

VENDREDI 2 SEPTEMBRE - 20H

Bernard Rands

Danza Petrificada (création)

Richard Strauss

Mort et Transfiguration

entracte

Dmitri Chostakovitch

Symphonie n° 5

Chicago Symphony Orchestra

Riccardo Muti, direction

Fin du concert vers 22h.

Bernard Rands (1934)

Danza Petrificada

Commande : Edward F. Schmidt Family Commissioning Fund pour le Chicago Symphony Orchestra.

Effectif : 3 flûtes, piccolo, flûte alto, 2 hautbois, cors anglais, 3 clarinettes, clarinette en *mi* bémol, clarinette basse, 2 bassons - 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, tuba - timbales, percussions (marimbas, gongs à mamelon, cymbales suspendues, bongos, maracas, vibraphone, cloches de vache, tam-tams, rototoms, caisse claire, sand blocks, claves, xylophone, cloches tubulaires, grosse caisse, güiro, conga, temple blocks, cabasse, triangles, tuba) - célesta, 2 harpes - cordes.

Durée : environ 9 minutes.

« *Si vous êtes déjà allé au Mexique, vous savez sûrement pourquoi un compositeur peut avoir envie d'écrire de la musique sur ce pays* », avait dit un jour le compositeur d'origine mexicaine Carlos Chávez à Aaron Copland. La nouvelle œuvre de Bernard Rands, *Danza Petrificada*, est la dernière d'une longue lignée de compositions inspirées par le Mexique et sa culture - incluant *El Salón México* du même Copland, ainsi intitulée en souvenir de la salle de danse que Chávez et lui avaient visitée en 1932.

Lorsque Riccardo Muti demanda à Rands d'écrire une courte pièce qui serve d'ouverture à l'un des concerts de sa première saison à la tête du Chicago Symphony Orchestra, il posa comme unique condition « *que la nouvelle pièce soit, d'une certaine manière, un hommage rendu au Mexique pour le centième anniversaire de sa révolution et pour le deux centième anniversaire de son indépendance* », raconte Rands. Comme Copland, lequel écrivit *El Salón México* de retour à New York, Rands composa *Danza Petrificada* en plein centre de Chicago, là où il vit aujourd'hui. Ce qui n'empêche pas que sa pièce soit imprégnée de l'esprit musical du Mexique, pays qu'il connaît bien.

Après avoir reçu la commande du Chicago Symphony Orchestra, Rands se rendit compte qu'il ne voulait pas suivre la voie toute tracée d'un arrangement pour orchestre de chansons populaires mexicaines (méthode utilisée par défaut par divers récits de voyage en musique au cours de l'histoire), à l'exemple d'*España* de Chabrier ou d'*Ibéria* de Debussy, pour ne citer que ces deux pièces, lesquelles reprennent des mélodies espagnoles pour faire couleur locale. Rands utilisa une autre tactique et l'explique ainsi : « *Malgré les qualités spontanément attachantes d'une grande partie du répertoire populaire et folklorique mexicain, une telle approche me semblait restreindre les possibilités d'un résultat musical plus original ... Ayant voyagé plusieurs fois au Mexique, je connais de nombreuses mélodies mexicaines anciennes et récentes, mais j'ai toujours été fasciné par la qualité des timbres et la vitalité rythmique de cette musique, tout comme par l'ambiance sonore de toutes les régions de ce pays. Je pense que ce n'est pas une simple coïncidence si les percussions utilisées majoritairement dans la musique mexicaine (maracas, güiro, cabasse, haricot géant, etc.) ressemblent tant au chant des cigales qui colore l'atmosphère de ce pays !* »

Rands décide de sélectionner certains rythmes et timbres puisés dans une grande variété de musiques mexicaines et de les incorporer de façon suggestive à la trame orchestrale. Le résultat en est une pièce moins ouvertement mexicaine, mais plus en accord avec l'essence des traditions musicales du pays - le souci du lieu primant sur le réalisme de carte postale. Rands a trouvé son titre dans un vers d'un poème du Prix Nobel mexicain Octavio Paz : 1930 : *Vistas Fijas* [1930 : *Panoramas*], dans lequel celui-ci décrit un village mexicain.

