

SAMEDI 10 AVRIL - 20H

Alfred Schnittke

Concerto pour violon n° 4

entracte

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Symphonie n° 5

Symphony Orchestra of New Russia

Yuri Bashmet, direction

Gidon Kremer, violon

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Russie 2010 / www.francerussie2010.com



Fin du concert vers 21h35.

Alfred Schnittke (1934-1998)

Concerto pour violon et orchestre n° 4

Andante

Vivo

Adagio

Lento

Composition : 1984.

Commande du XXXIV^e Festival de Musique de Berlin.

Création : le 11 septembre 1984 par Gidon Kremer et les Berliner Philharmoniker sous la direction de Christoph von Dohnányi.

Durée : environ 34 minutes.

« *Entre deux faces d'une même chose, le progrès et la mémoire historique ne font qu'un* », a écrit Alfred Schnittke. La phrase ne peut surprendre de la part d'un auteur ayant montré un attachement viscéral à l'idée d'une culture cosmopolite et ayant fondé son esthétique sur la confrontation des matériaux - ce que l'on a nommé la « poly-stylistique ». Issu de grands-parents juifs originaires de Lettonie, né de parents allemands, converti de son propre gré au catholicisme, le musicien a passé son enfance à Vienne puis à Moscou, où il s'est passionné tour à tour pour Beethoven, Bruckner, Wagner puis pour les grands auteurs du XX^e siècle. Il a écrit des essais, pour la plupart non publiés, sur Stravinski, Prokofiev, Chostakovitch, Ligeti ou Berio, a adopté un temps le langage sériel puis s'est intéressé aux techniques de studio avant de définir sa propre manière, fondée sur le collage, l'allusion, l'intégration de références stylistiques différentes au sein d'un même opus. Le maintien de repères tonaux, l'emploi de tournures familières ou la citation de musiques populaires constituent d'autres critères du style et déterminent une esthétique conçue entièrement sur la notion d'héritage et de mémoire culturels. Aux citations et aux fragments chargés d'histoire se mêlent les techniques les plus contemporaines, l'œuvre proposant une rencontre originale entre les matériaux. Tester l'aujourd'hui, éprouver l'hier, créer une dialectique entre le passé et l'ancien, le (re)connu et l'inédit, tels sont les fondements de l'art de Schnittke.

Les quatre concertos écrits pour le violon permettent de dessiner une trajectoire au sein d'un corpus imposant, comprenant des ouvrages symphoniques, de la musique de chambre, des ballets, des pièces vocales et de la musique de films. Le *Premier Concerto*, commencé en 1956 et remanié en 1963, dévoile un langage déjà hybride où se mêlent écriture contemporaine et influences de Tchaïkovski, Rachmaninov ou Chostakovitch - le compositeur se plaçant d'emblée au sein d'une filiation russe. Le *Deuxième Concerto* (1966) affine la conception plurielle en confrontant écriture sérielle et maintien de pôles « tonaux ». Une dimension narrative de nature spirituelle est en outre ajoutée, l'auteur confiant au soliste et aux cordes le soin de représenter Jésus et ses disciples, puis aux vents et à la percussion le devoir de peindre la foule hostile et les soldats. Le *Troisième Concerto*, écrit en 1979 pour un effectif restreint, approfondit la manière « poly-stylistique ». La musique

orthodoxe russe rencontre ici le romantisme allemand, les deux univers se rejoignant dans l'exposition régulière de chorals. Le tissu harmonique, complexe, marie thèmes dodécaphoniques, épisodes tonaux et passages librement chromatiques faisant perdre toute référence à un centre. Le titre initialement prévu (*Canticum canticorum*), retiré par la suite, laisse deviner une interrogation de nature religieuse.

À la différence du précédent concerto, le *Quatrième* emploie un effectif large. Aux timbres habituels s'ajoutent un saxophone, un célesta, un clavecin, un piano préparé et une percussion abondante exigeant la présence de six instrumentistes. Achievé en 1984, l'opus tire sa matière thématique des monogrammes de Gidon Kremer - le créateur de l'œuvre - et de Schnittke lui-même. Dans le dernier mouvement, les noms de trois autres musiciens et « âmes amies » sont ajoutés : ceux d'Edison Denisov, de Sofia Gubaïdoulina et d'Arvo Pärt. Ainsi unifiée, la partition propose un parcours singulier menant d'un *Andante* vers un *Vivo* (le seul mouvement rapide) puis un *Adagio* et un *Lento* final. Les dernières mesures s'achèvent au bord du vide...

