GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Berliner Philharmoniker
Yannick Nézet-Séguin

Vendredi 22 février 2019 – 20h30

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne, 5 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : **www.philharmoniedeparis.fr**

— PROGRAMME —

Claude Debussy
La Mer

ENTRACTE

Sergueï Prokofiev
Symphonie n° 5

Berliner Philharmoniker
Yannick Nézet-Séguin, direction

FIN DU CONCERT VERS 22H05.

Claude Debussy (1862-1918)
La Mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre

I. De l'aube à midi sur la mer
II. Jeux de vagues
III. Dialogue du vent et de la mer

Composition : de septembre 1903 à mars 1905.
Création : le 15 octobre 1905, par l'Orchestre Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard.
Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 2 cornets à pistons, 3 trombones, tuba – timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, tam-tam, glockenspiel (ou célesta) – 2 harpes – cordes.
Durée : environ 25 minutes.

« La mer a été très bien pour moi, elle m'a montré toutes ses robes », écrit Debussy depuis la Normandie où il s'est attardé en longues contemplations. Mais la magistrale fresque dédiée à la mer ne sera commencée… qu'en Bourgogne, à l'appui « d'innombrables souvenirs » ; la continuation de l'ouvrage se poursuivra sur les bords d'une Manche plus adéquate. Le terme d'« esquisse » utilisé dans le titre renvoie à un effet frémissant et flou, très ouvert à l'imaginaire, mais obtenu au prix d'une écriture fouillée, en petites touches décalées, et difficile à diriger. Debussy, qui aimait sincèrement la peinture, en particulier celle de Turner et de Monet, invente ici une musique du moment présent ; le son est puissamment évocateur, non seulement d'images mais aussi de sensations tactiles auprès des éléments : l'eau et l'air. D'autre part, cette « marine » doit sa juste notoriété à un langage très personnel, fait d'échelles diverses à quatre ou cinq sons, ou de gammes par tons, avec des retours inopinés à la mélodie tonale. L'orchestre émietté attire l'attention de tous les côtés ; les motifs sont valorisés, entre autres, par une percussion très figurative.

Le premier volet, *De l'aube à midi sur la mer*, se déroule sur un fond de clapotis sonores, analogues au fourmillement de traits horizontaux

dans la peinture impressionniste ; sur cet arrière-plan se déploient des arabesques, lignes mélodiques libres, ivres d'espace. Le crescendo initial évolue de l'élément liquide indistinct, dans la semi-obscurité où roulent les timbales, jusqu'à l'éclosion de la lumière ; un motif de quatre notes, qui va habiter toute la pièce, s'élabore progressivement devant nous. Une deuxième partie est amorcée par les très précisément « seize violoncelles » au lyrisme plus expressément chantant ; puis un dessin délié de flûte semble suivre, du regard, le vol agile d'un oiseau. La coda, lente et nostalgique, fait place à un choral solennel rempli de dévotion panthéiste, qui reviendra dans le troisième mouvement ; enfin, une lame de fond prodigieuse, où brille l'écume de la cymbale roulée – Debussy est l'un des premiers à l'utiliser ainsi –, engloutit la pièce, en rappelant une fameuse estampe de Hokusai, que le compositeur a fait reproduire sur la partition d'origine.

Le volet central, *Jeux de vagues*, est le plus moderne et le plus informel. Bâti en séquences librement juxtaposées, il est à la fois mystérieux par ses trémolos, ses frissons, ses incantations, capricieux par ses appels – en particulier ce petit dessin ascendant issu de *Nuages* – et surtout très joyeux par son va-et-vient, son kaléidoscope de motifs : c'est « la mer toujours recommencée » de Valéry. Ces visions éphémères, bouts de mélopées, allusions à l'Orient, accueillent fugitivement la danse : ici apparaît un rythme de boléro ; là s'élabore un souple et euphorique tempo de valse, aux plongeons riants et sensuels. Le tableau nous quitte en s'estompant, horizon sonore qui retourne à la brume, appels qui disparaissent, très loin…