« ...festín de formas, danza petrificada bajo las nubes que hacen y se deshacen y no acaban de hacerse, siempre en tránsito hacia su forma venidera... » (...un festin de formes, une danse pétrifiée sous les nuages qui se font et se défont et ne cessent de se former, toujours en transition vers leur forme à venir...)

Comme le dit Rands : « *Quelle magnifique description du phénomène musical lui-même !* » *Danza Petrificada* s'ouvre sur un thème à la trompette, sorte de fanfare lente, qui sonne au dessus du « bruit » des harpes et des percussions. Une deuxième section trouve son ancrage dans une mélodie obsédante dérivée d'un véritable air de procession mexicaine, suivie par une musique (notée *Intenso*) dominée par les cuivres et deux marimbas, combinaison présente dans de nombreuses pièces mexicaines. Puis vient la fameuse *Danza* pleine de vitalité, jouée à quatre reprises, modifiée à chaque fois mais clairement reconnaissable, s'intercalant avec des épisodes contrastés ; enfin, avec un nouveau regain d'énergie, l'œuvre se clôt sur une dernière exposition de la *Danza*.

Phillip Huscher

Richard Strauss (1864-1949)

Mort et Transfiguration [*Tod und Verklärung*], poème symphonique op. 24

Composition : 1887-1888.

Création : 21 juin 1890, à Eisenach.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors - 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba - percussion - 2 harpes - cordes.

Durée : environ 26 minutes.

Adversaire de la musique « pure », Richard Strauss se raconta au travers de sept poèmes symphoniques où, de *Don Juan* (1888-1889) à *Une vie de héros* (1897-1898), il se voyait en conquérant. Après ce point réalisé sur lui-même, il chanta inlassablement la féminité dans la centaine de lieder et dans les treize opéras de maturité. Strauss se défendit pourtant que *Mort et Transfiguration*, son troisième poème symphonique (1887-1888), fût autobiographique. Après une œuvre principalement en mineur (*Macbeth*), puis une seconde cheminant du majeur au mineur (*Don Juan*), Strauss souhaitait seulement emprunter le chemin inverse, du mineur au majeur, de l'ombre à la lumière. Un parcours lisztien, en sorte : les poèmes symphoniques du maître de Weimar, comme ses deux symphonies, sont familiers de ces héros glorifiés au terme de douloureux combats.

Mort et Transfiguration emprunte également le procédé lisztien de la « variation psychologique » : les thèmes musicaux prennent divers visages, chargés, à chaque apparition, d'émotions différentes. Ainsi, dans l'introduction lente, flûtes, hautbois et clarinettes s'échangent-ils des motifs qui, sur la respiration irrégulière des timbales et d'autres instruments, paraissent les derniers sursauts d'une vie qui s'échappe. Repris plus loin comme désamorçés (alors que le thème furieux de la Mort laisse quelque répit), ils prennent valeur de souvenirs bienheureux et fugaces, ponctués par une harpe cristalline. Puis ils se muent en élans passionnés, une sorte de valse désarticulée à quatre temps : les amours passées du héros. Ces avatars se tiennent toutefois dans le cadre de la forme sonate et profitent au maximum des espaces de liberté que laisse ce moule contraignant : l'introduction, le développement et la coda - cette dernière étant associée à la transfiguration et où un thème jusque-là mineur, attribué généralement à l'Idéal, s'épanouit sur les sonorités étales de longues pédales. Des motifs entendus précédemment ne restent plus que des réminiscences, flottant comme un halo sonore autour de l'âme pacifiée.

Claire Delamarche

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Symphonie n° 5 en ré mineur op. 47

Moderato

Allegretto

Largo

Allegro non troppo

Composition : 1937.

Création : 21 novembre 1937, à Leningrad, par l'Orchestre Philharmonique de Leningrad sous la direction de Evgueni Mravinski.

Édition : Mouzgiz.

Durée : environ 44 minutes.

