

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

*Samedi 19 octobre 2019 – 20h30*

Gustav Mahler  
Orchestre National de Lille  
Alexandre Bloch



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

À la radio  
Retrouvez ce concert sur



Ce concert est enregistré par  
France Musique

# Programme

## Mahler 7

**Gustav Mahler**

*Symphonie n° 7 « Chant de la nuit »*

**Orchestre National de Lille**

**Alexandre Bloch, direction**

Coproduction Orchestre National de Lille, Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H00.

# L'œuvre

# Gustav Mahler (1860-1911)

## *Symphonie n° 7 en mi mineur « Chant de la nuit »*

- I. Langsam (Lent) – Risoluto, ma non troppo
- II. Nachtmusik (Musique de nuit). Allegro moderato
- III. Scherzo. Schattenhaft (Fantomatique)
- IV. Nachtmusik. Andante amoroso
- V. Rondo-Finale

**Composition** : été 1904-août 1905.

**Création** : le 19 septembre 1908, à Prague, sous la direction du compositeur.

**Effectif** : 5 flûtes, 4 hautbois, 5 clarinettes, 4 bassons – 5 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, tenorhorn (saxhorn baryton) – timbales, percussions, cloches, cloches de troupeau, glockenspiel – guitare – mandoline – harpe – cordes.

**Durée** : environ 80 minutes.

---

« Je suis un compositeur d'été », aimait à dire Mahler, dont les activités à la tête de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne ne lui laissaient guère le temps de se consacrer à son travail de composition en dehors des périodes de vacances. Comme d'autres œuvres, la *Symphonie n° 7* voit ainsi le jour durant des mois chauds – ceux de l'année 1904. Le musicien est alors particulièrement productif : en l'espace de six semaines à peine, il corrige les dernières épreuves de la *Cinquième Symphonie* et achève le finale de la *Sixième* – l'un des plus vastes et des plus dramatiques qu'il ait conçus jusque-là. Comme par délassement, il compose deux andantes au caractère léger, intitulés *Nachtmusik* (musique de nuit). Au cours des mois suivants, il cherche à les inclure au sein d'une nouvelle symphonie qu'il entend achever lors de son séjour au bord du lac de Misurina. Des troubles digestifs et des migraines contrarient son travail et s'ajoutent à une inspiration qui lui fait souvent défaut. Une lettre à Alma, son épouse, relate la chronologie singulière du nouvel opus : « Comme tu dois t'en souvenir, je me suis torturé jusqu'à la folie pendant deux semaines, jusqu'à mon excursion dans les Dolomites ! Mêmes tortures là-bas, si bien que je me suis décidé à tout abandonner et à repartir, convaincu que tout l'été était perdu. À Krumpendorf, où tu ne m'attendais pas car je ne t'avais pas prévenue de mon arrivée, je suis monté en bateau

pour traverser le lac. Dès le premier coup de rame, l'idée m'est venue du thème (ou plutôt le rythme, l'atmosphère) de l'introduction du premier mouvement. En quatre semaines, les premier, troisième et cinquième mouvements étaient entièrement terminés. »

Après six ou sept semaines de labeur intense, sont ajoutés aux deux *Nachtstücke* un premier mouvement de vastes proportions, un scherzo à l'aspect de danse macabre et un finale singulier qui déconcerta les exégètes mahlériens par son ton positif, si éloigné de la fin pessimiste de la *Symphonie n° 6*. Le philosophe Theodor Adorno critiqua « l'écriture continuellement diatonique » du mouvement et écrivit que « Mahler n'était pas fait pour l'affirmation. Sa voix se casse comme celle de Nietzsche, dès qu'il parle par pure conviction et qu'il proclame des valeurs. » Il est bien difficile, toutefois, de déceler les intentions du compositeur, qui s'est refusé à tout programme comme à tout texte explicatif. « Trois morceaux nocturnes ; au final, le grand jour. Comme base de tout, le premier morceau », a-t-il simplement déclaré au critique d'art William Ritter. La présence de marches joyeuses, de sonneries militaires, de fanfares exaltées, de danses tour à tour macabres ou allègres, d'échos de valse viennoises, de souvenirs de menuets galants ou de chants d'oiseaux laisse néanmoins supposer quelque narration secrète. Le retour du thème principal du premier mouvement dans les dernières mesures, la « tonalité évolutive » (la symphonie commence en *mi* mineur et s'achève en *do* majeur) ainsi que le plan original renforcent les soupçons.