Enfin, *Dialogue du vent et de la mer* est une marine plus proche du romantisme que les deux autres, des encres noires et fantastiques de Victor Hugo. Dans ce rondo, les thèmes, espacés les uns des autres par de larges tranches d'atmosphère diffuse, ont un côté volontaire, voire pathétique : l'homme, « travailleur de la mer », semble plus présent, confronté au gros temps ou émerveillé devant de féeriques embellies. L'introduction, menaçante et ténébreuse, renvoie à certains effrois indéfinis de *Pelléas et Mélisande*. Le thème du « refrain », à la trompette bouchée, cite le premier mouvement (thème cyclique) et projette sa lumière criante, comme un phare assailli de tous côtés. Le deuxième thème, lancinant

et longiligne, aux intervalles ambigus, est aussi capable de passion et d'entraînement que d'extase suspendue. Quant au troisième thème, il n'est autre que le choral entrevu à la fin du premier mouvement : « Je me suis fait une religion de la mystérieuse Nature, nous confie le compositeur. Devant un ciel mouvant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques, une incomparable émotion m'étreint. Et insensiblement, les mains prennent des poses d'adoration… » Celle-ci n'empêche pas les vagues de galoper, fougueux coursiers aux crescendos rythmés, jusqu'aux fanfares entrechoquées de la coda, en un jubilant raz-de-marée.

Isabelle Werck

Sergueï Prokofiev (1891-1953)
Symphonie n° 5 en si bémol majeur op. 100

I. Andante
II. Allegro marcato
III. Adagio
IV. Allegro giocoso

Composition : 1944.
Création : le 13 janvier 1945, dans la Grande Salle du Conservatoire de Moscou, par l'Orchestre Symphonique d'État placé sous la direction du compositeur.
Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, petite clarinette, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, percussions (triangle, tambour de bois, tambour de basque, caisse claire, cymbales, grosse caisse, tam-tam) – harpe – piano – cordes.
Première édition : Anglo-Soviet Music Press, 1946.
Durée : environ 43 minutes.

Paradoxalement, la Deuxième Guerre mondiale fut en URSS une riche période en ce qui concerne la vie musicale. Les œuvres patriotiques fleurissaient, et l'on diffusait dans les abris souterrains la musique d'*Alexandre Nevski* pour encourager les troupes au combat. Plus que jamais, la musique véhiculait ce contenu idéologique auquel les valeurs du réalisme socialiste

étaient profondément attachées : le sentiment national s'y trouvait exalté au plus haut degré. Plus encore, les années de guerre ont apporté un souffle nouveau à la musique soviétique, épique et narratif ; il ne s'agit plus seulement d'exalter les efforts des travailleurs, mais de montrer les souffrances et les luttes du peuple russe. Dans ce contexte, les audaces d'écriture et les dissonances sont considérées comme moins suspectes et même adaptées à cette expression : ce qui explique qu'une œuvre aussi moderne que la *Sonate n° 7* ait obtenu le prix Staline en 1943. La symphonie traduit elle aussi l'héroïsme du peuple soviétique, grâce à la théorie de « l'image musicale » chère aux théoriciens de l'Union des Compositeurs, qui associe aux éléments musicaux des références idéologiques. Elle se dote ainsi d'un programme plus ou moins explicite, comme celui de la *Symphonie « Leningrad »* de Chostakovitch (1941), qui est le plus souvent imaginé par ses commentateurs ou ses censeurs.

Quand l'Union des Compositeurs suggère à Prokofiev d'écrire une symphonie, la guerre est entrée dans sa phase finale, et la victoire semble proche ; les autorités soviétiques attendent du musicien un message d'espoir et de victoire. Mais celui-ci, apparemment, s'est fixé un but plus général, comme il l'explique à la radio : « Durant l'été de l'année 1944, j'ai écrit une cinquième symphonie, travail que je considère comme très important, non seulement par la technique musicale, mais aussi par un retour à la forme symphonie après un arrêt de seize ans. La *Cinquième Symphonie* couronne, en quelque sorte, toute une période importante de mon travail. Je l'ai conçue comme une symphonie sur la grandeur de l'esprit humain. » L'Union des Compositeurs y voit de façon plus précise « l'héroïque et noble image du peuple russe en temps de guerre ».