Le 28 janvier 1936 paraît dans la *Pravda* un article sulfureux intitulé *Du chaos en place de musique*. L'écrivain, au ton vigoureux et polémique, fustige les arts d'avant-garde et amorce une vaste campagne de dénigrement des artistes dits « avancés ». Les œuvres de Dmitri Chostakovitch sont particulièrement visées. « *Il est difficile de suivre cette musique, il est impossible de la mémoriser. Sur scène le chant est supplanté par des cris. Si le compositeur se trouve soudain sur la voie d'une mélodie simple et compréhensible, il s'empresse, comme effrayé d'un tel accident, de repartir dans le dédale de ce chaos musical qui, par moments, touche à la cacophonie* », lit-on à propos de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk*, dont la création a suscité l'ire de Staline. Dans les semaines qui suivent, de nombreux proches du musicien sont arrêtés, tels le metteur en scène Meyerhold avec lequel il avait monté quelques années auparavant *La Punaise* de Maïakovski. Le beau-frère

du compositeur est interrogé tandis que sa propre sœur est déportée dans un camp, en Sibérie... Profondément meurtri et anxieux, Chostakovitch annule les répétitions de sa *Quatrième Symphonie* dont le finale, pathétique et tragique, aurait probablement été voué à la réprobation la plus rude. On lui aurait de nouveau reproché son pessimisme et son « formalisme » - terme peu défini et d'un emploi par conséquent aisé pour qui entend dénigrer un artiste. À la place, le musicien présente un nouvel opus qu'il décrit lui-même, avant la première moscovite, comme un symbole « de l'optimisme triomphant de l'homme » : sa *Cinquième Symphonie*.

La composition, entreprise à Gaspra, en Crimée, est menée rapidement. Le *Largo* est achevé en trois jours et la partition complète rédigée entre le 18 avril et le 20 juillet 1937. La toute puissante Union des compositeurs, qui régit la vie musicale publique et dont l'avis est sans appel, demande à lire l'œuvre pour savoir si elle peut être donnée en public. Chostakovitch la fait entendre dans une réduction pour piano à quatre mains qu'il joue en compagnie du compositeur Nikita Bogoslovski. L'ouvrage est accepté, à son grand soulagement. On confie à Evgueni Mravinski, un jeune chef âgé d'à peine trente-cinq ans, le soin d'en assurer la première audition. Cinq jours de répétition intenses suivent. La création est un triomphe. Les applaudissements crépitent durant plus d'une demi-heure et Chostakovitch est rappelé à maintes reprises. « *Cette musique dégageait une force si galvanisante qu'en définitive tout le monde se retrouva debout. Lorsque la tempête d'applaudissements fit trembler les piliers de la salle de la Philharmonie, Mravinski brandit la partition pour bien signifier que ces ovations ne s'adressaient pas plus à lui-même qu'à l'orchestre, mais à l'auteur de cette musique - à Chostakovitch* », se souvient un proche. Le caractère pathétique, la force des idées, l'expression directe des sentiments, l'orchestration brillante ou l'impression de monumentalité se dégageant de l'ensemble expliquent probablement ce succès. La partition est, jusqu'à aujourd'hui encore, la plus jouée des quinze symphonies de Chostakovitch et demeure l'un de ses ouvrages les plus populaires.

Le premier mouvement surprend par son tempo modéré qui fait songer à une introduction lente avant que l'on s'aperçoive qu'il n'en est rien : l'œuvre a bel et bien commencé sans exorde. Les premières mesures installent une atmosphère de catastrophe latente en confiant aux cordes un thème sombre, qui accompagnera chacun des deux éléments principaux. Les rythmes pointés, les vastes sauts d'intervalle, l'écriture sévère en unissons et en octaves, la distribution rigoureuse en canon et le chromatisme instaurent un climat pathétique qui place d'emblée l'œuvre sous l'angle du tragique. Conçu comme une vaste forme sonate (exposition des thèmes, développement, puis reprise variée des différents éléments thématiques), le mouvement est bâti sur une montée progressive de la tension, qui culmine lors de la réexposition puis retombe graduellement avant la dislocation finale. Le premier thème est une mélodie dépressive qui prolonge le sentiment initial de désolation par sa retenue et ses nombreuses suspensions. Le second thème est une nouvelle mélodie des violons présentée en mineur, sur un rythme obstiné des basses. L'entrée inattendue d'un piano ouvre le développement et inaugure un changement notable de climat. Les notes accentuées, le temps mesuré et « mécanisé », le tempo sans

cesse accéléré marquent une installation dans le drame. L'apparition grotesque du premier thème à la trompette, le martèlement continu des timbales, l'ajout sans fin de nouvelles strates, la sonorité stridente du xylophone et la combinaison progressive des deux thèmes principaux mènent vers un point culminant particulièrement violent qui amorce la réexposition. Aux unissons violents, *con tutta forza*, du premier thème répondent la flûte et le cor solistes du deuxième. La fin, étrange, fait entendre, sur fond de harpes puis de gammes ascendantes au célesta, un violon soliste dans l'aigu. Le discours se désagrège peu à peu et la musique finit au seuil du silence.

