et Isolde*.

Friedrich Nietzsche, Ecce homo

Angèle Leroy

Richard Strauss (1864-1949)

Concerto pour hautbois et petit orchestre en ré majeur op. 144

I. Allegro moderato

II. Andante

III. Vivace-Allegro

Composition : de juillet à octobre 1945 ; révisé le 1^{er} février 1948.

Dédicace : à l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich et Volkmar Andreae.

Création : le 26 février 1946, à Zurich, par Marcel Saillet (hautbois) et l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, sous la direction de Volkmar Andreae.

Effectif : hautbois solo – 2 flûtes, cor anglais, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons – 2 cors – cordes.

Durée : environ 30 minutes.

Par sa sérénité et sa joie incandescente, le *Concerto pour hautbois et petit orchestre* de Richard Strauss semble une oasis de paix qui ne trahit en rien la période troublée que traverse le compositeur. Au moment où il conçoit cette œuvre, son pays vient de perdre la Seconde Guerre mondiale et Strauss, âgé de 81 ans, doit justifier son ancienne fonction de directeur de la Chambre de musique du Reich auprès des tribunaux de dénazification. L'origine du *Concerto pour hautbois* se trouve pourtant liée à ces tristes événements. Le 30 avril 1945, jour du suicide d'Adolf Hitler, l'armée américaine entre dans Garmisch, où habite alors Strauss ; dans les semaines qui suivent, le compositeur rencontre nombre d'officiers américains, parmi lesquels le hautboïste John de Lancia. Timidement, celui-ci lui demande s'il n'a jamais songé à écrire pour le hautbois, ce à quoi Strauss répond par un « non » sans appel. L'idée fait toutefois son chemin et, le 6 juillet 1945, le compositeur écrit à son ami le musicologue Willi Schuh que, « dans l'atelier de mon vieil âge, un concerto pour hautbois et petit orchestre est en train d'être "concocté" ».

Comme beaucoup d'œuvres tardives de Strauss, le *Concerto pour hautbois* use d'une esthétique romantique aux mélodies hédonistes. Mais le naturel du discours cache une construction solide et une redoutable virtuosité : la partition exige du soliste une grande fluidité digitale et surtout une impressionnante résistance physique. La première intervention du hautboïste s'écoule ainsi sur 56 mesures ininterrompues, qui constituent à elles seules

un véritable défi d'endurance. Agile et élégant, le hautbois évolue à grand renfort de guirlandes ornementales, atteignant par paliers des sommets d'expressivité. Une même félicité s'observe dans l'*Andante* central, tendre cantilène où la partie soliste s'épure, contemplative et céleste. Cette page élégiaque repose sur le doux battement de cordes qui ouvrait le concerto, un motif que l'on retrouve encore, auprès d'autres réminiscences, dans le *Vivace-Allegro* conclusif. Divisé en deux parties, ce finale déploie une énergie enthousiaste flirtant parfois avec les rythmes de danse. Une joie lumineuse emporte l'orchestre, balayant sur son passage les tragédies de 1945 : plus forts que le présent, les charmes du *Concerto pour hautbois* expriment par le biais de l'art les splendeurs d'un passé révolu.

Louise Boisselier

Arnold Schönberg (1874-1951)

Pelléas et Mélisande op. 5

Composition : 1902-1903.

Création : le 25 janvier 1905, à Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : piccolo, 3 flûtes (la 3^e prenant le 2^e piccolo), 3 hautbois (le 3^e prenant le 2^e cor anglais), cor anglais, petite clarinette, 3 clarinettes (la 3^e prenant la 2^e clarinette basse), clarinette basse, 3 bassons, contrebasson – 8 cors, 4 trompettes, 5 trombones, tuba contrebasse – 4 timbales, percussions (triangle, cymbales, tam-tam, caisse claire, grosse caisse, glockenspiel) – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 40 minutes.

