

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

JEUDI 28 NOVEMBRE 2024 – 20H00

Orfeo ed Euridice
Christoph Willibald Gluck

LES GRANDES
VOIX
LES GRANDS
SOLISTES
2024/2025



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Ellipse



Installation de Goni Shifron 5 novembre > 3 décembre 2024 | niveau 2

L'installation est en accès libre, du 5 au 10 novembre de 14h à 18h,
et aux heures de représentation des concerts en Grande salle Pierre Boulez.

Une exposition produite par la Fondation Signature,
en collaboration avec la Philharmonie de Paris

| Paris Photo |



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



FONDATION
SIGNATURE

Programme

Christoph Willibald Gluck

Orfeo ed Euridice

Les Musiciens du Prince – Monaco

Il Canto di Orfeo

Gianluca Capuano, direction

Cecilia Bartoli, mezzo-soprano (Orfeo)

Mélissa Petit, soprano (Euridice, Amore)

Ce concert est surtitré.

Coréalisation Les Grandes Voix, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H40.

L'œuvre

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Orfeo ed Euridice [Orphée et Eurydice]

Azione teatrale per musica en un acte

Version de Parme (1769)

Livret de Ranieri de' Calzabigi

Composition : 1762.

Création : le 5 octobre 1762, au Burgtheater de Vienne.

Durée : 1h30 environ.

Ouverture

Chœur : "Ah! Se intorno"

Récitatif (Orfeo) : "Basta, basta o compagni"

Ballet

Chœur : "Ah! Se intorno"

Air (Orfeo) : "Chiamo il mio ben"

Récitatif (Orfeo) : "Numi, barbari numi"

Récitatif (Amore, Orfeo) : "T'assiste Amore"

Air (Orfeo) : "Gli sguardi trattieni"

Récitatif (Orfeo) : "Che disse?"

Ballet

Chœur : "Chi mai dell'Erebo"

Ballet

Chœur : "Chi mai dell'Erebo"

Chœur (chœur, Orfeo) : "Deh, placatevi con me"

Chœur : "Misero giovane"

Arioso (Orfeo) : "Mille pene"

Chœur : "Ah, quale incognito"

Arioso (Orfeo) : "Menti tiranne"

Chœur : "Ah, quale incognito"

Danza delle furie
Ballo degli spiriti beati
Air (Orfeo) : "Che puro ciel"
Chœur : "Vieni a' regni"
Ballo degli Eroi
Récitatif (Orfeo) : "Anime avventurose"
Chœur : "Torna, o bella"

Récitatif (Orfeo, Euridice) : "Vieni, segui i miei passi"
Duo (Orfeo, Euridice) : "Vieni, appaga il tuo consorte"
Récitatif (Orfeo) : "Qual vita è questa mai"
Air (Euridice) : "Che fiero momento"
Récitatif (Orfeo, Euridice) : "Ecco un nuovo tormento!"
Air (Orfeo) : "Che farò senza Euridice?"
Récitatif (Orfeo) : "Ma, finisca e per sempre"
Ballet et chœur : "Ah, se intorno"

Orphée et Eurydice de Gluck : les métamorphoses d'un opéra réformateur

C'est peu dire que le mythe d'Orphée est intimement lié à l'histoire de l'opéra et de l'art en général. De tout temps, le récit de ce demi-dieu invité à braver les Enfers pour ramener à la vie la femme qu'il aime a passionné peintres et musiciens. Dès 1600, le premier opéra qui nous soit intégralement parvenu, donné à Florence pour le mariage par procuration de Marie de Médicis avec le roi de France Henri IV, raconte déjà cette histoire. On va la retrouver tout au long du XVII^e siècle, notamment avec ces deux chefs-d'œuvre que constituent l'*Orfeo* de Monteverdi, en 1607, et celui de Luigi Rossi en 1647.