Le scherzo apporte un contraste nécessaire. Le mouvement évoque Mahler par son mariage réussi d'ironie, de sarcasme, de trivialité et de gravité. Les idées en apparence décousues - une ligne sévère des violoncelles et contrebasses à l'octave, une mélodie des bois sans cesse variée par les changements de timbres, un thème de valse en mineur accompagné par des accords en pizzicato, quelques percées des cuivres - sont unifiées par de courtes cellules d'intervalle ou de rythme. L'orchestration limite le nombre de tutti au profit de dialogues chambristes se succédant au sein d'une mosaïque de tonalités impressionnante. La forme, traditionnelle, place en son centre un trio marqué par la ligne humoristique d'un violon soliste, les glissandos persifleurs des harpes et les pizzicatos espiègles des violoncelles.

Cœur expressif de la symphonie, le *Largo* en *fa* dièse mineur est un moment d'interrogation, de réflexion, de méditation après la densité des événements passés. La forme, ternaire, est cadrée par deux points culminants placés symétriquement au début et à la fin. Le déploiement mélodique continu, l'engendrement des thèmes les uns à partir des autres, la transformation incessante des éléments (notamment l'absence de reprise littérale) distillent une tension permanente, comme un écho aux douleurs du premier mouvement. Le thème principal est exposé par les cordes divisées dans un entrelacs de lignes épurées. Le rythme harmonique lent, le ton mineur, la direction tonale incertaine instaurent un nouveau climat de désolation. Après l'atteinte d'un premier sommet, le hautbois ouvre la partie centrale par une mélodie originale... qui n'est en réalité que le renversement du thème initial. Exposée sur une simple ligne des violons en trémolos dans l'aigu, la cantilène est reprise par une clarinette puis une flûte solistes, dans un tissu volontairement raréfié. Le retour du thème initial dans des tessitures graves - clarinette, basson, contrebasson - marque la réexposition. La polyphonie étoffée, la domination des tons mineurs, l'atteinte d'un second point culminant marqué par la présence du piano et du xylophone sont autant de variations de la première partie. La conclusion, elle, réfléchit celle du premier mouvement : les thèmes meurent graduellement tandis que la musique confine progressivement au silence et au vide. Le travail sur la couleur - harmoniques au célesta et à la harpe, trémolos des premiers violons sur une simple note dans l'aigu - exacerbe l'expressivité tandis que l'arrivée inopinée du mode majeur confère au récit un caractère étrange, comme irréel.

Le finale récuse le plan traditionnel de l'allegro de sonate au profit d'une vaste forme ternaire où les idées sont développées dès leur première exposition. Le mouvement semble commencer *in media res* par un énoncé triomphal du thème principal sur un martèlement de timbales. Le mineur progresse vers le majeur, tandis que la mélodie, travaillée par les cuivres, est menée vers un nouveau sommet. Une retombée brutale - un effondrement chromatique - précède la partie centrale. L'atmosphère change brusquement de caractère. À un choral des cuivres répondent une mélodie tourmentée des cordes puis un dialogue serein des bois. Un court solo de percussion introduit un passage mystérieux préludant à la réexposition. Le thème initial y est réentendu en mineur dans des teintes sombres avant d'être développé au sein d'une animation graduelle du tempo. La fin en majeur et les accords emphatiques semblent quelque peu forcés, comme plaqués arbitrairement. « *Dans le finale de ma symphonie, j'ai cherché à résoudre les motifs tragiques des premiers mouvements en un projet optimiste et plein de vie* », expliquait Chostakovitch lors de la création. La lecture de ses *Mémoires*, publiées en 1979, quatre ans après sa mort, montre une vision opposée et sans doute plus exacte. « *Ce qui se passe dans la Cinquième Symphonie me semble être clair pour tout le monde. C'est une allégresse forcée comme dans Boris Godounov. C'est comme si on nous matraquait tous en nous disant : "Votre devoir est de vous réjouir, votre devoir est de vous réjouir"* ».