Au moment où Debussy achève son opéra *Pelléas et Mélisande*, d'après la pièce de Maurice Maeterlinck (1893), Schönberg commence sa première partition pour grand orchestre : un poème symphonique inspiré par la même source littéraire. L'intrigue exploite le thème de l'amour contrarié, celui de Pelléas et de Mélisande, laquelle a épousé Golaud, demi-frère de Pelléas. Mais l'esthétique symboliste apporte une couleur particulière au drame de Maeterlinck, plein de sous-entendus, de mystères non élucidés, de sentiments enfouis. Il faut attendre l'acte IV pour que Pelléas et Mélisande s'avouent leur amour du bout des lèvres, juste avant que Golaud ne tue son frère.

Au tournant du xx^e siècle, cette pièce captive les milieux artistiques, notamment les compositeurs. En sus de Debussy et Schönberg, Fauré et Sibelius ont chacun composé une musique de scène, respectivement en 1898 et en 1905. Mais Schönberg (qui ne connaissait pas l'opéra de Debussy) évacue le texte, comme si la musique absorbait l'essence du drame. En outre, il se place dans le sillon de Liszt, d'une part en cultivant le genre du poème symphonique, d'autre part en adoptant le principe de la « forme à double fonction » (ou « forme intégrée ») que Liszt avait utilisée dans sa *Sonate pour piano en si mineur*. Cette structure comprend les quatre mouvements d'une partition instrumentale habituelle (allegro de sonate, scherzo, mouvement lent, finale), mais elle les enchaîne. En même temps, elle peut s'entendre comme une ample forme sonate tripartite (exposition, développement,

réexposition) couvrant la totalité de l'œuvre. La virtuosité compositionnelle de Schönberg consiste à faire coïncider ces deux logiques formelles avec une intrigue dramatique. L'allegro-exposition correspond à la présentation des personnages et à leur rencontre. Le scherzo et le mouvement lent constituent le développement ; ils évoquent la scène entre Pelléas et Mélisande au bord de la fontaine, celle de la tour où Pelléas s'enivre des cheveux de la jeune femme, puis le moment où, dans les souterrains, Golaud est tenté de précipiter son frère dans le vide. Le finale-réexposition scelle le destin des personnages, jusqu'à la mort de Mélisande dans les dernières pages.

Mais l'auditeur qui ne sait rien de la pièce de Maeterlinck ne devinera pas les étapes du drame à la seule écoute de la musique. Il pourra tout au plus mettre en relation un climat avec un sentiment général (par exemple la passion amoureuse dans l'épisode lent du développement), sans être cependant assuré de l'exactitude de son interprétation. C'est de cette façon que Schönberg transpose le « non-dit » consubstantiel au symbolisme, car son langage reste dans une tradition postromantique germanique tant il rappelle Wagner (on songe évidemment à *Tristan et Isolde*). Quand il reviendra à Maeterlinck, avec *Herzgewächse* en 1911 (pour soprano colorature, violoncelle, harpe et harmonium), les échos du symbolisme fusionneront avec l'expressionnisme viennois.

Hélène Cao

Le saviez-vous ?

Le poème symphonique

En 1848, Liszt donne une impulsion décisive au genre en le nommant « symphonische Dichtung » (« poème symphonique »). Comme le terme le laisse deviner, le poème symphonique s'inspire d'une source extra-musicale (picturale, historique, le plus souvent littéraire).

Dans certains cas, la musique transpose une action dramatique (*Les Djinns* de Franck d'après le poème de Victor Hugo, *Till l'espiègle* de Strauss). Elle peut aussi suggérer une trajectoire spatiale et temporelle dépourvue d'« intrigue » (les *Fontaines de Rome* de Respighi, qui évoquent une journée dans la Ville éternelle, de l'aube au crépuscule) ou brosser le portrait psychologique d'un personnage (*Hamlet* et *Orphée* de Liszt).

Dans les pays qui luttent pour leur indépendance, le poème symphonique participe à l'affirmation de l'identité nationale (*Ma Patrie* de Smetana ou encore les partitions de Sibelius inspirées par les légendes du *Kalevala*).

Toutefois, il est rarement possible d'identifier son sujet à la seule écoute, sans connaître ni le titre de la partition ni les intentions du compositeur. Généralement en un seul mouvement de forme libre, il coïncide exceptionnellement avec une structure préétablie (par exemple, la forme « thème et variations » dans *Don Quichotte* de Strauss).