L'œuvre est rythmée par deux « cadences visuelles » placées à la fin du deuxième mouvement puis du finale : des plages à la portée symbolique, où les sons du soliste sont progressivement dématérialisés pour se perdre en un geste visuel désespéré, le violoniste étant acculé au silence par l'orchestre, comme une voix que l'on étouffe. À ce jeu entre le plein et le vide s'ajoutent des citations (des « cadavres maquillés » selon l'auteur) et des références stylistiques allant de Schubert à Mahler, mais aussi de la musique sérieuse à la musique populaire. « *Ce n'est cependant pas une tour de Babel (à l'exception de la passacaille perpetuum mobile dans le deuxième mouvement), explique Schnittke, mais une tentative de produire une tension mélodique d'un son à un autre et du son au silence, en faisant librement appel à des techniques "anciennes" et "nouvelles". Deux belles mélodies en peluche (l'une traversant tout le morceau en tant que fatum banale, l'autre apparaissant en tant que fausse rédemption dans le troisième mouvement) sont seulement deux "cadavres maquillés". Ici et là (par exemple la cadenza visuelle du deuxième mouvement), le regard s'aventure derrière le rideau vers l'au-delà muet et hypnotisant de la musique - vers le monde du son silencieux, ce qu'on appelle communément silence. »*

S'il expose le matériau principal et en retire un caractère d'introduction, le premier mouvement n'en possède pas moins une structure hautement dramatisée. La mélodie douce, présentée par la clarinette après quelques tintements initiaux de cloches, est interrompue par l'entrée du soliste sur des dissonances rudes, comme un gémissement ou un cri longtemps retenu. Aux harmonies lisses des premières mesures s'opposent à présent des déchirures chromatiques elles-mêmes harmonisées par un accord dodécaphonique confié aux cordes divisées. Le processus d'interruption se prolonge tout au long du mouvement, les deux strates (la mélodie sereine et les brisures chromatiques) ne cessant d'alterner, parfois de se combiner. Les interventions brutales du soliste inaugurent un nouveau type de dialogue concertant, l'*Andante* prenant l'apparence d'un gigantesque palimpseste sonore - ces manuscrits au sein desquels le texte primitif, gratté ou raturé, demeure parfois visible, perturbant la lecture du nouveau.

Le thème de la passacaille (*Vivo*) consiste en douze accords exposés par un piano préparé dans des sonorités évoquant le jeu des cloches. Les harmonies, atonales, intègrent le total chromatique tout en dessinant certains pôles comme *mi* bémol majeur ou mineur. Le soliste déroule simultanément les agrégats sous une forme arpégée et enrichit ainsi la passacaille d'un mouvement perpétuel rarement interrompu. Les variations déploient une polyphonie dense où alternent motifs incisifs en notes répétées rapides et épanchements lyriques, développements mélodiques et épisodes athématiques, saturation chromatique et plages fermement tonales. La virtuosité toujours plus prononcée puis les cris stylisés de l'orchestre confèrent graduellement au récit une dimension expressionniste jusqu'à ce que la « cadence visuelle » ne contraigne le violoniste au silence, dans un geste résolument dramatique.

Le troisième mouvement (*Adagio*) reprend les éléments de l'*Andante* initial et y mêle de nouvelles idées, telle la mélodie longue du violon émergeant dès le début des accords syncopés du clavecin. La forme, accidentée, mène vers un point culminant brutal. Le *tutti* soudain, le martèlement des timbales, le ton mineur, le jeu dissonant sur les doubles cordes, ou les strettas (entrées rapprochées des thèmes) construisent une atmosphère pathétique dont on perçoit encore les résonances dans les dernières mesures.

Le *Lento* terminal est un mouvement long et statique qui offre une tentative d'index en reprenant les éléments des volets antérieurs. Le lyrisme continu, mis en tension par les longues tenues des bois et des cordes comme par l'alternance du majeur et du mineur ou l'enchevêtrement du tonal et de l'atonal, mène vers un sommet développé où est repris le thème de la passacaille. L'épisode constitue un point de non retour à partir duquel le discours se désagrège jusqu'à la fin. Les sonorités dématérialisées (glissandos de timbales, sons harmoniques du soliste, cadence visuelle) ou parfois évocatrices du gamelan balinaï (piano préparé, célesta, clavecin) renforcent le climat insolite, l'ensemble incitant à la réflexion sur le temps, l'histoire ou la mémoire.