Sous l'allégresse se cache la souffrance, tel est le singulier spectacle offert par la fin de la *Cinquième Symphonie* - une œuvre tragique où les notes se font l'écho douloureux d'une période trouble et vécue comme telle.

Jean-François Boukobza

Bernard Rands

Bernard Rands a été pour la première fois en contact avec Riccardo Muti alors qu'il habitait à Florence, où Muti occupait le poste de directeur musical du Maggio Musicale (1968-1979). Né en Grande-Bretagne, à Sheffield, étudiant en musique et littérature à l'Université du Pays de Galles, Bernard Rands se découvre une fascination pour la musique sérieuse d'inspiration lyrique du compositeur italien Luigi Dallapiccola et, en 1958, il part en Italie pour suivre l'enseignement non seulement de Dallapiccola, mais aussi de Luciano Berio et Roman Vlad. Au début des années 1960, il suit les classes de composition de Pierre Boulez et de Bruno Maderna à Darmstadt. Moins de dix ans plus tard, Boulez et l'Orchestre Symphonique de la BBC lui commandent trois pièces. En 1966, une bourse internationale Harkness lui permet d'aller faire un an d'études aux États-Unis - à Princeton et à l'Université d'Illinois. De retour en Angleterre, il est engagé comme professeur à York ainsi qu'à Oxford, mais il finit par émigrer aux États-Unis en 1975, obtenant sa naturalisation en 1983. L'année suivante, ce nouveau citoyen américain reçoit le Prix Pulitzer pour son cycle de mélodies pour ténor et orchestre *Canti del sole* (« Chants du soleil »). En 1989, il est nommé compositeur en résidence au Philadelphia Orchestra, dont le directeur musical est alors Riccardo Muti. Les liens entre les deux hommes se resserrent : Muti commande, dirige et enregistre plusieurs œuvres majeures de Rands, dont *Le Tambourin, suites 1 et 2*, première de ses compositions sur Vincent van Gogh, distinguée en 1986 par le Prix Friedheim du Kennedy Center.

En 1973, visitant le Musée Vincent van Gogh d'Amsterdam le jour de son ouverture, Rands s'était pris d'intérêt pour le peintre hollandais. Au fil des ans, cet intérêt se transformera en passion pour atteindre son point culminant avec la composition de l'opéra *Vincent*, sur un livret de J. D. McClatchy, créé le 8 avril dernier à l'Université d'Indiana à l'occasion du centenaire de l'institution.

Riccardo Muti

Chef d'orchestre de renommée internationale, le Napolitain Riccardo Muti a attiré l'attention en 1967 en remportant le Concours de direction Guido Cantelli de Milan. Invité en 1971 par Herbert von Karajan au Festival de Salzbourg, il n'a cessé depuis de se produire dans ce festival et avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Il a occupé les fonctions de directeur musical du Maggio Musicale de Florence, de l'Orchestre de Philadelphie ainsi que du Théâtre de la Scala de Milan (de 1986 à 2005). Depuis septembre 2010, il est directeur musical du Chicago Symphony Orchestra. Sa vaste discographie, déjà conséquente dans les années 1970, lui a valu une large reconnaissance et de nombreux prix. Récemment, il a remporté deux *Grammy Awards* avec le chœur et l'orchestre symphoniques de Chicago pour l'enregistrement du *Requiem* de Verdi, paru en septembre 2010. Riccardo Muti a dirigé les meilleurs orchestres du monde : l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre de la Bayerischer Rundfunk, le New York Philharmonic, l'Orchestre National de France, et bien sûr l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Invité à diriger le concert célébrant le cent cinquantième