Dans la musique contemporaine, de nombreuses œuvres s'inspirent de sources extra-musicales mais n'emploient pas l'expression « poème symphonique », peut-être en raison de sa connotation postromantique. En 1962, Ligeti avait d'ailleurs tourné le genre en dérision avec son *Poème symphonique pour 100 métronomes* !

Hélène Cao

Richard Wagner

Les compositeurs

Orphelin de père presque à la naissance (1813), Wagner est élevé durant ses premières années par Ludwig Geyer, dramaturge et acteur, qui lui donne le goût du théâtre. L'influence de son oncle Adolphe Wagner, qui lui fait découvrir Homère, Dante, Shakespeare et Goethe, achève de donner à l'enfant le désir d'une carrière dramatique. En parallèle, le jeune Wagner reçoit ses premières leçons de musique, formation qu'il poursuit à l'université de Leipzig en 1831. Weber, Beethoven et Liszt rejoignent alors son panthéon musical. Cette double casquette musico-littéraire lui inspire, après quelques essais dans chacun des genres, son premier opéra, *Les Fées*. Celui-ci est composé à l'époque de son premier poste musical à Wurtzbourg. Plusieurs engagements se succèdent ensuite, tandis que Wagner compose son deuxième opéra et épouse l'actrice Minna Planer, un mariage qui durera trente ans malgré des dissensions immédiates. Le couple s'installe à Paris en 1839. Époque de l'achèvement de *Rienzi* et de la composition du *Vaisseau fantôme*, le séjour français est peu productif en termes de reconnaissance, et c'est à Dresde que Wagner rencontre le succès. Après la création triomphale de *Rienzi* en 1842, il y devient Kapellmeister en 1843. C'est l'occasion d'y donner *Le Vaisseau fantôme* ainsi que *Tannhäuser* (1845). Le compositeur achève *Lohengrin* en 1848 et jette les bases de ce qui deviendra sa quadrilogie *L'Anneau du Nibelung*. Son engagement dans les milieux anarchistes et

sa participation à l'insurrection de 1849 lui valent de se trouver sous le coup d'un mandat d'arrêt. Il quitte alors l'Allemagne et s'installe à Zurich, dans une situation financière difficile. Il continue d'affiner les orientations de son esthétique, et rédige plusieurs ouvrages où il expose entre autres ses théories sur l'œuvre d'art totale : *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*. C'est aussi l'époque de la parution de son pamphlet antisémite *Le Judaïsme dans la musique*. Le travail sur la *Tétralogie* se poursuit, avec l'achèvement du livret et la composition de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*. Mais Wagner, enivré de sa passion pour Mathilde Wesendonck, l'épouse de son mécène de l'époque, s'arrête en plein milieu de *Siegfried* pour composer *Tristan et Isolde* (1857-1859). Un nouveau séjour parisien, à la fin de la décennie, s'achève sur le scandale de la création de *Tannhäuser* ; en 1862, Wagner peut enfin retourner en Allemagne. Sa séparation définitive d'avec Minna précède de peu sa rencontre avec Louis II de Bavière, qui sera pour lui un protecteur incroyablement dévoué (1864). Les années suivantes sont celles de la naissance des enfants de Wagner et de Cosima von Bülow, qu'il pourra épouser en 1870, de la création triomphale de *Tristan* (1865) ainsi que de la composition des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et de la reprise du travail sur la *Tétralogie*, partiellement créée en 1869 et 1870. En parallèle, il écrit son autobiographie (*Ma vie*) et publie son essai sur Beethoven.

Les dernières années de sa vie voient Wagner occupé à réaliser son rêve d'un festival entièrement dédié à son œuvre, où *L'Anneau du Nibelung* pourrait être créé dans les conditions qu'il désire. L'année 1872 est marquée par le début des travaux de construction à Bayreuth, et après d'importants efforts pour réunir les fonds nécessaires, le

premier festival, consacré à la *Tétralogie* achevée, a lieu en 1876. C'est à la fois un immense succès et un désastre financier, et il faut attendre 1882 pour une deuxième édition, à l'occasion de laquelle est créé *Parsifal*, dernière œuvre du compositeur qui meurt l'année suivante à Venise.