Le XVIII^e siècle n'est pas en reste. Quand, en 1762, l'Allemand Christoph Willibald Gluck s'empare à nouveau de ce beau et dramatique récit mythologique pour en faire son trentième opéra, il approche de la cinquantaine et est déjà un compositeur admiré en Italie comme dans le monde germanique. Né en Bavière en 1714, formé à la musique à Prague et à Vienne, il est parti pendant neuf ans en Italie (de 1736 à 1745) pour s'initier

au genre qui fait fortune dans tous les pays d'Europe à l'exception de la France : l'opéra seria. À Venise, Milan ou Turin, il crée ses premiers drames lyriques, le plus souvent sur les livrets en vogue du poète Pietro Metastasio. Après une longue tournée européenne, il se fixe définitivement à Vienne en 1752 : il va y enseigner le clavecin à la petite archiduchesse Marie-Antoinette, et devenir maître de chapelle de la cour impériale.

C'est à la suite d'une rencontre avec le poète et librettiste Ranieri de' Calzabigi que va naître l'idée d'une réforme profonde de l'art lyrique, inspirée notamment des philosophes français, et dont l'*Orfeo ed Euridice* de 1762 va être un modèle aux innombrables conséquences sur l'avenir de l'opéra. Les idées nouvelles qui président à la composition de cet ouvrage (ce qu'on va communément appeler la « réforme de Gluck ») seront ensuite précisées par le compositeur lui-même dans sa préface d'*Alceste*, cinq années plus tard. Dans les grandes lignes, l'idée est de simplifier le drame au maximum en le faisant reposer sur une histoire dénuée de complications et de personnages annexes, comme c'était le cas dans l'opéra seria italien.

Le but est d'aller à l'essentiel et de toucher le public grâce aux émotions sincères et « crédibles » de personnages peu nombreux et faciles à cerner. « La simplicité, la vérité et le naturel sont les seules règles du beau dans toutes les productions artistiques » affirme Gluck. Tout découle donc de cette maxime : pas d'histoires secondaires inutiles qui rendaient si complexes le synopsis d'un opéra seria, pas de ballets décoratifs s'ils ne sont pas indispensables à l'action, des chœurs qui ne sont plus de simples faire-valoir des chanteurs mais de véritables protagonistes, un chant naturel et efficace, débarrassé de ses trilles et autres ornements inutiles. En bref, Gluck prône un nouveau rapport du public au spectacle lyrique, en visant une forme d'émotion pure et profonde, fort bien exprimée par Julie de Lespinasse à l'issue d'une représentation parisienne d'*Orphée et Eurydice* : « Cette musique me rend folle : elle m'entraîne ; je ne puis manquer un jour : mon âme est avide de cette espèce de douleur. »

La création d'*Orfeo ed Euridice* en 1762 au Burgtheater de Vienne, en présence de l'impératrice Marie-Thérèse, fait suite au succès de *Don Juan ou le Festin de pierre*, l'année précédente. Ce double essai sera transformé en 1767 avec *Alceste*. À travers ces trois ouvrages, Gluck entame un renouveau certain de l'art lyrique, qu'il prolongera ensuite dans ses chefs-d'œuvre parisiens : *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777) et *Iphigénie en*

Tauride (1779). Lors de ces trois créations, Gluck pourra compter sur le soutien sans faille de son ancienne élève devenue dauphine puis reine de France : Marie-Antoinette.

La représentation de ce soir nous renvoie aux premières versions d'*Orfeo ed Euridice*, bien avant celle complétée par Gluck pour Paris et l'Académie royale de Musique (1774) ou celle remaniée par Hector Berlioz pour Pauline Viardot en 1859. Ces premières versions, à l'origine même de la « réforme », sont celle de Vienne en 1762 puis celle révisée par le compositeur lui-même pour Parme, le 24 août 1769. Toutes deux sont chantées en langue italienne, comme il est de mise à la cour impériale et dans ses satellites (n'oublions pas que la fille de l'impératrice, l'archiduchesse Marie-Amélie, sœur de Marie-Antoinette, vient d'épouser deux mois plus tôt le duc Ferdinand de Parme). Alors que dans la version viennoise d'origine, l'opéra est divisé en trois actes, il est ramené à un seul dans la version de Parme, à la manière d'un « acte de ballet » à la française. On le surnommait du reste « l'acte d'Orphée » car il constituait le troisième volet d'un plus vaste spectacle intitulé *Le Feste d'Apollo*. En fait, l'acte unique conserve nettement les trois moments forts de ce drame : déploration sur la mort d'Eurydice et proposition de l'Amour d'aller la rechercher dans le royaume des morts / scène d'Orphée dans les Enfers puis aux Champs-Élysées / retrouvailles d'Orphée et d'Eurydice, seconde disparition de la jeune femme et réjouissances finales par la volonté des dieux. Autre petite différence entre les deux versions : alors qu'à Vienne le castrat contralto Gaetano Guadagni est le créateur du personnage d'Orphée, Gluck adapte son rôle à la voix de soprano du castrat Giuseppe Millico lors de la fête parmesane de 1769. Dans un cas comme dans l'autre, ces deux spectacles demeurent dans la grande tradition italienne qui confie le rôle-titre masculin à un castrat. Pour le reste, peu de changements majeurs entre ces deux versions primitives.