Jean-François Boukobza

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)*Symphonie n° 5 en mi mineur op. 64*

Andante - Allegro con anima

Andante cantabile con alcuna licenza

Valse. Allegro moderato

Finale. Andante maestoso - Allegro vivace (Alla breve)

Composition : mai-août 1888.

Première exécution publique : Saint-Pétersbourg, le 5 novembre 1888, concert de la Société philharmonique de Saint-Pétersbourg, sous la direction du compositeur.

Dédicace : « à M. Theodor Avé-Lallement à Hambourg ».

Première édition : P. Jurgenson, Moscou, 1888 (partition d'orchestre).

Effectif : piccolo, 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons ; 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba ; timbales ; cordes.

Durée : environ 44 minutes.

Les premières esquisses de la *Cinquième Symphonie* remontent à l'automne 1887, période marquée par l'échec de l'opéra *L'Enchanteresse*, mais aussi encourageante pour le compositeur car consacrée à la préparation d'une vaste tournée en Europe pour les premiers mois de l'année 1888. Quelques lignes, jetées sur une feuille d'esquisses, semblent annoncer un projet de programme, peut-être en lien avec *Hamlet* de Shakespeare, mais la composition de la symphonie abandonnera cette perspective, en même temps que l'ouverture de fantaisie *Hamlet* sera composée, parallèlement mais indépendamment de cette dernière.

Le travail est interrompu par la tournée de concerts dont le compositeur rentre épuisé, à la fin du mois de mars 1888. Les mois qui suivent, occupés intensément par la composition de la *Cinquième Symphonie* et d'*Hamlet*, font alterner lassitude, doute et enthousiasme dans l'esprit du compositeur, et l'œuvre reflète cette versatilité. En effet, Tchaïkovski écrit à son frère Modest, en mai 1888 : « *À dire vrai, pour le moment, nulle envie de créer, aucune idée, aucune disposition !* » À sa bienfaitrice Nadejda von Meck, il fait part de ses doutes : « *Je travaille maintenant de façon redoublée ; j'ai terriblement envie de prouver non seulement aux autres, mais à moi-même, que mon inspiration n'est pas encore tarie. Bien souvent je me heurte à un doute sur moi-même, et la question se pose : n'est-il pas temps de s'arrêter, n'ai-je pas toujours sollicité mon imagination de façon excessive ? La source n'est-elle pas tarie ? [...] Sait-on jamais si le temps n'est pas venu de rendre les armes ?* »

Mais le compositeur reprend courage et mène à bien ses travaux avec une relative sérénité. La création de la *Cinquième Symphonie* et celle d'*Hamlet*, à une semaine de distance, sont bien reçues par le public, si l'on en croit le compositeur. Mais, à la lecture de la presse défavorable, jugeant notamment qu'une symphonie, « avec trois valses », est nécessairement vulgaire, le musicien perd pied de nouveau : « *Ayant donné deux fois ma nouvelle symphonie à Pétersbourg et une fois à Prague, je suis parvenu à la conviction qu'elle est manquée. Il y a quelque chose en elle de repoussant, de trop disparate, un manque de sincérité, une affectation* », écrit-il à M^{me} von Meck.

En 1889, Tchaïkovski, lors d'une nouvelle série de concerts en Europe, dirige sa symphonie à Hambourg ; les encouragements de Brahms et des musiciens de l'orchestre lui donnent de nouveau confiance : « À chaque répétition la symphonie plaisait davantage aux musiciens. À la générale, ce fut un véritable enthousiasme [...]. Le concert s'est aussi très bien passé. Mais le plus agréable est que la symphonie a cessé de me paraître manquée et que je me suis repris d'affection pour elle. »

La symphonie est dédiée à Theodor Avé-Lallement, directeur de la Société philharmonique de Hambourg, qui accueillit chaleureusement le musicien lors de sa tournée de 1888.

Comme dans la *Quatrième Symphonie*, Tchaïkovski adopte dans cette œuvre un principe de composition cyclique, qui consiste à réintroduire dans les différents mouvements de la partition un thème déjà entendu. Cependant, on peut remarquer que le compositeur fait évoluer le procédé : toujours reconnaissable, le thème du destin de la *Quatrième Symphonie* traverse les mouvements de l'œuvre comme un personnage étranger et perturbateur. Dans la *Cinquième Symphonie*, le thème cyclique, présent dans tous les mouvements, ce qui n'était pas le cas précédemment, apparaît à chaque fois sous un visage neuf, s'adaptant au nouveau contexte qui l'accueille ; en outre, à l'inverse du « thème du destin », il ne révèle pas dans son premier énoncé tout son potentiel dramatique et expressif, qui s'affirmera au cours de l'œuvre.