Acclamée à sa création, l'œuvre reçoit, en janvier 1946, le prix Staline de Second Grade. La *Symphonie n° 5* connaît également un vif succès lors de ses créations à Paris et à New York en 1945.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont éloigné Prokofiev pendant seize ans du genre de la symphonie. Certes, de nombreux projets (ballets, musiques de film, opéras) occupèrent son temps. On peut également imaginer que la musique pure pouvait faire l'objet d'une suspicion plus grande et se voir condamnée pour formalisme, c'est-à-dire « le sacrifice

du contenu idéologique et émotionnel d'une composition musicale, au bénéfice de la recherche de nouveaux procédés dans le domaine des éléments musicaux : rythmes, timbres, combinaisons harmoniques ». On a vu dans cette œuvre, la plus longue de toutes les symphonies de Prokofiev, une conception cinématographique de la musique : certes, la longueur des thèmes et la diversité d'idées musicales très caractérisées peuvent être héritées d'*Alexandre Nevski* et d'*Ivan le terrible*. Mais ces traits appartiennent à la personnalité musicale du compositeur et sont présents dans nombre de ses œuvres antérieures à son retour en URSS. Par ailleurs, la veine lyrique de la symphonie, généreuse mais ombrée de mélancolie, s'apparente à celle de l'opéra *Guerre et Paix* (commencé en 1941), notamment dans le premier mouvement.

L'*Andante initial* (en *si* bémol majeur), épique et méditatif, donne à l'œuvre son identité profonde. Le souffle épique est alimenté par un très long thème, développé et varié dans un flux généreux, des rythmes martiaux, une orchestration puissante, aux sonorités souvent cuivrées et percussives, de caractère militaire, une harmonie claire mais instable, chargeant certains accords de dissonances dans une volonté de clair-obscur. La forme sonate est exploitée avec logique et efficacité dans un discours qui voit le thème principal, donné initialement par la flûte et le basson, dans un caractère idyllique, progressivement transformé en hymne grandiose auquel des dissonances ajoutées apportent une dimension poignante et tragique. La variété des thèmes nourrit par ailleurs une diversité de climats. Le second thème du mouvement forme un intermède d'une tendresse nostalgique. Il est suivi d'un élément en doubles croches, plutôt dansant, qui réapparaît dans les autres mouvements.

L'*Allegro marcato*, saisissant scherzo en *ré* mineur, construit à partir d'un mouvement de croches mécanique et obstiné, fait défiler un kaléidoscope d'idées. Un premier dessin, aux lignes incisives, présenté en dialogue serré, évoque certaines pages de *Roméo et Juliette*. Le trio, en *ré* majeur, offre les climats les plus opposés : un premier épisode, délicat, semble une réminiscence de Tchaïkovski tandis que le second plonge l'auditeur dans l'univers international de la comédie musicale. Les éclats des bois, la présence renforcée des cuivres, les dissonances ajoutées transforment la reprise du scherzo en farce sinistre.

L'*Adagio* en *fa* majeur est une page lyrique, qui fait resurgir l'univers de la guerre dans son volet central, musique funèbre aux accents mahlériens adoptant un rythme de polonaise. Le finale, en forme de rondo, instaure avec son joyeux refrain une détente provisoire. Le couplet central introduit un tout autre climat, plus sérieux, avec un thème d'allure chorale, en *ré* bémol majeur, traité en contrepoint. L'écriture, progressivement plus tendue, fait appel à un élément du premier mouvement, en doubles croches, évoqué plus haut. La coda réintroduit le motif obstiné du scherzo, et ressuscite le martèlement futuriste des œuvres occidentales les plus hardies de Prokofiev, dans un pilonnage implacable et terrifiant.

Anne Rousselin

Debussy et l'orchestre

Le *Prélude à L'Après-midi d'un faune* (1891-1894), les *Nocturnes* (1897-1899), *La Mer* (1903-1905), les *Images* (1905-1912), *Jeux* (1912-1913) : voici le corpus orchestral de Debussy. Si l'on ajoute la poignée d'œuvres avec voix destinées à la scène comme *Pelléas et Mélisande* et *Le Martyre de saint Sébastien*, la quantité reste modeste. Et pourtant, cette musique a bouleversé la conception de l'orchestre symphonique. Les cordes n'en constituent plus le centre de gravité, car Debussy émancipe les vents, en particulier les bois. Il aime associer la flûte à la harpe afin, notamment, d'évoquer l'air et l'eau, ce qui est fluide et impalpable. Pour réaliser son rêve d'une « musique sans pieds », comme il l'écrit au sujet de *Jeux*, il divise les pupitres, utilise les cuivres avec sourdine, les percussions avec un sens de la nuance qu'il doit peut-être à sa découverte des musiques extrême-orientales. Même dans les *tutti* éclatants, il évite les effets massifs.