anniversaire de la phalange viennoise, il a reçu l'« Anneau d'or », distinction accordée à quelques rares chefs choisis par l'orchestre en témoignage des liens particuliers les unissant. En 2004, Muti a fondé l'Orchestre des Jeunes Luigi Cherubini, lequel regroupe des musiciens sélectionnés par un comité international parmi six cents instrumentistes venus de toute l'Italie. Nommé directeur artistique du Festival de Pentecôte de Salzbourg en 2006, il a lancé en mai 2007 un projet de cinq ans consacré à l'École napolitaine du XVIII^e siècle avec l'Orchestre Cherubini. L'engagement social de Riccardo Muti se traduit par des concerts qu'il donne dans de nombreux lieux emblématiques de l'Histoire passée ou récente, comme à Ravenne dans le cadre du festival *Le Vie dell'Amicizia* (Les Chemins de l'amitié), ou encore à L'Aquila, Sarajevo, Beyrouth, Jérusalem, Moscou, Erevan, Istanbul, New York, Le Caire, Damas et El Jem. En juillet 2010, à Trieste, il a réuni un orchestre de plus de cent cinquante jeunes musiciens d'Italie, de Croatie et de Slovénie pour un « Concert pour l'amitié » devant un public de plus de dix mille personnes où se trouvaient les présidents de ces trois pays. En juillet 2011, Riccardo Muti s'est rendu à Nairobi au Kenya pour un concert au parc historique Uhuru Park dédié aux habitants des quartiers pauvres de Nairobi, exhortant à la paix et à la fraternité à travers la musique. Il est Cavaliere di Gran Croce de la République Italienne, Officier de la Légion d'honneur, honorary Knight Commander of the British Empire, et il porte la Croix du mérite de la République Fédérale d'Allemagne. Le Mozarteum de Salzbourg lui a remis la Médaille d'argent pour son interprétation de la

musique de Mozart. À Vienne, il a été élu membre honoraire de la Gesellschaft der Musikfreunde, de la Hofmusikkapelle et de l'Opéra. Le Président russe Vladimir Poutine lui a remis l'Ordre de l'Amitié, et l'État d'Israël le Prix Wolf pour les Arts. En 2010, il a été nommé Musicien de l'année par *Musical America*. En mars 2011, il a remporté la deuxième édition du Prix Birgit Nilsson et il s'est distingué en avril lors des sixièmes *Opera News Awards*. Enfin, il vient de recevoir en Espagne le prestigieux prix Prince des Asturies pour les Arts.
www.riccardomuti.com.

Chicago Symphony Orchestra

Le Chicago Symphony Orchestra (CSO) offre des concerts très prisés tant dans sa ville que dans les plus prestigieuses capitales musicales du globe. En septembre 2010, le célèbre chef d'orchestre italien Riccardo Muti est devenu son dixième directeur musical. Ses projets pour l'institution - approfondir son implantation locale, assurer sa pérennité en encourageant de nouvelles générations de musiciens et travailler avec des artistes visionnaires - marquent une nouvelle ère pour le CSO. Autre personnalité entretenant une relation à long terme avec l'ensemble, le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez a été nommé chef invité permanent en 1995 puis chef émérite « Helen Regenstein » en 2006. Le CSO donne plus de cent cinquante concerts annuels avec des chefs et des artistes invités de renommée internationale - au Symphony Center situé au cœur de la ville, ainsi qu'au Festival de Ravinia, au nord de Chicago, où il est en résidence chaque été. Avec ses programmes grand public regroupés sous le terme

d'*Institute for Learning Access, and Training*, le CSO séduit chaque année plus de deux cent mille résidents de sa région. En 2007, trois initiatives médiatiques ont été lancées avec succès : le CSO Resound, label discographique de l'orchestre (disques et téléchargements numériques) ; un retour sur les ondes nationales marqué par une nouvelle série de programmes hebdomadaires autoproduits ; et le développement de la présence du CSO sur Internet avec des téléchargements vidéo gratuits de la série de concerts d'avant-garde *Beyond the Score*. En janvier 2010, Yo-Yo Ma est devenu le premier consultant créatif « Judson and Joyce Green » de l'ensemble, engagé par Riccardo Muti pour un mandat de trois ans. Deux nouveaux compositeurs en résidence « Mead » ont débuté leur contrat de deux ans à l'automne 2010 : Mason Bates et Anna Clyne, qui se chargent de la série de musique contemporaine MusicNOW. La discographie du CSO a été récompensée en tout de soixante-deux *Grammy Awards* par la National Academy of Recording Arts and Sciences. Récemment, l'enregistrement du *Requiem* de Verdi avec Riccardo Muti a obtenu deux *Grammy Awards* dans les catégories « Meilleur album classique » et « Meilleure interprétation chorale ». La prestigieuse histoire du CSO a débuté en 1891, lorsque l'homme d'affaires de Chicago Charles Norman Fay a confié à Theodore Thomas, alors chef d'orchestre de premier plan aux États-Unis et pionnier dans son domaine, la mission de fonder un orchestre symphonique dans cette ville. Thomas a occupé le poste de directeur musical jusqu'à sa mort en 1905 - trois semaines seulement après l'inauguration de l'Orchestra Hall,

résidence permanente de l'ensemble. Bank of America Merrill Lynch est aujourd'hui le mécène principal du Chicago Symphony Orchestra.
www.cso.org.