Comme dans la *Troisième Symphonie*, la partition s'ouvre par les échos assourdis d'une marche funèbre (en *mi* mineur), qui présente le thème cyclique à la clarinette. Sa lugubre mélodie, de caractère populaire, est encore assombrie par ses harmonies plagales, le coloris sombre des cordes graves qui l'accompagnent, son phrasé pesamment accentué. L'*Allegro con anima* qui fait suite, sans transition, à la lugubre introduction, conserve la même tonalité et son thème principal procède directement du thème cyclique : dans un rythme ternaire animé, il conserve la scansion des notes répétées initiales. Un fluide dessin de doubles-croches inaugure une progression qui, tout en conservant des harmonies populaires, hisse progressivement ce thème en demi-teinte à une grandeur épique. Une brève transition en *si* mineur, dont l'élan pathétique annonce le finale de la *Sixième Symphonie*, conduit au deuxième groupe thématique, qui apporte une radieuse éclaircie. La tonalité de *ré* majeur, adoptée par le compositeur, peut surprendre dans une forme sonate, où l'on attendrait *sol* majeur. Tchaïkovski transpose, au plan de la structure générale, une particularité de nombreuses chansons russes qui commencent dans le mode mineur puis basculent dans la tonalité de la note se trouvant un ton en-dessous de la tonique. Le second thème, ponctué par les accords des vents, impose son caractère primesautier et joyeux. Il donne naissance à un nouvel épisode, au langoureux rythme de valse, qui, amplifié, atteint à un sommet de lyrisme inattendu dans le climat jusque-là relativement austère.

Le développement affiche une écriture plus germanique, et plus ouvertement savante, mais le caractère populaire du thème principal y imprime de durables empreintes. Aucun effet de rhétorique pure dans cette page, mais une progression expressive et dramatique qui culmine au retour du thème de valse dans le mode mineur. La réexposition, inaugurée par le cheminement morne du seul basson, réaffirme le pessimisme de cette page, qui se confirme dans la coda : un nouveau développement s'amorce, flammèche vite étouffée par le tapis sonore lugubre de l'introduction.

Le deuxième mouvement est l'une des pages cruciales de la musique de Tchaïkovski : la confession y est d'une intimité bouleversante, et l'écriture traduit une émotivité à fleur de peau. « *Con alcuna licenza* », « *avec quelques libertés* », précise le compositeur : dans le cadre d'une forme ternaire, Tchaïkovski crée une dramaturgie personnelle, s'appuyant sur un tempo aux incessantes fluctuations. Les premières mesures, choral funèbre en *si* mineur, décoloré et vacillant, rappellent le début de *Roméo et Juliette* ; elles plongent l'auditeur au cœur de quelque sombre liturgie d'où émerge la voix consolatrice du cor, dans un merveilleux thème en *ré* majeur, grave et passionné, qui s'élève et s'altère progressivement dans une déclamation intensément pathétique. Le second thème (en *fa* dièse majeur), fait figure d'épisode contrastant. Mais la voix du cor s'infiltré dans sa trame sonore et lui imprime sa marque. Le retour de la mélodie principale, enrichie de contre-chants, conduit à l'affirmation du second thème en *ré* majeur, « *con noblezza* », indique le compositeur. Le volet central instaure, par une cantilène du hautbois, au discret orientalisme, un contraste rafraîchissant. Une progression orangeuse aboutit à la déclamation du thème cyclique, tempétueuse et grandiose, dans une atmosphère qui évoque l'épisode du naufrage dans *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov. Le retour de la première partie s'effectue aux violons et s'amplifie d'une floraison de contre-chants aux différents bois solistes. Dans un paroxysme de passion, le second thème aboutit au retour du thème cyclique (motif pointé initial seulement). Apaisée, la coda, aux accents berceurs, murmure le second thème en d'ultimes échos.