Richard Strauss

Fils d'un corniste, Richard Strauss découvre la musique par l'étude des classiques allemands. Il pratique le piano dès l'âge de 4 ans, compose ses premières œuvres à 6, apprend le violon à 8 et entame avant l'adolescence des cours de composition. Au cours de son apprentissage, il se passionne pour la musique orchestrale, qu'il complète avec des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'université de Munich. À Meiningen, sous l'influence d'Alexandre Ritter, il se passionne enfin pour Wagner et Brahms, que son père abhorre. Cette période munichoise est féconde pour le jeune musicien : il compose dix-sept lieder, une *Sonate pour violon* (1888), ainsi qu'une œuvre symphonique, *Aus Italien* (1887), inspirée par un grand voyage en Italie. Tandis que ses activités de chef d'orchestre se multiplient, il compose plusieurs poèmes symphoniques qui, peu à peu, renforcent sa réputation : *Mort et transfiguration* (1889), *Macbeth* (1891), *Till l'espiègle* (1894-1895), *Ainsi parlait Zarathoustra* (d'après Nietzsche, 1896), *Don Quichotte* (1897) et *Une vie de héros*

(1898). Au tournant du siècle, il délaisse la forme du poème symphonique pour se consacrer à l'opéra, et il fonde, avec d'autres artistes, la première société protégeant les droits d'auteur des compositeurs allemands. Entre 1903 et 1905, il œuvre à son opéra *Salomé*, tiré de la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, elle-même inspirée par Gustave Flaubert. Ce chef-d'œuvre fait scandale lors de sa création, mais son succès dépasse rapidement les frontières allemandes. Dans la foulée, il écrit *Elektra*, qu'il achève en 1908 et présente au public l'année suivante. Travailleur infatigable, Strauss maîtrise parfaitement la forme orchestrale, qu'il déploie avec talent. *Le Chevalier à la rose* (1911) – opéra en trois actes créé à Dresde puis présenté à la Scala de Milan et l'année suivante à Londres et à New York – est un autre immense succès. *La Femme sans ombre* (1919) est considérée par le compositeur comme son « dernier opéra romantique » : imaginée en temps de paix, écrite pendant la guerre et jouée après la signature du traité de Versailles, cette œuvre marque un

tournant dans la vie créatrice de Strauss. Il s'installe à Vienne et prend la direction de l'Opéra d'État, poste qu'il occupe jusqu'en 1924, emmène l'Orchestre Philharmonique de Vienne en tournée en Amérique du Sud, et dirige des orchestres aux États-Unis. Ses relations avec le régime nazi ont longtemps été source de polémique. Strauss accepte de présider la Chambre de la musique du Reich (*Reichsmusikkammer*) en 1933 ainsi que de composer l'hymne des jeux Olympiques de 1936. Néanmoins, il s'attire les foudres du régime lorsqu'il demande à Stefan Zweig d'écrire le livret de son opéra *La Femme silencieuse*, créé à Dresde en 1935 avant d'être retiré de l'affiche. Son conflit avec le régime nazi se renforce lorsque ceux-ci

apprennent qu'Alice, sa belle-fille, est juive. Il garde néanmoins des contacts avec des responsables, ce qui lui permet d'intervenir en faveur de sa belle-fille et de ses petits-enfants lorsque ceux-ci sont arrêtés. En 1944, du fait de l'intensification de la guerre, la première de son opéra *L'Amour de Danaé* est annulée sur ordre de Joseph Goebbels (l'ouvrage ne sera créé qu'en 1952). Après la guerre, Strauss comparait lors des procès de dénazification ; de nombreux artistes témoignent en sa faveur. Strauss est blanchi de toute collaboration. Dans un dernier élan créatif, il écrit ses *Vier letzte Lieder* (*Quatre Derniers Lieder*, 1948) avant de s'éteindre des suites d'une crise cardiaque, le 8 septembre 1949.