L'ouverture d'*Orfeo* demeure l'une des pièces instrumentales les plus connues de Gluck. Elle sera bientôt rejointe par les superbes ouvertures parisiennes des deux *Iphigénie* et d'*Armide*, bien faites pour attester de son talent d'orchestrateur. Cette ouverture, d'allure très dynamique et enjouée, traduit davantage la force inébranlable de l'amour conjugal que les malheurs et les souffrances des protagonistes au cours du récit. Elle précède le très beau chœur de déploration à l'antique sur lequel s'ouvre le rideau. À la différence d'autres ouvrages traitant du même sujet, dans lesquels la mort d'Eurydice est racontée en détail ou même vécue en direct sous nos yeux, Gluck choisit un parti pris plus sobre : Eurydice repose déjà sur son lit de mort, entourée de ceux qui la pleurent, tandis qu'Orphée, étreint par l'émotion,

ne peut que prononcer par trois fois le nom de sa bien-aimée. On raconte qu'à Vienne en 1762, le castrat Guadagni arrachait les larmes du public par ce triple appel désespéré. Ici pas de fêtes de mariage entre les deux époux, pas non plus d'effets sur la mort violente d'Eurydice, piquée par un serpent. N'oublions pas que cette tragédie est créée en 1762 pour la fête de l'impératrice : il ne peut donc être question de dramatisation excessive.

La première partie de l'œuvre comporte trois scènes essentielles. Elle commence par la déploration d'Orphée qui a souhaité rester seul pour pleurer : à travers trois strophes très poétiques accompagnées par les sons délicats de vents, le demi-dieu redevient ici une créature humaine livrée à sa douleur, mais aussi le symbole même du chanteur-poète. C'est alors qu'intervient L'Amour, personnage secondaire dont les deux seules interventions, au premier et au troisième acte, suffiront cependant à infléchir le cours de l'action. Loin d'être facétieux et charmant, à la manière des petits Cupidon d'Antoine Watteau ou de Giovanni Battista Tiepolo, il se montre ici un gamin autoritaire qui se joue sans pitié des hommes et des dieux, et qui, presque par caprice, finit par permettre à Orphée d'aller rechercher sa bien-aimée dans le royaume des morts, sans jamais la regarder. L'acte se termine par un récitatif dramatique dans lequel le héros accepte de relever cet incroyable défi.

La deuxième partie de « l'acte de Parme » (ou l'acte II de la version viennoise originale) est de loin le chef-d'œuvre de cet opéra, notamment en raison du saisissant contraste musical voulu par Gluck entre les Enfers (le royaume des ombres infernales) et les champs Élysées (celui des ombres heureuses). La scène infernale demeure un morceau d'anthologie en raison de l'infinie variété des processus orchestraux et vocaux imaginés par Gluck. Le chœur prouve ici qu'il n'est pas seulement une toile de fond, comme dans beaucoup d'opéras antérieurs, mais un protagoniste à part entière, qui tient tête à Orphée pour l'empêcher de passer. Tandis que ce dernier tente de le séduire par son chant et d'implorer sa pitié, la masse chorale le repousse avec une véhémence et une agitation extrêmes, dans un ensemble très syllabique : il culmine dans son triple refus de céder, exprimé par d'inexorables « No » aux intervalles audacieux pour l'époque. Par trois fois, grâce à la simplicité émouvante de son chant, Orphée parvient à séduire et à toucher ces créatures enragées. Après une ultime tentative, le pari est gagné : monstres et furies se calment pour le laisser passer. Dans un ultime forte, Gluck use d'un beau procédé figuraliste (ou imitatif) : les voix aiguës du chœur montent de façon chromatique tandis que les voix graves descendent, symbolisant les portes des Enfers qui s'ouvrent peu à peu ; puis après un palier, c'est l'inverse : les voix