Au scherzo habituel, le compositeur substitue une valse, qui adopte la même coupe en trois parties, mais instaure un climat bien différent. Habituellement, l'écriture d'un scherzo est versatile, riche en saillies de tous ordres ; si l'on trouve dans ce type de pièce une écriture de valse, elle va prendre en général sa place dans l'épisode central, le trio, traditionnellement plus calme et régulier. Dans la *Cinquième Symphonie*, cette régularité s'impose dans le mouvement tout entier, conçu comme une page de détente. Dans cette perspective, l'écriture est ouvertement néo-classique : aucun chromatisme insidieux ne vient troubler le déroulement de l'élégant thème principal, et le trio en *fa* dièse mineur, qui tisse habilement, aux différents pupitres, un mouvement continu, renvoie à l'univers du ballet romantique. Le thème cyclique passe comme une ombre dans la coda, sans perturber l'atmosphère générale.

Le finale renoue avec la dimension épique du premier mouvement, mais, comme on le verra, dans une dialectique inverse ; le thème cyclique en est le personnage principal, son devenir et son accomplissement forment les enjeux, non seulement du mouvement, mais de la symphonie entière. L'introduction et la coda lui sont consacrées, encadrant une forme sonate libre, très tendue et conflictuelle, dans laquelle il s'introduit et fait converger les forces dans sa direction. C'est sous la forme d'un hymne solennel, en *mi* majeur, qu'il retentit dès les premières mesures. Ses harmonies teintées d'archaïsme, dans une atmosphère empreinte de spiritualité, rappelant la *Marche des pèlerins*, extraite de *Tannhäuser* de Wagner, font surgir l'image de la « Sainte Russie ». Mais le climat s'assombrit dans une transition sur un roulement de timbale et le premier thème de l'*Allegro vivace* éclate, en *mi* mineur, avec une violence sauvage. Mélodiquement apparenté au thème cyclique, il est marqué par son motif initial de demi-ton, que le compositeur exploitera abondamment. Toute l'exposition est d'une modernité surprenante, et annonce les accents futuristes d'un

Prokofiev. Le deuxième thème, plus chantant mais de caractère martial, est sous-tendu par une pulsation d'acier. Une progression conduit au retour du thème cyclique, en *do* majeur, dans une orchestration brillante héritée de Liszt. Le développement, introduit par cet épisode, traite les deux thèmes principaux de l'*Allegro* avec une violence redoublée, qui s'épuise finalement dans une transition vers la réexposition. Celle-ci n'en paraît que plus frénétique. Le deuxième thème est énoncé en *mi* majeur, mais dans un ultime conflit, le thème cyclique revient en *mi* mineur, avant de triompher dans le mode majeur, enluminé de traits rapides, telle une pieuse icône musicale.

Anne Rousselin

Traduction des extraits de la correspondance de Tchaïkovski, du russe en français, par Anne Rousselin.

Gidon Kremer

Parmi tous les violonistes de renom international, Gidon Kremer est sans doute celui qui possède la carrière la plus originale. Né à Riga en Lettonie, il a débuté ses études à l'âge de quatre ans avec son père et son grand-père, tous deux d'excellents violonistes. Il a ensuite intégré l'École de Musique de Riga à sept ans. C'est à seize ans qu'il a reçu le Premier Prix de la République lettonne et deux ans plus tard il a commencé ses études avec David Oistrakh au Conservatoire de Moscou. Par la suite il s'est vu remettre des récompenses prestigieuses comme celle du Concours Reine-Élisabeth en 1967 et les premiers prix des concours internationaux Paganini et Tchaïkovski. Ce succès a lancé sa remarquable carrière, au cours de laquelle il s'est fait une réputation mondiale d'artiste parmi les plus originaux et incontournables de sa génération. Il s'est produit sur quasiment toutes les grandes scènes de concert avec les orchestres les plus célèbres d'Europe et des États-Unis. Il a également collaboré avec les meilleurs chefs d'orchestre de notre temps. Son répertoire est particulièrement étendu, incluant aussi bien les œuvres classiques et romantiques pour violon que des pièces de compositeurs des XX^e et XXI^e siècles comme Henze, Berg et Stockhausen. Par ailleurs, il s'est fait le champion des œuvres de compositeurs vivants russes et d'Europe de l'Est, et a interprété de nombreuses compositions nouvelles d'importance dont il est souvent le dédicataire. Associé aux compositeurs Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Giya Kancheli, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono, Aribert Reimann, Peteris Vasks, John Adams et Astor Piazzolla, il