Arnold Schönberg

Né en 1874, Arnold Schönberg reçoit en guise d'éducation musicale quelques leçons de violon dans son enfance, puis des cours de contrepoint qu'il suit à la fin du siècle avec Alexander von Zemlinsky, un camarade à peine plus âgé que lui (dont il épouse la sœur Mathilde en 1901, et avec lequel il fonde l'Association des créateurs de musique de Vienne en 1904). Cela ne l'empêche pas de se forger une culture musicale solide, où se détachent les figures de Brahms et Wagner, une double influence dont ses premières œuvres portent la trace (*La Nuit transfigurée* et les *Gurrelieder*). Réunissant autour de lui la jeune garde musicale – essentiellement à

travers les personnes de Berg et Webern, qui formeront avec lui la seconde École de Vienne –, il gagne petit à petit l'estime des grands musiciens de l'époque, tels Richard Strauss et Mahler, ce dernier faisant de lui son protégé, interprétant et défendant sa musique à de nombreuses reprises, même quand il ne la comprend plus. La trajectoire compositionnelle de Schönberg est en effet fulgurante, du postromantique *Quatuor n° 1* (1904-1905) à la tonalité suspendue du *Quatuor n° 2* (1907-1908), du *Livre des Jardins suspendus*, des *Cinq Pièces pour orchestre* (1909) et des *Petites Pièces pour piano* (1911). Coup sur coup, le compositeur aborde à des points clés de son

langage, comme la variation développante, la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres) ou le *Sprechgesang* (chant parlé) tel qu'il intervient dans le *Pierrot lunaire* de 1912. Écrit peu après le *Traité d'harmonie* (1911), alors que Schönberg est professeur au Conservatoire de Berlin, le *Pierrot lunaire* lui apporte la renommée et marque fortement des compositeurs comme Ravel ou Stravinski. Les années suivantes sont celles d'une intense réflexion, entrecoupée par la guerre pour laquelle il est mobilisé à deux reprises, et les œuvres de l'époque sont marquées par l'inachèvement (oratorio *L'Échelle de Jacob*, entre autres), tandis que le compositeur se confronte au problème de l'élaboration d'un nouveau langage appelé à remplacer celui qu'il vient de mettre à bas. La crise se résout avec les *Cinq Pièces pour piano* (1920-1923), œuvre qui présente la première série de douze sons du compositeur. Les œuvres suivantes l'expérimentent dans le domaine de la musique pour petit ensemble ou pour piano, avant que Schönberg n'ose le grand orchestre avec les *Variations op. 31*, qui connaissent une création houleuse en décembre 1928. Il travaille également à son opéra *Moïse et Aaron*, créé de façon posthume à Hambourg en 1954. Malgré la mort de sa femme Mathilde en 1923, la période est heureuse

pour le compositeur. Il épouse en 1924 la sœur d'un de ses élèves et se voit allouer un poste de composition à l'Académie des Arts de Berlin (1926). Mais l'avènement du nazisme en 1933 assombrit brutalement ses horizons, et, confronté à des menaces immédiates, Schönberg se décide à l'exil. Boston l'accueille tout d'abord, puis c'est au tour de Los Angeles, où il enseigne à la University of Southern California et à la University of California (UCLA). Il fréquente alors George Gershwin, Otto Klemperer, Edgard Varèse, Berthold Brecht, Theodor Adorno ou Thomas Mann, et enseigne à John Cage. Ses compositions de l'époque, parmi lesquelles le *Concerto pour violon* (1934-1936) ou le *Concerto pour piano* (1942), assouplissent la méthode dodécaphonique et s'en dégagent même parfois, comme la *Kammersymphonie n° 2 op. 38* (1939). Les préoccupations en lien avec sa judéité marquent de leur empreinte nombre d'œuvres composées lors de cette période sombre de l'histoire, tels le *Kol Nidre* de 1938, *L'Ode à Napoléon* (1942) ou l'hommage aux rescapés de l'Holocauste *Un survivant de Varsovie* (1947). L'écriture des *Psaumes modernes*, illustrant eux aussi cette orientation, est interrompue par la mort du compositeur en juillet 1951, à l'âge de 76 ans.

Alexandre Gattet

Les interprètes

Alexandre Gattet est âgé de 7 ans lorsqu'il entreprend des études de hautbois. Il obtient une Médaille d'or au Conservatoire national de région de Toulouse avant d'entrer au Conservatoire de Paris (CNSMDP) où il remporte les premiers prix de musique de chambre (1998) et hautbois (1999). Premier prix du Concours international « Gillet » (États-Unis, 1999) et du Concours international de Tokyo (2000), il participe à de

nombreux festivals en France et à l'étranger, et a été invité comme hautbois solo au sein de grands orchestres internationaux (Philharmonique de Berlin, Orchestre de la Radio Bavaroise, Budapest Festival Orchestra, Mahler Chamber Orchestra...). Alexandre Gattet prend ses fonctions en qualité de premier hautbois solo à l'Orchestre de Paris en 2001. En 2002, il est lauréat du prestigieux concours de l'ARD à Munich.