supérieures descendent et les voix graves montent, figurant à l'inverse des portes qui se referment après le passage de l'audacieux héros. Alors que le royaume des ombres infernales n'était que chaos, fureur et incursions frénétiques de l'orchestre, la scène « élyséenne » en est l'inverse absolu. Dans ces sphères paisibles où évolue Eurydice, tout n'est que douceur et volupté. Les « esprits bienheureux » dansent au son des flûtes et de la harpe, l'harmonie et le gazouillement des oiseaux règnent en tout lieu. Orphée découvre ce séjour de félicité : « *Che puro ciel ! Che chiaro sol !* » [« *Quel ciel pur ! Quel soleil éclatant !* »], aussitôt invité par le chœur à profiter de ce lieu amène.

C'est dans la troisième partie qu'intervient enfin Eurydice à laquelle Gluck ne confie qu'un air et un duo. Au ravissement des époux qui se retrouvent, suit l'épisode bien connu de l'incompréhension et de la colère d'Eurydice, qui éclate dans son air « *Che fiero momento* » : inconsciente de la promesse qu'Orphée a faite aux dieux, comment peut-elle admettre que son époux ne la regarde pas et semble si indifférent ? Pour exprimer ce « drame conjugal », Gluck alterne récitatifs et ariosos, moments de quiétude et passages *agitato*, jusqu'au moment où, n'en pouvant plus, Orphée se retourne pour la regarder : Eurydice semble tout à coup se consumer et meurt une seconde fois. Le désespoir d'Orphée jaillit alors de son air « *Che faro senza Euridice?* », devenu « *J'ai perdu mon Eurydice* » lors de la reprise parisienne : air surprenant, souvent critiqué pour sa quiétude et son déroulement régulier, presque trop léger. Sans doute faut-il le comprendre plutôt comme un moment d'hébètement, où l'époux inconsolable, comme détaché de lui-même, s'en remet à la musique et à la poésie pour exhaler un amour qui va bien au-delà des frontières de la mort. Une chose est sûre : Gluck réussit là ce qu'on appellerait aujourd'hui un « coup médiatique » tant cet air est devenu internationalement célèbre. Restent ensuite deux conclusions possibles. Dans celle de Vienne, la plus communément reprise, Cupidon empêche Orphée de se suicider avant que le chœur en liesse ne proclame le triomphe de l'amour et de la beauté. Celle de ce soir privilégie la douleur d'Orphée et la perte irrémédiable de son amour. La reprise du chœur funèbre nous renvoie au tout début de l'opéra : la boucle est bouclée, abandonnant tout espoir de happy end.

Patrick Barbier

Ce texte a été initialement publié dans le programme du spectacle donné à la Philharmonie du Luxembourg, le 3 novembre 2024.

Le saviez-vous ?

Orphée en musique

Un héros dont le chant charme les hommes, les animaux et les puissances infernales : voilà qui suffirait à fasciner les musiciens. Mais si Orphée occupe une telle place dans les arts, c'est aussi parce qu'il refuse la fatalité de la mort. Dès lors, on ne s'étonnera pas qu'il soit la source d'innombrables partitions, souvent scéniques. Dès la naissance de l'opéra, il inspire les deux *Euridice* de Peri et Caccini (1600), puis *l'Orfeo* de Monteverdi. Au fil du temps, les musiciens s'éloignent plus ou moins du mythe transmis par Virgile (*Géorgiques*) et Ovide (*Métamorphoses*). À l'origine, Orphée ne parvenait pas à surmonter la perte d'Eurydice, dédaignait les femmes et périssait déchiqueté par les Bacchantes. Chez Monteverdi, il devient une allégorie du Christ. Chez Gluck, il retrouve Eurydice grâce au pouvoir de l'amour. Offenbach se moque de ces nobles sentiments dans *Orphée aux Enfers*, satire au vitriol de la société du Second Empire. Pour Liszt, qui consacre à Orphée un poème symphonique en 1854, il est une incarnation de l'artiste, idée retenue également par Philip Glass dans son *Orphée* (1991) d'après le film de Cocteau. Dans la cantate de Kurt Weill *Der neue Orpheus* (1924), tableau désabusé et ironique de la République de Weimar, il se glisse dans les hardes d'un pauvre musicien acculé au suicide. *Orpheus Behind the Wire* de Henze (1983) mêle références au mythe antique et à la Shoah. De Luigi Rossi (*Orfeo*, 1647) à Haydn (*L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*, 1791), de Birtwistle (*The Mask of Orpheus*, 1986) à Dusapin (*Passion*, 2008), Orphée reste une figure intemporelle, mais modelée par les tragédies de l'histoire.