a fait connaître leur musique au grand public en alliant respect des traditions et style contemporain. On peut dire à juste titre qu'aucun soliste de cette envergure internationale n'a autant fait pour les compositeurs contemporains durant ces 30 dernières années. Artiste à la discographie impressionnante, Gidon Kremer a enregistré plus d'une centaine d'albums, et s'est vu remettre pour bon nombre d'entre eux des récompenses prestigieuses et des prix internationaux saluant ses qualités exceptionnelles en matière d'interprétation. Ceci inclut le Grand Prix du Disque, le Deutscher Schallplattenpreis, le Ernst-von-Siemens Musikpreis, le Bundesverdienstkreuz, le Premio dell'Accademia Musicale Chigiana, en 2000 le Triumph Prize (Moscou), en 2001 le Prix de l'Unesco, en 2007 le Sæculum - Glashütte Original-Musikfestspiel-Preis (Dresde) et en 2008 le Prix Rolf-Schock (Stockholm). En février 2002 lui et le Kremerata Baltica ont été récompensés d'un Grammy Award pour l'enregistrement *After Mozart* paru chez Nonesuch dans la catégorie « Meilleure interprétation d'un petit ensemble ». Ce même enregistrement a reçu à l'automne 2002 un Prix Echo en Allemagne. Le disque *The Berlin Recital* avec Martha Argerich, alliant des œuvres de Schumann et de Bartók, est paru récemment chez EMI Classics, ainsi qu'un album regroupant tous les concertos pour violon de Mozart, un enregistrement en direct sous le label Nonesuch avec le Kremerata Baltica au Festival de Salzbourg en 2006. En 1981, Gidon Kremer a été le fondateur à Lockenhaus en Autriche d'un festival de musique de chambre à caractère intime qui se déroule chaque été. En 1997, il a fondé l'orchestre de chambre Kremerata Baltica pour encourager les jeunes

musiciens des trois États baltes. Depuis, il s'est beaucoup produit en tournée avec cet orchestre dans les festivals et les salles de concerts parmi les plus prestigieuses au monde. Il a également enregistré quantité de disques avec cet ensemble pour les labels Teldec, Nonesuch et ECM. De 2002 à 2006 il a été directeur artistique du nouveau festival Les Muséiques à Bâle en Suisse. Gidon Kremer joue sur un violon Nicola Amati de 1641. Il est également l'auteur de trois ouvrages publiés en allemand qui reflètent l'avancée de ses recherches musicales.

Yuri Bashmet

L'un des meilleurs altistes de sa génération, Yuri Bashmet a donné une nouvelle dimension à son instrument, amenant de nombreux compositeurs de notre temps à enrichir son répertoire. Il est directeur artistique du Festival Soirées de Décembre à Moscou, chef principal du Symphony Orchestra of New Russia (depuis 2002) et fondateur des Solistes de Moscou (en 1992), deux formations avec lesquelles il effectue des tournées internationales. Il se produit dans le monde entier en tant que soliste et chef d'orchestre. Né en 1953 à Rostov-sur-le-Don en Russie, il a passé son enfance à Lvov (Ukraine) avant d'étudier au Conservatoire de Moscou avec Vadim Borissovski et Feodor Druzhinin. Après avoir remporté le Concours d'Alto de Munich en 1976, il se lance dans une carrière internationale et se produit avec les plus grands orchestres, dont les Wiener et les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, les orchestres symphoniques de Boston, Chicago et Montréal, le New York Philharmonic, le London Philharmonic et le London Symphony Orchestra.

De nombreux compositeurs ont écrit pour lui et il a développé des relations personnelles et professionnelles avec Alfred Schnittke et Sofia Goubaïdoulina, en particulier – le *Concerto pour alto* de Schnittke, composé pour lui, s'est désormais imposé dans le répertoire de l'instrument. Il a créé *Styx* de Giya Kancheli, *The Myrrh-Bearer* de John Tavener et *On Opened Ground* de Mark-Anthony Turnage, qui lui sont également dédiés. En musique de chambre, il a joué avec Sviatoslav Richter, Gidon Kremer, Mstislav Rostropovich, Maxim Vengerov, Natalia Gutman, Viktoria Mullova et le Quatuor Borodine. Il forme un trio avec la mezzo-soprano Angelika Kirchsclager et le pianiste Jean-Yves Thibaudet. Parmi les nombreuses œuvres qu'il a enregistrées, mentionnons le *Concerto* de Sofia Goubaïdoulina et *Styx* de Kancheli, la *Symphonie concertante* de Mozart avec Anne-Sophie Mutter, le *Quatuor avec piano op. 25* de Brahms avec Martha Argerich, Gidon Kremer et Mischa Maisky, et le *Concerto* de Bartók avec les Berliner Philharmoniker et Pierre Boulez. Yuri Bashmet joue un alto Testore de 1758 (un modèle identique à celui que jouait Mozart).