David Grimal

Violoniste investi autant 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 Liszt de Budapest, Victoria Hall de Genève, Auditorio Nacional de Madrid, Théâtre des Champs-Élysées à Paris, National Concert Hall de Taiwan ou encore Bozar de Bruxelles. David Grimal collabore régulièrement en tant que soliste notamment avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Chambre d'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 Lisbonne, le Sinfonia Varsovia. Il s'est ainsi produit aux côtés de chefs tels que Christoph Eschenbach, Heinrich Schiff, Lawrence Foster, Emmanuel Krivine, Mikhail Pletnev, Rafael Frühbeck de Burgos, Peter Eötvös, Andris Nelsons, Jukka-Pekka Saraste... De nombreux compositeurs (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...) lui ont dédié leurs œuvres. Chambriste recherché, David Grimal est l'invité des plus grands festivals internationaux et choisit de se produire régulièrement en trio avec piano en compagnie de Philippe Cassard et Anne Gastinel ainsi qu'avec Hans-Peter Hofmann, David Gaillard et Xavier Phillips, ses amis du Quatuor Les Dissonances. 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. David Grimal a enregistré pour les labels EMI, Harmonia Mundi, Aeon, Naïve, Transart, Dissonances records.

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 de 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 dès 2020 au Festival de Musique de chambre

d'Éilat en Israël, pour fêter le 250^e anniversaire de Beethoven.

David Grimal et Les Dissonances, artistes en résidence à l'Opéra de Dijon, sont soutenus par la Ville de Dijon. Les Dissonances sont labellisées Compagnie Nationale et sont subventionnées par le ministère de la Culture. Elles reçoivent le soutien de Mécénat Musical Société Générale. L'orchestre bénéficie du mécénat de compétences de l'agence Zakka et de l'agence digitale GAYA. La Fondation Sisley-D'Ornano est mécène de

L'Autre Saison au profit des sans-abris. Elle reçoit également le soutien de la Caisse d'Épargne Île-de-France. Les Dissonances reçoivent le soutien du Domaine Jacques-Frédéric Mugnier Chambolle-Musigny et de Boury Tallon Associés. Elles remercient le Cercle des Amis pour son soutien actif. L'ensemble est membre de la Fevis, du Bureau Export et de la SCPP et adhère à la PROFEDIM. Il reçoit le soutien ponctuel de la Spedidam et de l'Adami.

Violons I

David Grimal, *directeur artistique*

Doriane Gable

Stefan Simonca-Oprita

Valentin Serban

Amanda Favier

Anne-Sophie Le Rol

Joseph Metral

Jaha Lee

Mathilde Borsarello

Éléonore Darmon

Sang Ha Hwang

Hee Myeong Lee

Jelena Eskin

Violons II

Hélène Maréchaux

Elsa Ben Abdallah

Jin-Hi Paik

Alexandra Raikhlina

Bleuenn Lemaître

Mattia Sanguineti

Hélène Boistard

Zaruhi Amiraghyan

Dorothée Nodé-Langlois

Boris Blanco

Andrey Oganosov

Altos

David Gaillard

Vladimir Percevic

Estelle Villotte

Claudine Legras

Flore-Anne Brosseau

Cynthia Perrin

Cédric Robin

Odon Girard

Ludovic Levionnois

Alain Martinez

Violoncelles

Xavier Phillips

Yan Levionnois

Hermine Horiot

Louis Rodde

Héloïse Luzzati

François Thirault

Noé Natorp

Adrien Chosson

Contrebasses

Niek de Groot

Antoine Sobczak

Mathias Lopez

Émilie Legrand

Héloïse Dély

Charlotte Henry

Flûtes traversières, piccolos

Adriana Ferreira

Bastien Pelat

Julien Vern

Anastasie Lefebvre de Rieux

Hautbois, cors anglais

Alexandre Gattet
Nikhil Sharma
Lorentz Réty
Romain Curt

Clarinettes

Sébastien Koebel
Gaëlle Burgelin
Juan Luis Puelles
Joséphine Besançon
Sandrine Vasseur