Conçue en cinq mouvements, la partition adopte en effet une coupe symétrique. Deux morceaux principaux encadrent trois intermèdes – les deux musiques nocturnes et le scherzo fantomatique placé au cœur de l'œuvre. La disposition, originale, peut évoquer l'idée d'un songe, d'un rêve tour à tour heureux ou effrayant, nourri par les idées exprimées dans le premier mouvement. Le rondo final marquerait, lui, le retour heureux à la réalité... Selon Alma Mahler, les musiques nocturnes auraient une inspiration littéraire : « Ce sont des visions d'Eichendorff, les sources gazouillantes du romantisme allemand qui ont passé devant ses yeux dans les deux *Nachtmusiken*. » Le chef d'orchestre Willem Mengelberg affirma, lui, que le tableau de Rembrandt intitulé *Ronde de nuit*, admiré deux ans plus tôt par Mahler, serait à l'origine du premier nocturne. Il a en outre laissé un programme fondé sur l'ensemble de ses conversations avec le compositeur et sur les remarques de ce dernier durant des répétitions. Rien ne vient toutefois étayer ses propos même si les observations paraissent souvent justes.

Le premier mouvement commence dans un climat tendu, par une introduction lente fondée sur un rythme de marche funèbre. Les motifs volontaires, les fanfares chevaleresques, l'évolution progressive du mineur au majeur et l'animation graduelle font passer en quelques mesures à la lumière du jour. L'allegro peut alors démarrer. Le premier thème, exposé par les violoncelles et les cors, est d'une nature ardente. Le second, fondé sur un dialogue des violons et des cors, contraste par son caractère lyrique. Il introduit un épisode sensuel où les sonneries militaires s'effacent au profit de roucoulements d'oiseaux et de phrases évoquant les anciens chants hymniques. La forme laisse songer à une vaste fantaisie romantique, du fait des atermoiements constants du tempo, du travail de variation continue et du tissage

“Mariage de la grâce et de la nouveauté, cette symphonie laisse pressentir une nouvelle manière chez Mahler, les prémices d'un « dernier style ».

singulier des éléments thématiques. Les figures de l'introduction sont en effet reprises au cœur du mouvement tandis que les thèmes principaux alternent. Deux suspensions brusques rythment le développement (la

partie centrale) : la première donne naissance à un épisode tumultueux ; la seconde sert de prélude à un passage serein, où le temps semble suspendu. Un choral archaïque, coloré par les appels de clarinettes et les irisations des instruments à vent, est énoncé dans une tonalité radieuse, faisant songer à quelque paradis perdu. Le retour au mineur et les motifs dans le grave dissipent bientôt cette vision, ouvrant la voie à la réexposition puis à la fin abrupte.

Le premier nocturne est une marche pourvue de deux trios – deux parties contrastantes. À la transparence formelle répond la simplicité des idées exposées : un appel du cor s'élevant dans la solitude et la nuit, une figure de procession lente, de nouveaux chants d'oiseaux, quelques sonneries de cuivres. Nulle trace de conflit ou de drame. Pas de revirements brusques ni de coups de théâtre : seulement une atmosphère qui évoque le style des premiers lieder de Mahler et fait penser à quelque songe éveillé.