Symphony Orchestra of New Russia

Le Symphony Orchestra of New Russia a été fondé en 1990. Un nouveau chapitre de son histoire s'est ouvert en 2002 lorsque Yuri Bashmet en a pris la direction. Ce dernier a apporté à l'orchestre son style interprétatif inimitable, grâce auquel chaque concert donne au public le sentiment que la musique y est jouée pour la première fois. Nombre d'éminents musiciens se sont produits avec l'orchestre, ainsi Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Alexander Lazarev, David Stern, Theodor

Currentzis, *Saulus* Sondeckis, *Luciano Acocella*, Johannes Wildner, Barry Douglas, Peter Donohoe, Denis Matsuev, Boris Berezovsky, Elisabeth Leonskaja, Ekaterina Mechetina, Viktor Tretiakov, Viviane Hagner, Sergey Krylov, Uto Ughi, Viktoria Mullova, Natalia Gutman, Sergey Antonov, Placido Domingo, Deborah Voigt, Monserrat Caballé, Laura Claycomb, Anna Netrebko, Elina Garanca et Patrizia Ciofi. Le Symphony Orchestra of New Russia est régulièrement invité dans des festivals en Russie comme à l'étranger, parmi lesquels le Festival de Pâques de Moscou, le Festival Alfred Schnittke également à Moscou, le Festival de Besançon, l'Elba Isola Musicale d'Europa en Italie, le Festival d'Athènes en Grèce et le Festival d'Art Russe à Essen en Allemagne. Régulièrement, l'orchestre donne une série de concerts avec abonnement sous les auspices de l'Association Philharmonique de Moscou, avec des programmes variés destinés au grand public comme aux jeunes auditeurs. En plus de la Russie, ses tournées l'ont souvent conduit à l'étranger, notamment en Finlande, France, Grande Bretagne, Italie, Allemagne, Grèce, Bulgarie, Inde et Turquie. Son répertoire varié, combinant avec succès compositions classiques et contemporaines, attire constamment le public. L'orchestre interprète souvent des créations de compositeurs tels que Giya Kancheli, Alexandre Tchaikovsky, Emil Tabakov, Alexander Baltin, Vladimir Komarov ou Georgij Buzogly. De 2003 à 2008, le partenaire principal du Symphony Orchestra of New Russia a été l'une des plus grandes entreprises de Russie, Basic Element. L'orchestre lui est reconnaissant pour l'aide considérable qu'elle a apportée à son développement.

Violons I

Nikolay Sachenko
Olga Dzerzhinskaya
Darya Dmitrieva
Sergey Vinokurov
Dmitry Makeev
Natalia Ragulina
Igor Zaydenschir
Anna Sazonova
Anna Yanovskaya
Sona Azaryan
Alexandra Chaplygina
Anastasia Bakshevnikova

Violons II

Artem Dyrul
Diana Zboujinskaia
Katsiaryna Mishchanchuk
Yulia Gomozova
Vladislav Ivanov
Olga Lobanova
Marina Podkopaeva
Olga Solntseva
Alexey Erokhin
Ekaterina Minchenko
Ekaterina Gubanova
Vasilina Pologova

Altos

Liudmila Zvyagintseva
Vitaly Astakhov
Olga Kogan
Natalia Kuzina
Rina Klimashevskaya
Aleksandra Marutaeva
Darya Filipenka
Anatoly Yakimov
Evgenia Anikina
Nadezda Podgornaya

Violoncelles

Dmitry Cheglakov
Alexander Pokrovskiy
Alexander Petrov
Andrey Ryazantsev
Igor Salin
Aleksey Gareev
Natalia Kosolapova
Alexandra Budo

Contrebasses

Maxim Khlopiev
Nikolay Ratushnyy
Elena Nikitina
Alexander Ermakov
Vitaly Bondarenko
Yury Soldatov
Denis Trenin