Dans cet orchestre traité (presque) comme une entité de solistes, les doublures visent non à augmenter la puissance mais à créer des couleurs nouvelles (on songera, par exemple, au thème joué à l'unisson par la première trompette et le cor anglais au début de *La Mer*). Ce qui est surtout nouveau, c'est l'interdépendance de l'orchestration et de l'harmonie, le timbre n'étant plus un « habillage » des hauteurs sonores. En outre, l'imprévisibilité et la fluidité du discours donnent une sensation d'improvisation (une gageure lorsque les instruments sont nombreux). « Vous ne vous figurez pas combien l'enchaînement des *Parfums de la nuit* avec *Le Matin d'un jour de fête* se fait naturellement. Ça n'a pas l'air d'être écrit… », se réjouit Debussy à propos des *Images*. Si exigeant avec lui-même, il tutoie ici son idéal.

Hélène Cao

Claude Debussy

Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-mère de Verlaine, Debussy entre dès 1873 au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884, année de son prix de Rome. Il y étudie le solfège avec Albert Lavignac (1873), le piano avec Antoine-François Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement et, alors que ses premières compositions datent de 1879, la composition avec Ernest Guiraud (1880). Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, il mène des études assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste accompagnateur d'une célèbre mécène russe, Mme von Meck, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer, alors à la mode, et admire *Tristan* et *Parsifal* de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à 40 ans. De même, il conservera toujours ses distances à l'égard du milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas restera le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, premier grand chef-d'œuvre, qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du XXe siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre, composés entre 1897 et 1899. En 1893, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Après *Pelléas* s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et également par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel

discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il touche occasionnellement à la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les créations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : pour le piano, les *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouveaux chemins vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études* pour piano (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917).

Sergueï Prokofiev

Enfant choyé et doué, le jeune Prokofiev se prépare avec Reinhold Glière puis intègre à 13 ans le Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il y reçoit, auprès des plus grands noms, une formation de compositeur, de pianiste concertiste et de chef d'orchestre. Pianiste brillant, il joue ses propres œuvres en concert dès les années 1910. Le futuriste *Concerto pour piano n° 2* fait sensation en 1913. Une ligne iconoclaste traverse les *Sarcasmes* pour piano, la *Suite scythe*, la cantate *Ils sont sept*. En 1917 viennent un *Concerto pour violon n° 1* délicat et pétillant et une *Symphonie n° 1 « Classique »*. Son opéra *Le Joueur* ne sera créé qu'en 1929. Après la révolution communiste de 1917, Prokofiev émigre aux États-Unis pour quatre saisons (1918-1922), déçu de demeurer dans l'ombre de Rachmaninov, et malgré le succès de son opéra *L'Amour des trois oranges* et de son *Concerto pour piano n° 3*. Il s'établit en Bavière, travaillant à l'opéra *L'Ange de feu*, puis se fixe en France. Trois ballets en collaboration avec Diaghilev seront créés à Paris. En 1921, *Chout* (*L'Histoire du bouffon*, écrit en 1915) associe Prokofiev à Stravinski. Après une *Symphonie n° 2* constructiviste vient *Le Pas d'acier* (1926), ballet sur l'industrialisation de l'URSS. Enfin, le ballet *L'Enfant prodigue* (1928) nourrira la *Symphonie n° 4*, comme *L'Ange de feu* la *Troisième*. La période occidentale fournira encore les derniers concertos pour piano et le second pour violon. Mais dès la fin des années 1920, Prokofiev resserre ses contacts avec l'URSS. Son œuvre le montre en quête d'un classicisme intégrant les acquis modernistes. Il rentre définitivement en Union soviétique en 1936, époque des purges staliniennes et de l'affirmation du réalisme socialiste. Le ballet *Roméo et Juliette*, *Pierre et le*

Loup, le *Concerto pour violoncelle* et deux musiques de film pour Eisenstein précèdent l'opéra *Les Fiançailles au couvent*. La guerre apporte de nouveaux chefs-d'œuvre pianistiques et de chambre, la *Symphonie n° 5* et le ballet *Cendrillon* ; Prokofiev entreprend son opéra tolstoïen *Guerre et Paix*. En parallèle, il n'a cessé de se plier aux exigences officielles, sans voir les autorités satisfaites. En 1948, lorsque le réalisme socialiste se durcit, il est accusé de « formalisme », au moment où sa première femme, espagnole, est envoyée dans un camp de travail pour « espionnage ». Il ne parviendra guère à se réhabiliter ; désormais la composition évolue dans une volonté de simplicité (*Symphonie n° 7*). Sa mort, survenue à quelques heures de celle de Staline, le 5 mars 1953, passe inaperçue.