Le ton change avec le scherzo, une pièce effrayante qui débute de façon insolite par des échanges rythmiques entre les timbales et les cordes graves. Les effets grotesques se multiplient tout du long, instaurant une impression de cauchemar : cris étouffés, fragments chromatiques, lignes distendues, mélodies plaintives, souvenirs de valse. « La mort joue du violon, elle invite à danser et tôt ou tard, tous doivent la suivre », écrit Willem Mengelberg. « Les os qui s'entrechoquent, les rires funestes, la danse spectrale, on retrouve tout cela ici. Mahler a peint un fragment de légende médiévale avec les couleurs de l'orchestre moderne. »

Le troisième intermède est une sérénade évoluant dans un climat de sérénité. L'orchestre délaisse les percussions, les trompettes, les trombones, le tuba et une partie des vents, au profit d'instruments rares telles la mandoline ou la guitare. Schönberg, qui se souviendra du mouvement au moment de composer sa *Sérénade op. 24*, écrit : « La guitare n'a pas été introduite dans cette symphonie pour un effet de pittoresque, mais bien parce que le mouvement tout entier a été conçu à partir de son timbre. Elle intervient dès le début de ce morceau ; elle en est une partie vivante, peut-être pas le cœur mais, mettons, les yeux, dont le regard sera si caractéristique. Mahler s'est ici rapproché, mais naturellement dans un sens plus moderne, de la méthode des compositeurs classiques, qui écrivaient un mouvement tout entier pour mettre en relief le caractère sonore d'un certain groupe instrumental. » La présence d'un violon soliste dialoguant avec les bois (flûte, hautbois, clarinette) confère au nocturne une couleur chambriste. Les sentiments sont intériorisés : la grâce, la mélancolie, l'exaltation se succèdent, selon les indications portées sur la partition, mais n'impliquent pas de contraste marqué, le lyrisme croissant donnant plutôt l'idée d'une nouvelle rêverie.

Le finale, enfin, surprend par son ton léger en dépit d'une polyphonie dense, parfois surchargée. Ni choral ni fugue, à l'inverse de nombreux mouvements conclusifs, mais des volte-face capricieux, des menuets stylisés, des thèmes pastoraux, des basses imitant le bourdon des musettes populaires, des épisodes féériques auxquels le tintement des cloches donne une grâce particulière. La forme, complexe, est fondée sur un refrain alternant avec trois couplets au sein d'un ensemble continuellement varié. Les éléments thématiques sont en perpétuel devenir, soumis à un travail constant, sans cesse altérés, embellis ou déformés. Ils alternent selon un tressage subtil et forment une mosaïque étonnante – un kaléidoscope où les trilles des bois et les sonneries de cuivres jouent le premier rôle.

Mariage de la grâce et de la nouveauté, cette symphonie laisse pressentir une nouvelle manière chez Mahler, les prémices d'un « dernier style ». Le langage, avancé, mêle en effet modulations soudaines et dissonances acérées, fondées sur des chromatismes originaux et des étagements de quartes anticipant ceux de la *Symphonie de chambre* de Schönberg. Les sonorités parfois agressives de l'orchestre se mêlent à un raffinement inédit, ainsi que l'observe Henry-Louis de La Grange, biographe français de Mahler. Les timbres rares font leur apparition, comme la mandoline ou le tenorhorn, un instrument proche du saxhorn ou du tuba. Les formes traditionnelles, enfin, sont érodées, minées par un travail de variation continue qui abolit toute idée de reprise littérale et de symétrie classique. La *Symphonie n° 7* referme ainsi une époque tout en faisant de Mahler le héraut d'une nouvelle ère.