Flûtes

Alexander Pliskovskiy
Victoria Koroleva
Ilya Pirogov
Nikolay Khazanov

Hautbois

Valeriy Kalashnikov
Anton Antonov
Yerik Chalabayev
Denis Osver

Clarinettes

Tigran Alumyan
Philipp Markhvinskiy
Artem Krylov
Anna Dyrul

Bassons

Igor Vasilyev
Petr Bugrimenko
Stepan Kuzminykh
Mikhail Yakimov

Cors

Gleb Karpushkin
Andrey Kuznetsov
Philipp Korolkov
Alexey Karpets
Vitaly Vitvitskiy

Trompettes

Murat Mukhitdinov
Grant Vartanov
Filip Tabak
Sergey Strishchenko

Trombones

Alexander Ivanets
Oleg Makarishin
Vladimir Fedorinov
Pavel Umyarov
Anna Shkileva

Harpes et claviers

Nina Gvamichava
Feruza Mukhitdinova

Percussions

Igor Grishkin
Andrey Zubov
Vladislav Osipov
Andrey Nikitin
Ivan Sagatovskiy

Salle Pleyel | Prochains concerts

DU DIMANCHE 11 AU DIMANCHE 25 AVRIL

DIMANCHE 11 AVRIL - 10H45

Concert éveil

Igor Stravinski *Le Sacre du printemps*

Orchestre Colonne
Laurent Petitgirard, direction

Production Orchestre Colonne.
À partir de 3 ans.

MERCREDI 14 AVRIL - 18H

Orchestre de Paris - Prélude au concert

Œuvres de **Jean Sibelius**

Kyung-Yi Kang, Sophie Lacombe, sopranos
Fanny Prandi, Masumi Fukaya, pianos

Entrée libre sur réservation.

MERCREDI 14 AVRIL - 20H

Jean Sibelius *La Fille de Pohjola*
Edward Elgar *Concerto pour violoncelle*
Carl Nielsen *Symphonie n° 5*

Orchestre de Paris
Osma Vänskä, direction
Alisa Weilerstein, violoncelle

VENDREDI 16 AVRIL - 20H

Karol Szymanowski *Concerto pour violon*
Josef Suk *Symphonie n° 2 « Asrael »*

Orchestre Philharmonique de Radio France
Jakub Hrusa, direction
Christian Tetzlaff, violon

DIMANCHE 18 AVRIL - 20H

Marc Ribot Trio & Jim Hall Trio

Deux générations de guitaristes et deux trios d'exception. Légende du jazz, Jim Hall a joué avec Bill Evans, Sonny Rollins, Ella Fitzgerald... De son côté, Marc Ribot collabore avec John Zorn, Tom Waits ou Elvis Costello...

MERCREDI 21 AVRIL - 20H

Erik Satie *Parade*
Erik Satie / Claude Debussy
Gymnopédies 1 et 3
Erik Satie / Darius Milhaud
Jack in the Box
Richard Strauss *Burlesque*
Igor Stravinski *Le Sacre du printemps*

Orchestre de Paris
Yutaka Sado, direction
Bertrand Chamayou, piano

JEUDI 22 AVRIL - 11h ET 15h
Concert en famille

Igor Stravinski *Le Sacre du printemps*

Orchestre de Paris
Yutaka Sado, direction

À partir de 8 ans.

VENDREDI 23 AVRIL - 20H

Maurice Ravel *Rapsodie espagnole*
Concerto en sol

Jean Jacques di Tucci
Ouverture pour une exposition
création mondiale, commande de Radio France
Modeste Moussorgsky / Maurice Ravel
Tableaux d'une exposition

Orchestre Philharmonique de Radio France
Myung-Whun Chung, direction
Roger Muraro, piano

DIMANCHE 25 AVRIL - 20H

Uri Caine Ensemble plays Mozart

Uri Caine, piano
Jim Black, batterie
John Hebert, basse
Chris Speed, clarinette
Josefina Vergara, violon
Ralph Alessi, trompette
Nguyen Le, guitare

Carla Bley
« The Lost Chords find Paolo Fresu »

Carla Bley, piano
Paolo Fresu, trompette
Andy Sheppard, saxophone
Billy Drummond, batterie
Steve Swallow, basse

Salle Pleyel
Président : Laurent Bayle

Notes de programme
Éditeur : Hugues de Saint Simon
Rédacteur en chef : Pascal Huynh
Rédactrice : Gaëlle Plasseraud
Correctrice : Angèle Leroy
Maquettiste : Bénédicte Sørensen
Stagiaires : Laure Lalo et Nicolas Deshoulières

Les partenaires média de la Salle Pleyel