Hélène Cao

Le compositeur Christoph Willibald Gluck

Né à Erasbach en 1714, Christoph Willibald Gluck reçoit ses premières leçons de musique en Bohême. Après des études universitaires à Prague, il s'installe à Milan, où il fait ses débuts à l'opéra avec *Artaserse*. Puis il part pour Londres, où il compose pour le King's Theater. Revenu sur le continent, il intègre la compagnie des frères Mingotti. La troupe voyage à travers l'Europe : Copenhague, Prague, Naples, puis Vienne où le compositeur choisit de s'installer en 1752. Il y fait deux rencontres déterminantes : le comte Giacomo Durazzo, intendant des spectacles à Vienne, et Ranieri de' Calzabigi, librettiste. Avec l'aide de ce dernier, le compositeur réfléchit à une possibilité de réformer en profondeur l'opéra italien. Cette réflexion aboutit à *Orfeo ed Euridice* (1762), qui se veut un modèle de simplicité dramatique, débarrassé de tous les artifices vocaux qui encombrant le drame lyrique italien. Pour cette œuvre, Gluck collabore également avec le chorégraphe Gasparo Angiolini. Il s'illustre aussi

dans l'opéra-comique sur des livrets français : *La Fausse Esclave* (1758) ou *Les Pèlerins de la Mecque* (1764). Il compose *Alceste* (1767) et *Paride e Elena* (1770). Le succès de ses opéras français à Vienne convainc Gluck de tenter sa chance à Paris (1773), où il reçoit l'appui et la protection de la jeune Marie-Antoinette. François du Roulet, attaché à l'ambassade de France à Vienne, lui fournit en 1774 son premier livret : *Iphigénie en Tauride*. Suivent en 1776 la version française d'*Alceste* et *Armide*. Cependant, avec l'arrivée de Niccolò Piccini à Paris, deux clans s'affrontent : les gluckistes, défenseurs de la musique française, et les piccinistes, partisans de la musique italienne. Dans ce contexte troublé, Gluck crée en 1779 *Iphigénie en Tauride*, sujet sur lequel travaille également Piccini dont l'œuvre ne sera représentée qu'en 1781. Malgré la faveur du public, Gluck connaît un revers de taille en 1779 avec sa pastorale *Écho et Narcisse*. Il regagne Vienne où il meurt en 1787.

Les interprètes

Cecilia Bartoli

Née à Rome et formée par sa mère, la professeure de chant Silvana Bazzoni, Cecilia Bartoli suit des cours au conservatoire Sainte-Cécile de Rome. Remarquée par Daniel Barenboim, Herbert von Karajan et Nikolaus Harnoncourt, elle connaît une reconnaissance internationale par ses interprétations de Rossini, Mozart, Haendel et leurs contemporains, mais se consacre également à l'exploration d'un répertoire peu exploré des mezzo-sopranos, menant des recherches sur Farinelli, Maria Malibran ou Giuditta Pasta. Depuis 2012, Cecilia Bartoli est directrice artistique du Festival de Pentecôte de Salzbourg. Au début de l'année 2023, elle devient directrice de l'Opéra de Monte-Carlo, poste qu'elle est la première femme à occuper. Elle fonde en 2016 son orchestre sur instruments d'époque, Les Musiciens du Prince – Monaco, avec lequel elle se produit dans toute l'Europe. Parmi les événements marquants de sa carrière, citons la toute première production de *La Cenerentola*