— LES INTERPRÈTES —

Yannick Nézet-Séguin

Depuis août 2018, Yannick Nézet-Séguin a succédé à James Levine en tant que directeur musical du Metropolitan Opera de New York. En 2012, il avait déjà ajouté la direction musicale du Philadelphia Orchestra à ses rôles de directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Métropolitain de Montréal, au service duquel il est depuis 2000. Durant l'été 2017, il est devenu membre honoraire du Chamber Orchestra of Europe. La saison 2017-2018 a été sa dixième et dernière saison avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, qui a pris fin avec les célébrations du centenaire de la formation orchestrale à Rotterdam et partout en Europe. Yannick Nézet-Séguin s'est produit avec les orchestres les plus reconnus et aime tout particulièrement ses collaborations avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et le Chamber Orchestra of Europe. Entre 2008 et 2014, il est également chef invité principal du London Philharmonic Orchestra. Il s'est produit à trois reprises aux BBC Proms et est apparu dans de nombreux festivals européens et nord-américains. Il fait ses débuts au Festival de Salzbourg en 2008 dans *Roméo et Juliette* de Gounod, réinvité en 2010 et 2011 pour *Don Giovanni* de Mozart. Ses débuts au Metropolitan Opera datent de 2009-2010. Il y a depuis été réinvité chaque saison. Il dirige également à la Scala de Milan, à la Royal Opera House de Londres, à l'Opéra des Pays-Bas et à l'Opéra de

Vienne. En 2011, il commence un cycle de sept opéras de Mozart au Festival de Baden-Baden (tous enregistrés par Deutsche Grammophon). Les points forts de sa saison dernière sont *Lohengrin* de Wagner à l'Opéra de Vienne, sa première production wagnérienne au Metropolitan Opera (*Le Vaisseau fantôme*), ses collaborations avec les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, une tournée en Asie avec le Philharmonia Orchestra, des tournées européennes avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et le Chamber Orchestra of Europe. Ses récents enregistrements pour Deutsche Grammophon incluent les *Concertos pour piano n°s 2* et *4* de Rachmaninov avec Daniil Trifonov et le Philharmonia Orchestra, *Les Noces de Figaro* de Mozart avec le Chamber Orchestra of Europe (Echo Klassik du meilleur opéra 2017 et nomination au Grammy Awards). En septembre 2018 paraît un album d'opéra français et italien avec Rolando Villazón, Ildar Abdrazakov et l'Orchestre Métropolitain. Sa discographie comprend également l'intégrale des symphonies de Schumann, *Le Sacre du printemps* de Stravinski et les *Variations* de Rachmaninov avec Daniil Trifonov et le Philadelphia Orchestra, Tchaïkovski avec l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et Lisa Batiashvili, ainsi que des disques avec le London Philharmonic Orchestra et l'Orchestre Métropolitain. Natif de Montréal, Yannick Nézet-Séguin a étudié le piano, la direction, la composition et la musique de chambre au Conservatoire de musique de Montréal, et a poursuivi ses études avec Carlo Maria Giulini. Il a également étudié la direction chorale avec Joseph Flummerfelt au Westminster Choir College. Yannick Nézet-Séguin a été distingué à de nombreuses reprises : compagnon dans l'Ordre du Canada, compagnon dans l'Ordre des Arts et des Lettres du Québec, officier dans l'Ordre du Québec, officier dans l'Ordre de Montréal, artiste de l'année 2016 de *Musical America*, prix du Centre national des Arts du Canada, prix Denise-Pelletier, doctorats honorifiques de l'Université du Québec à Montréal, du Curtis Institute of Music de Philadelphie et du Westminster Choir College de la Rider University de Princeton dans le New Jersey.

Berliner Philharmoniker

Fondé en 1882 sous le régime de l'autogestion, l'Orchestre Philharmonique de Berlin compte parmi les meilleurs orchestres au monde. Le premier concert a lieu le 17 octobre 1882 avec au pupitre Ludwig von Brenner, que les musiciens ont eux-mêmes choisi pour chef. Lorsque l'intendant Hermann Wolff prend la gestion de l'orchestre et nomme Hans von Bülow à sa tête, celui-ci en fait l'un des plus