*Jean-François Boukobza*



# Le saviez-vous ?

## *Les symphonies de Mahler*

Comme Beethoven, Schubert et Bruckner, Mahler a composé neuf symphonies. Mais chez lui, la symphonie donne la sensation d'être une synthèse de plusieurs genres et d'outrepasser ses frontières habituelles. Cela tient notamment à la présence de voix qui, dans quatre partitions, croisent le lied, la cantate ou l'oratorio avec la forme orchestrale. La contralto d'*Urlicht* (quatrième mouvement de la *Symphonie n° 2*) et la soprano de *Das himmlische Leben* (finale de la *Symphonie n° 4*) chantent ainsi des poèmes du *Knaben Wunderhorn* (Le Cor merveilleux de l'enfant), recueil de textes populaires auquel emprunte aussi le troisième mouvement de la *Symphonie n° 3* pour alto solo, chœur d'enfants et chœur de femmes. Les sources littéraires choisies par Mahler témoignent d'interrogations métaphysiques et spirituelles, présentes dans le *Wunderhorn* comme dans le poème de Friedrich Gottlieb Klopstock qui conclut la *Symphonie n° 2* (et lui donne son sous-titre « Résurrection »), dans *O Mensch!* (extrait d'*Ainsi parla Zarathoustra* de Friedrich Nietzsche pour la *Symphonie n° 3*), le *Veni Creator* et la scène finale du *Faust II* de Goethe dans la *Symphonie n° 8* (la plus vocale des neuf partitions). Par ailleurs, plusieurs symphonies purement instrumentales avouent une dimension poétique et narrative puisqu'elles citent des mélodies de lieder, ou puisent leur inspiration dans une œuvre littéraire (le roman de Jean Paul *Titan* pour la *Symphonie n° 1*). Mahler construit toujours une vaste trajectoire dramatique, nécessitant une durée qui dépasse presque toujours l'heure. Ces drames sonores conduisent de l'ombre vers la lumière (*Symphonies n° 5* et *7*) ou affirment une vision tragique de l'existence (*Symphonie n° 6*). Ils sont souvent émaillés de scherzos ironiques et d'amples méditations dans un tempo très lent, parfois placées à la fin de l'œuvre dont elles suspendent le temps.

Hélène Cao

# Le compositeur Gustav Mahler

Né en 1860 dans une famille modeste de confession juive, Mahler passe les premières années de sa vie en Bohême, où il reçoit ses premières impressions musicales (chansons de rue, fanfares de la caserne proche...) et découvre le piano, instrument pour lequel il révèle rapidement un vrai talent. Après une scolarité sans éclat, il se présente au Conservatoire de Vienne, où il est admis en 1875 dans la classe du pianiste Julius Epstein. Malgré quelques remous, à l'occasion desquels son camarade Hugo Wolf est expulsé de l'institution, Mahler achève sa formation (piano puis composition et harmonie, notamment auprès de Robert Fuchs) en 1878. Il découvre Wagner, et prend fait et cause pour Bruckner, alors incompris du monde musical viennois ; sa première œuvre de grande envergure, *Das klagende Lied*, portera la trace de ces influences tout en manifestant un ton déjà très personnel. Après un passage rapide à l'université de Vienne et quelques leçons de piano, Mahler commence sa carrière de chef d'orchestre. C'est pour cette activité qu'il sera, de son vivant, le plus connu, et elle prendra dans sa vie une place non négligeable, l'empêchant selon lui d'être plus qu'un « compositeur d'été ». Il fait ses premières armes dans la direction d'opéra dans la petite ville de Ljubljana (alors Laibach), en Slovénie, dès 1881, puis, après quelques mois en tant que chef de chœur au Carltheater de Vienne, officie à Olmütz, en Moravie, à partir de janvier 1883. Période difficile sur le plan des

relations humaines, le séjour lui permet d'interpréter les opéras les plus récents, mais aussi de diriger sa propre musique pour la première fois, et de commencer ce qui deviendra les *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Il démissionne en 1885 et, après un remplacement bienvenu à Prague, prend son poste à l'Opéra de Leipzig. Il y dirige notamment, suite à la maladie d'Arthur Nikisch, l'intégrale de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner, mais aussi crée l'opéra inachevé de Weber, *Die drei Pintos*. Comme souvent, des frictions le poussent à mettre fin à l'engagement, et, alors qu'il vient d'achever la *Symphonie n° 1* (créée sans grand succès en 1889), il part pour Budapest à l'automne 1888, où sa tâche est rendue difficile par les tensions entre partisans de la magyarisation et tenants d'un répertoire germanique. En même temps, Mahler travaille à ses mises en musique du recueil populaire *Des Knaben Wunderhorn*, et revoit la *Symphonie n° 1*. En 1891, après un *Don Giovanni* triomphal à Budapest, il poursuit son activité sous des cieux hanséatiques, créant au Stadttheater de Hambourg de nombreux opéras et dirigeant des productions remarquées (Wagner, Tchaïkovski, Verdi, Smetana...). Il consacre désormais ses étés à la composition : *Symphonies n°s 2* et 3. Récemment converti au catholicisme, le compositeur est nommé à la Hofoper de Vienne, alors fortement antisémite, en 1897. Malgré de nombreux triomphes, l'atmosphère est délétère et son autoritarisme fait là aussi gronder la révolte dans