Chicago Symphony Orchestra
Riccardo Muti, direction musicale
Pierre Boulez, chef d'orchestre émérite
«Helen Regenstein»
Yo-Yo Ma, conseiller artistique «Judson and Joyce Green»
Duain Wolfe, chef de chœur
Mason Bates, Anna Clyne, compositeurs
«Mead» en résidence

Violons

Robert Chen (*Concertmaster*)
The Louis C. Sudler Chair (bienfaiteur anonyme)
David Taylor* (co-soliste)
Yuan-Qing Yu* (co-soliste)
Cornelius Chiu
Nathan Cole
Alison Dalton
Kozue Funakoshi
Russell Hershov
Qing Hou
Nisanne Howell**
Blair Milton
Paul Phillips, Jr.
Sando Shia
Susan Synnestvedt
Rong-Yan Tang
Akiko Tarumoto

Baird Dodge (soliste)
Albert Igolnikov (co-soliste)
Lei Hou
Ni Mei**
Arnold Brostoff
Fox Fehling
Hermine Gagné
Rachel Goldstein
Mihaela Ionescu

Melanie Kupchynsky
Wendy Koons Meir
Aiko Noda
Joyce Noh
Nancy Park
Ronald Satkiewicz
Florence Schwartz-Lee**
Jennie Wagner

Altos

Charles Pikler (soliste)
Li-Kuo Chang (co-soliste)
The Louise H. Benton Wagner Chair
John Bartholomew**
Catherine Brubaker
Karen Dirks
Diane Mues
Lawrence Neuman
Yukiko Ogura
Daniel Orbach
Max Raimi
Thomas Wright

Violoncelles

John Sharp (soliste)
The Eloise W. Martin Chair
Kenneth Olsen (co-soliste)
The Adele Gidwitz Chair
Loren Brown
Richard Hirschl
Katinka Kleijn
Jonathan Pegis**
David Sanders
Gary Stucka
Brant Taylor

Contrebasses

Daniel Armstrong
Roger Cline
Joseph DiBello
Michael Hovnanian
Robert Kassinger
Mark Kraemer
Stephen Lester
Bradley Opland

Harpes

Sarah Bullen (soliste)
Lynne Turner

Flûtes

Mathieu Dufour (coliste)
Richard Graef (co-soliste)
Louise Dixon
Jennifer Gunn

Piccolo

Jennifer Gunn

Hautbois

Eugene Izotov (soliste)
The Nancy and Larry Fuller Chair
Michael Henschel (co-soliste)
Gilchrist Foundation Chair
Lora Schaefer
Scott Hostetler

Cor anglais

Scott Hostetler

Clarinettes

Stephen Williamson (soliste)
John Bruce Yeh (co-soliste)
Gregory Smith
J. Lawrie Bloom

Bassons

David McGill** (soliste)
William Buchman (soliste)
Dennis Michel

Cors

Dale Clevenger (soliste)
Daniel Gingrich (associé principal)
James Smelser
David Griffin
Oto Carrillo
Susanna Drake

Trompettes

Christopher Martin (soliste)
The Adolph Herseth Principal Trumpet Chair
(bienfaiteur anonyme)
Mark Ridenour (co-soliste)
John Hagstrom
Tage Larsen

Trombones

Jay Friedman (soliste)
James Gilbertsen** (co-soliste)
Michael Mulcahy
Charles Vernon

Trombone basse

Charles Vernon

Tuba

Gene Pokorny (soliste)
The Arnold Jacobs Principal Tuba Chair (doté par
Christine Querfeld)

Timbales

Vadim Karpinos (soliste)

Percussions

Cynthia Yeh (soliste)
Patricia Dash
Vadim Karpinos
James Ross

Piano

Mary Sauer (soliste)

Bibliothécaires

Peter Conover, responsable
Carole Keller
Mark Swanson

Personnel d'orchestre

John Deverman, directeur
Anne MacQuarrie, responsable des
auditions du CSO et du personnel
d'orchestre

Techniciens de scène

Kelly Kerins, responsable de scène

Dave Hartge

James Hogan

Christopher Lewis

Patrick Reynolds

Todd Snick

Joe Tucker**

Les co-solistes apparaissent par ordre

d'ancienneté.