de Rossini au Metropolitan Opera de New York en 1997, l'album Vivaldi de 1999, le marathon de concerts à Paris le jour du 200^e anniversaire de la naissance de Maria Malibran en 2008, son approche novatrice de *Norma* avec l'édition critique de la partition de Bellini en 2013, ou encore la semaine de représentations d'opéras de Rossini à la Staatsoper de Vienne en 2022. Elle a créé la Cecilia Bartoli – Music Foundation, qui est à l'origine d'un label discographique, « Mentored by Bartoli » en collaboration avec Decca. Cinq Grammy Awards, plus d'une douzaine de prix Echo et de Brit Awards, les prix Polar Music, Léonie-Sonning et Herbert-von-Karajan, plusieurs doctorats honoris causa, entre autres distinctions, soulignent le rôle important de Cecilia Bartoli dans le monde de la culture. En 2022, elle est nommée pour cinq ans présidente d'Europa Nostra, mouvement citoyen en faveur de la préservation et de la mise en valeur du patrimoine culturel européen.

Mélissa Petit

Née à Saint-Raphaël, Mélissa Petit a étudié le chant dans sa ville natale et à Nice avant d'intégrer l'International Opera Studio de l'Opéra d'État de Hambourg (2010-13). En 2015, elle rejoint la troupe de l'Opéra de Zurich où elle

interprète Sophie (*Werther*), Marzelline (*Fidelio*), Ännchen (*Der Freischütz*) et Créuse (*Médée* de Charpentier). Après son départ en 2017, elle apparaît notamment au Festival de Brégence dans *Carmen* (Micaëla), *Rigoletto* (Gilda), à

Pékin et Düsseldorf dans *Roméo et Juliette* de Gounod (Juliette) et à l'Opéra de Paris dans *L'Élixir d'amour* (Giannetta) et *La Flûte enchantée* (Papagena). Son troisième prix au concours Paris Opera Competition 2019 lui ouvre les portes de plusieurs maisons d'opéra françaises : elle incarne notamment Anna dans *La Dame blanche* de Boieldieu à Limoges (2021). Elle a chanté à plusieurs reprises au Festival de Salzbourg, dans les rôles de Bellezza (*Il trionfo del Tempo*

e del Disinganno), de Servilia (*La Clémence de Titus*), en tournée dans toute l'Europe avec Cecilia Bartoli, ou d'Euridice (*Orfeo ed Euridice* de Gluck). En 2024, elle a interprété le rôle-titre de *La Petite Renarde rusée* (Janáček), ainsi que les rôles d'Illia dans *Idoménée* à la Staatsoper Berlin, de Sophie dans *Le Chevalier à la rose* de Strauss au Grand Théâtre de Genève ou d'Aménaïde dans *Tancredi* de Rossini au Festival de Brégence.

Gianluca Capuano

Depuis 2019, Gianluca Capuano est le chef d'orchestre principal des Musiciens du Prince – Monaco. Il a étudié l'orgue, la composition et la direction d'orchestre au conservatoire de sa ville natale, Milan, où il s'est ensuite spécialisé dans la musique ancienne à la Scuola Civica. Il a également étudié la philosophie théorique à l'Université d'État de Milan. Il mène des recherches dans le domaine de l'esthétique musicale. Directeur artistique du festival Musica negli horti, dans le Val d'Orcia, il est actif en tant que chef d'orchestre, organiste et continuïste en Europe, aux États-Unis, en Russie et au Japon. En 2006, il fonde Il Canto di Orfeo, un ensemble dédié aux chefs-d'œuvre du baroque européen qu'il a

dirigé, entre autres, pour le Milano Arte Musica Festival (2017) et dans *La morte d'Abel* au Festival de Salzbourg. En 2016, il dirige *Norma* avec Cecilia Bartoli au Festival d'Édimbourg, à Paris et à Baden-Baden. Depuis, il collabore à de nombreuses reprises avec Cecilia Bartoli et les Musiciens du Prince, notamment dans des opéras de Haendel, Rossini et Mozart : citons Alcina, *La Cenerentola*, *La Clémence de Titus* (donné à la Philharmonie de Paris en 2022)... Il collabore également avec I Pomeriggi Musicali di Milano, l'orchestre du Mai musical florentin, le Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestre philharmonique de Kiel et le Concerto Köln.