les rangs de l'orchestre et des chanteurs. Après un début peu productif, cette période s'avère féconde sur le plan de la composition (*Symphonies n° 4 à 8, Rückert-Lieder et Kindertotenlieder*), et les occasions d'entendre la musique du compositeur se font plus fréquentes, à Vienne (*Symphonie n° 2* en 1899, *Kindertotenlieder* en 1905...) comme ailleurs. Du point de vue personnel, c'est l'époque du mariage (1902) avec la talentueuse Alma Schindler, élève d'Alexander von Zemlinsky, grâce à laquelle il rencontre nombre d'artistes, tels Gustav Klimt ou Schönberg. La mort de leur

fille aînée, en 1907, et la nouvelle de la maladie cardiaque de Mahler jettent un voile sombre sur les derniers moments passés sur le Vieux Continent, avant le départ pour New York, où Mahler prend les rênes du Metropolitan Opera (janvier 1908). Il partage désormais son temps entre l'Europe, l'été (composition de la *Symphonie n° 9* en 1909, création triomphale de la *Huitième* à Munich en 1910), et ses obligations américaines. Gravement malade, il quitte New York en avril 1911 et meurt le 18 mai d'une endocardite, peu après son retour à Vienne.

# Les interprètes Alexandre Bloch

Porté par une énergie et un enthousiasme communicatifs, Alexandre Bloch devient directeur musical de l'Orchestre National de Lille (ONL) en septembre 2016. Il est également chef invité principal des Düsseldorfer Symphoniker depuis septembre 2015. Après avoir remporté le Concours international Donatella Flick à Londres en octobre 2012, il a été chef d'orchestre assistant au London Symphony Orchestra jusqu'en 2014. En 2012, il remplace au pied levé Mariss Jansons au Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, pour trois brillants concerts qui lancent sa carrière tant en France qu'à l'international. Ces dernières années, il a dirigé une production de Donizetti, *L'Elisir d'amore* au Deutsche Oper am Rhein et une version de concert des *Pêcheurs de perles* de Bizet avec l'ONL, qui a fait l'objet d'un enregistrement chez Pentatone. Le disque a reçu de nombreuses récompenses dont un Choc *Classica*, un Diapason d'or et un Clic de *classiquenews*. Récemment, il a été réinvité à l'Orchestre national de France, au Scottish Chamber Orchestra, au Séoul Philharmonic, au Royal Northern

Sinfonia, au BBC National Orchestra of Wales et au Vancouver Symphony Orchestra. Il a dirigé le London Symphony Orchestra à l'occasion d'une tournée au Koweït. En mai dernier, il a fait un retour remarqué à l'Opéra de Lyon pour diriger la création française de l'opéra de George Benjamin *Lessons in Love and Violence*. Cette année, avec l'Orchestre National de Lille, il a proposé un *Carmen* original ainsi que l'intégrale des symphonies de Mahler. Avec l'ONL, il enregistre également plusieurs opus : chez Alpha Classics un enregistrement Chausson avec Véronique Gens et un album autour des œuvres de Ravel et d'Attahir (à paraître en novembre) mais aussi *Belle époque*, un CD Pentatone, avec la clarinettiste Annelien Van Wauwe. Né en 1985, Alexandre Bloch a commencé ses études musicales de violoncelle, harmonie et direction d'orchestre aux conservatoires de Tours, Orléans puis Lille. Il étudie ensuite au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans les classes d'écriture puis de direction d'orchestre où il y obtient son master dans la classe de Zsolt Nagy.