Bassons, contrebasson

Lola Descours
Elfie Bonnardel
Clara Manaud
Louise Lapierre

Cors

Jimmy Charitas
Pierre Burnet
Pierre-Antoine Delbecque
Pierre Rémondière
Bertrand Dubos
Cédric Muller
Marianne Tilquin
Pierre Véricel

Trompettes

Marek Vajo
Josef Sadilek
Jean Bollinger
Matthias Champon

Trombones

Jonathan Reith
Charlie Maussion
Étienne Lamatelle
Jules Boittin
Brian Damide

Tuba

Pierrick Fournès

Timbales

Camille Baslé

Percussions

Emmanuel Curt
Emmanuel Joste
Matthieu Chardon
Pierre Michel

Harpes

Laure Genthialon
Coline Jaget

PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

ORCHESTRES INTERNATIONAUX

ORCHESTRE DE PARIS • ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA
ORCHESTRE ET CHŒUR DU MARIINSKY • WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA RADIODIFFUSION BAVAROISE • STAATSKAPELLE BERLIN
ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA – ROMA
PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA • CZECH PHILHARMONIC
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA • ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA • WIENER SYMPHONIKER
FILARMONICA DELLA SCALA – MILAN • MÜNCHNER PHILHARMONIKER
NHK SYMPHONY ORCHESTRA TOKYO • SWR SYMPHONIEORCHESTER
ORCHESTRE ET CHŒUR DU THÉÂTRE BOLCHOÏ DE RUSSIE
THE CLEVELAND ORCHESTRA • CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA
SAN FRANCISCO SYMPHONY • MAHLER CHAMBER ORCHESTRA
CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE • BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA

AVEC LE SOUTIEN DE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

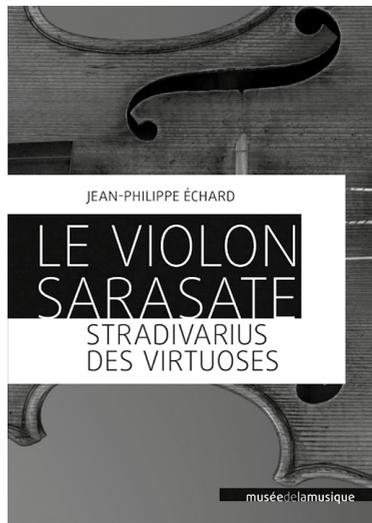


LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LE VIOLON SARASATE STRADIVARIUS DES VIRTUOSES JEAN-PHILIPPE ÉCHARD

De l'atelier d'Antonio Stradivari à Crémone où il fut construit en 1724 au Musée de la musique de Paris où il est aujourd'hui conservé, le violon Sarasate est passé entre les mains des plus grands luthiers (Guadagnini, Vuillaume), virtuoses (Paganini, Sarasate), experts et collectionneurs (Cozio), qui n'ont cessé d'en enrichir la part biographique et légendaire – toute la portée historique du mythe Stradivarius. Mené à la manière d'une enquête, ce récit en retrace les pérégrinations.

Jean-Philippe Échard est conservateur en charge de la collection d'instruments à archet du Musée de la musique. Ingénieur et docteur en chimie, auteur de nombreuses publications, ses travaux sur les matériaux et techniques de vernissage des luthiers des XVII^e-XVIII^e siècles sont internationalement reconnus.



Collection Musée de la musique

128 pages • 12 x 17 cm • 12 €

ISBN 979-10-94642-26-9 • SEPTEMBRE 2018

 **PHILHARMONIE
DE PARIS**
MUSÉE DE LA MUSIQUE

Les ouvrages de la collection Musée de la musique placent l'instrument dans une perspective culturelle large, mêlant l'organologie et la musicologie à l'histoire des techniques et des idées. Chaque instrument devient ainsi le terrain d'enquêtes pluridisciplinaires, d'analyses scientifiques et symboliques orientées vers un même but : dévoiler les mystères de la résonance.