Les Musiciens du Prince – Monaco

L'orchestre Les Musiciens du Prince – Monaco a été créé au printemps 2016 à l'Opéra de Monte-Carlo sur une idée de Cecilia Bartoli, en collaboration avec Jean-Louis Grinda, alors directeur de l'Opéra. Ce projet a reçu le soutien immédiat de S.A.S. le Prince Albert II et de S.A.R. la Princesse de Hanovre. Interprète et directrice artistique, Cecilia Bartoli a réuni les meilleurs musiciens internationaux sur instruments anciens pour constituer un orchestre renouant avec la tradition des musiques de cour princières,

royales et impériales à travers l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles. Sa vision se porte sur les œuvres rares de la période baroque (notamment Haendel et Vivaldi), mais aussi sur Mozart et Rossini. Les Musiciens du Prince – Monaco et Cecilia Bartoli parcourent les plus grandes salles d'Europe et se produisent régulièrement à Salzbourg (Festival de Pentecôte et Festival d'été). Gianluca Capuano a été nommé chef principal en mars 2019. Les Musiciens du Prince – Monaco sont en résidence à l'Opéra de Monte-Carlo.

CHÈQUES - CADEAUX

Partagez la musique !



Violons 1

Thibault Noally, *premier violon*
Ágnes Kertész
Andrea Vassalle
Roberto Rutkauskas
Muriel Quistad
Anna Urpina
Anaïs Soucaille
Elena Telo

Violons 2

Nicolas Mazzoleni
Francesco Colletti
Gian Andrea Guerra
Laura Cavazzuti
Reyes Gallardo
Svetlana Fomina

Altos

Diego Mecca
Massimo Percivaldi
Elisa Imbalzano
Erica Alberti

Violoncelles

Antonio Papetti
Nicola Brovelli
Anna Camporini
Rolando Moro

Contrebasses

Roberto Fernandez de Larrinoa
Clotilde Guyon

Hautbois

Pier Luigi Fabretti
Guido Campana

Flûtes

Pablo Sosa
Rebekka Brunner

Basson

Benny Aghassi

Cors

Ulrich Hübner
Claude Padoan

Trombones

Seth Quistad
Cas Gevers
Gunter Carlier

Harpes

Marta Graziolino

Percussions

Saverio Rufo

Piano-forte

Maria Shabashova

Margherita Rizzi Brignoli,
General Manager

Nicolas Payan, *Tour Manager*

Gleb Lyamenkov, *Assistant*
Tour Manager

Il Canto di Orfeo

L'ensemble vocal et instrumental Il Canto di Orfeo a été fondé en 2005 par Gianluca Capuano. Il est spécialisé dans l'interprétation de la musique baroque italienne, en particulier des œuvres de Carissimi et de ses élèves (tels Charpentier, Kerll et Bernhard), ainsi que d'autres compositeurs en

activité à Rome à la même époque. Son répertoire comprend une grande variété d'œuvres composées en Italie et dans toute l'Europe entre 1600 et 1750 ou datant de la Renaissance tardive, ainsi que des pièces contemporaines. L'ensemble a notamment enregistré un album d'arias de

Galuppi avec la mezzo-soprano Catherine King (2006), un disque de madrigaux composés à Mantoue et à Ferrare au XVI^e siècle (2012) et un disque réunissant des œuvres de compositeurs d'Allemagne du Nord datées du XVII^e siècle avec l'organiste Kei Koito. Il Canto di Orfeo se produit dans les plus grands festivals italiens (notamment Musica e poesia a San Maurizio, à Milan), en France, en Autriche, en Suisse et en Allemagne. On a pu l'entendre dans le répertoire contemporain à La Scala de Milan : *Teneke* de Fabio Vacchi (2007), *Cœur de chien* d'Alexander

Raskatov (également donné à Lyon en 2014), *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann (2015). Citons, plus récemment, une production remarquable du *Couronnement de Poppée* à Nantes (2017), *La morte d'Abel* de Caldara au Festival de Salzbourg (2019) ou *La Clémence de Titus* en tournée européenne en 2022. En 2023, le chœur a fait son retour au Festival de Salzbourg pour l'*Orfeo* de Monteverdi et *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Onze années durant, Il Canto di Orfeo a organisé le cycle de concerts *Vespri musicali* à l'église San Maurizio de Milan.