## Orchestre National de Lille

Né des volontés conjointes de la région Nord-Pas-de-Calais devenue Hauts-de-France, de l'État et de Jean-Claude Casadesu, l'Orchestre

National de Lille donne son premier concert en janvier 1976. Depuis cette date, il s'est imposé comme un orchestre de référence, défendant

l'excellence au plus près de tous les publics. Aujourd'hui composé de 100 musiciens et porté, depuis septembre 2016, par l'énergie communicative de son directeur musical Alexandre Bloch, il ne cesse de développer un projet ambitieux autour de la musique symphonique. Fidèle à sa mission de diffusion, il interprète le grand répertoire symphonique, le répertoire lyrique grâce à sa collaboration avec l'Opéra de Lille ainsi que la musique de notre temps en accueillant des compositeurs en résidence. Dans toutes les facettes de sa programmation, il invite des chefs et solistes internationaux ainsi que les jeunes talents pour faire vivre les répertoires baroque, classique et contemporain. Parallèlement, il programme des cycles de concerts et d'événements tournés vers tous les publics : ciné-concerts, concerts Flash à l'heure du déjeuner, Famillissimo. Chaque année, le Lille Piano(s) Festival propose un temps fort, à la programmation éclectique dédiée à tous les claviers. À ne pas manquer en juillet : Les Nuits d'été, nouveau rendez-vous estival. Autour des concerts, l'Orchestre National de Lille propose de nombreux rendez-vous : préludes, leçons de musique, rencontres avec les solistes et les chefs d'orchestre en bord de scène, afterworks, répétitions ouvertes... L'occasion d'échanges conviviaux ! Afin de s'ouvrir au plus grand nombre et de développer la mixité des publics, l'Orchestre propose des formats innovants tel que le « Just play », véritable plongée au cœur du travail d'orchestre. Des ateliers d'éveil musical pour les tout-petits aux concerts étudiants, l'Orchestre a toujours placé l'auditeur de demain au cœur de son projet en développant

des moments adaptés, ludiques et pédagogiques autour de la musique. C'est ce même esprit d'ouverture qui anime les ateliers proposés pour les personnes porteuses d'un handicap. L'Orchestre a enregistré plus de trente opus salués par la critique et souvent récompensés. Des partenariats avec les médias régionaux, nationaux et transfrontaliers lui permettent de bénéficier de relais réguliers et de (re)-transmissions de concerts qui démultiplient son audience. L'Orchestre est doté d'un studio numérique audiovisuel de haute technologie qui élargit son horizon en termes d'enregistrement, de diffusion et d'innovation. Chaque année, il se produit au sein de l'Auditorium du Nouveau Siècle à Lille, dans sa région, ailleurs en France et à l'étranger. Depuis sa création, il a ainsi irrigué musicalement près de 250 communes des Hauts-de-France dans une démarche exemplaire de décentralisation. En véritable ambassadeur de sa région et de la culture française, il a été invité à se produire dans plus de 30 pays sur quatre continents.

*L'Orchestre National de Lille est subventionné par la région Hauts-de-France, le ministère de la Culture et de la Communication, la Métropole Européenne de Lille et la Ville de Lille.*