** en congé

*Les pupitres des cordes du Chicago Symphony
Orchestra obéissent à un placement tournant.*

*Les musiciens assis derrière les solistes
et co-solistes changent de place toutes
les deux semaines et apparaissent ici par
ordre alphabétique. Les percussionnistes
apparaissent également par ordre
alphabétique.*

*La David and Mary Winton Green Principal Bass
Chair est actuellement inoccupée.*



Le Chicago Symphony Orchestra est reconnaissant à Bank of America Merrill Lynch pour son généreux soutien de concerts CSO aux Etats-Unis et dans le monde.

Sponsor mondial de CSO

Bank of America 
Merrill Lynch



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE SOUTIENT TOUTES LES MUSIQUES.

Mécène principal de la Salle Pleyel, Société Générale est fière d'y soutenir une programmation captivante et audacieuse. Cette salle parisienne mythique accueille les plus grandes formations et les plus brillants interprètes. Ce partenariat confirme notre engagement pour la musique et pour tous ceux qui la font vivre, et cela depuis plus de 20 ans. C'est aussi l'expression de notre volonté de contribuer au rayonnement des hauts lieux culturels français. www.societegenerale.com



CHICAGO EST LE CŒUR DES ETATS-UNIS. ET PAS SEULEMENT GEOGRAPHIQUEMENT. C'EST AUSSI UN CENTRE DE TRANSPORT ET LA PASSERELLE ECONOMIQUE DES ETATS-UNIS. C'EST UN CENTRE D'AFFAIRES MONDIAL AVEC UN MARCHÉ DYNAMIQUE. C'EST AUSSI UN POLE D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR QUI COMPTE PARMIS LES MEILLEURES ECOLES DE COMMERCE AU MONDE. PAR-DESSUS TOUT, C'EST UNE VILLE QUI POSSEDE DES LIENS CULTURELS ET ECONOMIQUES TRES FORTS AVEC LA FRANCE. CES LIENS SONT AMENES A SE RENFORCER. POUR PLUS D'INFORMATIONS SUR COMMENT INVESTIR A CHICAGO, NOUS VOUS INVITONS A CONSULTER NOTRE SITE WORLDBUSINESSCHICAGO.COM



Et aussi...

MERCREDI 7 SEPTEMBRE, 20H

Ludwig van Beethoven

Concerto pour piano n° 4

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Symphonie n° 5

Pittsburgh Symphony Orchestra

Manfred Honeck, direction

Hélène Grimaud, piano

VENDREDI 9 SEPTEMBRE, 20H

Mikhaïl Glinka

Ouverture de Rousslan et Ludmilla

Maurice Ravel

Concerto pour piano en sol

Hector Berlioz

Symphonie fantastique

The Philadelphia Orchestra

Charles Dutoit, direction

Jean-Yves Thibaudet, piano

MARDI 25 OCTOBRE, 20H

Igor Stravinski

Agon

Richard Strauss

Métamorphoses

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Symphonie n° 4

Cleveland Orchestra

Franz Welser-Möst, direction

MERCREDI 26 OCTOBRE, 20H

Felix Mendelssohn

Symphonie n° 3 « Ecosaise »

John Adams

Doctor Atomic Symphony

Maurice Ravel

Boléro

Cleveland Orchestra

Franz Welser-Möst, direction

LUNDI 6 FEVRIER, 20H

Ludwig van Beethoven

Concerto pour violon

Igor Stravinski

Symphonie en trois mouvements

Maurice Ravel

Daphnis et Chloé, Suite n° 2

New York Philharmonic

Alan Gilbert, direction

Frank Peter Zimmermann, violon

Coproduction Productions Internationales

Albert Sarfati, Salle Pleyel

Salle Pleyel

Président: Laurent Bayle

Notes de programme

Éditeur: Hugues de Saint Simon

Rédacteur en chef: Pascal Huynh

Rédactrice: Gaëlle Plasseraud

Graphiste: Elza Gibus

Les partenaires média de la Salle Pleyel