Sopranos

Maria Dalia Albertini
Laura Andreini
Caterina Iora
Arianna Miceli
Naoka Ohbayashi

Altos

Jacopo Facchini, *chef de chœur*
Giulia Beatini

Paola Cialdella

Annalisa Mazzoni
Elisabetta Vuocolo

Ténors

Alessandro Baudino
Paolo Borgonovo
Maurizio Dalena
Stefano Gambarino
Peter Gus

Basses

Cesare Costamagna
Lorenzo Martinuzzi
Luca Scaccabarozzi
Yannis Vassilakis
Pier Marco Viñas



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis
G7 Green pour faciliter votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.



Les Arts Florissants - Messe vénitienne © William Beauvret

saison
24/25

ORCHESTRES SUR INSTRUMENTS D'ÉPOQUE

LES ARTS FLORISSANTS

WILLIAM CHRISTIE / PAUL AGNEW
ORCHESTRE RÉSIDENT

MAHLER ACADEMY ORCHESTRA

PHILIPP VON STEINAECCKER
15/09

PYGMALION

RAPHAËL PICHON
18/09 - 12/12 - 20/05

LE CONCERT DES NATIONS

JORDI SAVALL
01/10 - 10/02 - 12/05

LE POÈME HARMONIQUE

VINCENT DUMESTRE
28/11

LES MUSICIENS DU PRINCE - MONACO

GIANLUCA CAPUANO
28/11

LE CERCLE DE L'HARMONIE

JÉRÉMIE RHORER
08/12

LE CONSORT

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
16 ET 18/01

BACH COLLEGIUM JAPAN

MASATO SUZUKI
21/01

ORCHESTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

PHILIPPE HERREWEGHE
21/03

CONCERTO KÖLN

KENT NAGANO
04/04

LES TALENS LYRIQUES

CHRISTOPHE ROUSSET
21/04

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

OFFREZ UN INSTRUMENT DE MUSIQUE ET CHANGEZ LA VIE D'UN ENFANT



© Pierre Morel - Licences R-2022-004054, R-2022-003944, R-2021-013753, R-2021-013749.

FAITES UN DON AVANT LE 14 JANVIER 2025

[DONNONSPOURDEMOS.FR](https://donnonspourdemos.fr)



DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES

avec le généreux soutien d'
Aline Foriel-Destezet



 **SOCIÉTÉ GÉNÉRALE**
Fondation d'Entreprise

 **Fondation
Bettencourt
Schueller**

**EURO
GROUP
CONSULTING**
MÉCÈNE PRINCIPAL
DE L'OPÉRA NATIONAL DE PARIS


TotalEnergies
FONDATION

bpifrance


**Fondation
Crédit Mutuel**

 **FONDATION
GROUPE ADP**

DEMAIN

 **Jeunes et
Innovants**

P H E
PARIS HUB OF EXPERIENCE

 **ILE DE
FRANCE**

S O F I T E L


- LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES DE LA PHILHARMONIE -
et ses mécènes Fondateurs
Patricia Barbizet, Alain et Caroline Rauscher, Philippe Stroobant
- LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS -
et sa présidente Caroline Guillaumin
- LES AMIS DE LA PHILHARMONIE -
et leur président Jean Bouquot
- LE CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot
- LA FONDATION DU CERCLE DE L'ORCHESTRE DE PARIS -
et son président Pierre Fleuriot, sa fondatrice Tuulikki Janssen
- LE CERCLE MUSIQUE EN SCÈNE -
et sa présidente Aline Foriel-Destezet
- LE CERCLE DÉMOS -
et son président Nicolas Dufourcq
- LE FONDS DE DOTATION DÉMOS -
et sa présidente Isabelle Mommessin-Berger
- LE FONDS PHILHARMONIE POUR LES MUSIQUES ACTUELLES -
et son président Xavier Marin

PHILHARMONIE DE PARIS

+33 (0)1 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS - 75019 PARIS
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



SUIVEZ-NOUS
SUR FACEBOOK, X ET INSTAGRAM

RESTAURANT PANORAMIQUE L'ENVOI
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

L'ATELIER CAFÉ
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

LE CAFÉ DE LA MUSIQUE
(CITÉ DE LA MUSIQUE)

PARKING

Q-PARK (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK (CITÉ DE LA MUSIQUE - LA VILLETTE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

CE PROGRAMME EST IMPRIMÉ SUR UN PAPIER 100% RECYCLÉ
PAR UN IMPRIMEUR CERTIFIÉ FSC ET IMPRIM'VERT.