## **Chef d'orchestre**

Alexandre Bloch

## **Violons I**

Ayako Tanaka

Camille Vasseur\*

Cécile Roubin\*

Lucia Barathova

Khrystyna Boursier

Geoffrey Holbé

Thierry Koehl

Olivier Lentieul

Marie Lesage

Catherine Mabile

Filippo Marano

François Marat

Sylvie Nowacki

Pierre-Alexandre Pheulpin

Ken Augustin Sugita

Thierry Van Engelandt

## **Violons II**

Sébastien Greliak

Hugo Berrini\*

Alexandre Diaconu

Gerta Alla

Bernard Bodiou

Sylvaine Bouin

Benjamin Boursier

Pierre Delebarre

Delphine Der Avedisyan

Hélène Gaudfroy

Inès Greliak

Xin Guérinet

Franck Pollet

Lucie Tran Van

Vincent Huteau\*

Mathilde Lauridon\*

## **Altos**

Jean-Pascal Oswald\*

Benjamin Bricout

Ermengarde Aubrun

David Corselle

Christelle Hammache

Paul Mayes

Thierry Paumier

Mireille Viaud

Cécile Vindrios

Anissa Amrouche\*

Max Dupuis\*

Marie-Jeanne Mai-Antal\*

## **Violoncelles**

Jean-Michel Moulin

Sophie Broïon

Émeraude Bellier

Claire Martin

Alexei Milovanov

Jacek Smolarski

Raphaël Zekri

Amélie Potier\*

Thibaut Vatel\*

Caroline Sypniewski\*

## **Contrebasses**

Gilbert Dinaut

Mathieu Petit

Julia Petitjean

Yi Ching Ho

Norbert Laurence

Kevin Lopata

Christian Pottiez

Michel Robache

## **Flûtes**

Clément Dufour

Catherine Roux

Pascal Langlet

Ludivine Moreau\*

Pierre Pouillaude\*

## **Clarinettes**

Carlos Brito-Ferreira

Christian Gossart

Alejandro Peiteado Brea

Kenny Keppel\*

## **Hautbois**

Baptiste Gibier

Victor Grindel

Philippe Gérard

Nikhil Sharma\*

## **Bassons**

Clelia Goldings

Maxime Briday

Elfie Bonnardel\*

Amiel Prouvost\*

**Cors**

Sébastien Tuytten  
Frédéric Hasbroucq  
Gabriel Potier  
Katia Melleret

**Trompettes**

Cédric Dreger  
Denis Hu  
Frédéric Broucke

**Trombones**

Romain Simon  
Christian Briez  
Yves Bauer

**Tuba**

Jean-Baptiste Renaux\*

**Tuba ténor**

Lilian Meurin\*

**Timbales**

Laurent Fraiche

**Percussions**

Romain Robine  
Guillaume Vittel  
Atko Bodiou-Miyamoto  
Laurent Dewaele\*  
David Joignaux\*

**Harpes**

Anne Le Roy  
Nina Petit\*

**Mandoline**

Flavien Soyer\*

**Guitare**

Grégory Morello\*

\* Musiciens supplémentaires

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

# LE MUSÉE IMAGINAIRE DES ŒUVRES MUSICALES

## LYDIA GOEHR

Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet  
avec la collaboration de Claire Martinet

Qui, de nos jours, contesterait que les symphonies de Beethoven, les concertos de Schumann et les sonates de Schubert sont des œuvres musicales ?

L'on découvre pourtant dans cet ouvrage que penser la musique en termes d'œuvres ne va pas de soi : il n'en a pas toujours été ainsi, et le concept d'œuvre lui-même varie au gré des époques. Cette enquête sur les origines de notre « musée imaginaire des œuvres musicales » retrace les développements esthétiques, musicaux, politiques et sociaux qui, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont contribué à sa formation, puis à son institution. Pour répondre aux interrogations modernes sur la nature et les implications de la production d'œuvres dans le champ musical, Lydia Goehr revendique un concept d'œuvre ouvert, historique, immanent aux pratiques elles-mêmes. Il s'étend alors aux formes contemporaines de la musique désormais intégrées dans notre « musée », comme celles de John Cage, en rébellion contre l'œuvre, et jusqu'aux genres tenus pour populaires, comme le jazz.

*Philosophe reconnue internationalement pour ses travaux en esthétique, Lydia Goehr est professeure à Columbia University (New York). Elle est également l'auteure de Politique de l'autonomie musicale : essais philosophiques (La rue musicale, 2016).*

Collection Esthétique • 576 pages • 12 x 17 cm • 16,90 €  
ISBN 979-10-94642-24-5 • FÉVRIER 2018



La rue musicale est un « projet » qui dépasse le cadre de la simple collection d'ouvrages. Il s'inscrit dans l'ambition générale de la Philharmonie de Paris d'établir des passerelles entre différents niveaux de discours et de représentation, afin d'accompagner une compréhension renouvelée des usages de la musique.