prestigieux d'Allemagne. Sous la direction d'Arthur Nikisch, des œuvres de Bruckner, Tchaïkovski, Mahler, Strauss, Ravel et Debussy viennent étendre considérablement le répertoire. Arthur Nikisch meurt en 1922, et Wilhelm Furtwängler, alors âgé de 36 ans, vient lui succéder. S'il accorde une place de choix aux pièces classiques ou aux partitions romantiques allemandes, il n'en programme pas moins les œuvres contemporaines de Stravinski, Bartók ou Prokofiev. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, deux chefs se succèdent : Leo Borchard, qu'une patrouille américaine abattra par erreur en août 1945, puis le jeune Roumain Sergiu Celibidache. Wilhelm Furtwängler, blanchi après avoir été accusé de servir la cause nazie, peut reprendre ses fonctions de chef titulaire en 1952. C'est également lors de l'après-guerre qu'est fondée en 1949 la Société des amis de la Philharmonie de Berlin : au cours des décennies suivantes, elle aidera à financer la construction de l'actuelle Philharmonie, et continue aujourd'hui à soutenir la Fondation Berliner Philharmoniker. À la mort de Wilhelm Furtwängler en 1954, Herbert von Karajan lui succède au poste de chef en titre et de directeur artistique. Pendant plusieurs dizaines d'années, il élabore une esthétique sonore et un style de jeu qui participeront de la renommée internationale de la formation. En octobre 1989, l'orchestre nomme à sa tête Claudio Abbado. Pour donner aux saisons de concerts une tournure inédite, le nouveau chef fait entorse à la tradition en proposant des cycles thématiques qui font la part belle aux compositions contemporaines, à côté d'œuvres classiques. À cela s'ajoute la programmation de cycles supplémentaires consacrés à la musique de chambre et à l'opéra en version concert. Sir Simon Rattle dirige l'orchestre de septembre 2002 jusqu'à la fin de la saison 2017-2018. Cette nomination s'accompagne d'importants changements : le Philharmonique abandonne ses statuts antérieurs pour devenir une fondation de droit public. De nouveaux terrains d'action s'étendent dans ce cadre plus moderne, garant de la continuité économique de l'orchestre avec ses cent vingt-neuf postes à ce jour. De surcroît, la Fondation a pour principal sponsor la Deutsche Bank. Le programme éducatif mis en place en 2002 bénéficie en particulier de ce généreux soutien. Élaboré avec l'entrée en fonction de Sir Simon Rattle, ce projet tourne l'orchestre vers un public plus large et surtout plus jeune. Cet engagement a valu à l'orchestre et à son directeur artistique Sir Simon Rattle d'être nommés ambassadeurs internationaux de l'Unicef en 2007, une distinction accordée pour la première fois à un ensemble artistique. Grâce au soutien de la Deutsche Bank, le

Philharmonique de Berlin a pu lancer un projet innovant, le Digital Concert Hall, grâce auquel il est maintenant possible de voir la plupart des concerts en direct depuis leur site Internet. Au printemps 2012, les musiciens du Philharmonique ont joué pour la dernière fois au Festival de Pâques de Salzbourg. Un nouveau festival de l'orchestre, le Festival de Pâques du Philharmonique de Berlin à Baden-Baden, a été initié au printemps 2013. En mai 2014, le Philharmonique de Berlin a publié sous son nouveau label, Berliner Philharmoniker Recordings, l'un des plus importants projets musicaux de ces dernières années : l'intégrale des symphonies de Schumann, dirigée par Sir Simon Rattle. Avec cette édition, l'orchestre assume pour la première fois la présentation technique et éditoriale de ces enregistrements. En avril 2016 a paru l'enregistrement des symphonies complètes de Beethoven, toujours avec Sir Simon Rattle, dans une édition exclusive reliée. L'édition contient les symphonies sur cinq disques et sur disque Blu-ray audio ainsi que sur deux disques Blu-ray en vidéo haute définition. Le 21 juin 2015, Kirill Petrenko est élu avec une large majorité nouveau chef d'orchestre et directeur musical du Philharmonique de Berlin. Il succède à Sir Simon Rattle en 2019.

BERLINER
PHILHARMONIKER

Our Partner
Deutsche Bank

Violons I
Noah Bendix-Balgley *(premier concertmaster)*
Daishin Kashimoto *(premier concertmaster)*
Daniel Stabrawa *(premier concertmaster)*
Zoltán Almási
Maja Avramović
Helena Madoka Berg
Simon Bernardini
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion-Hennecka
Felicitas Clamor-Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Luis Esnaola Lopez
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Alvaro Parra
Krzysztof Polonek
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

Violons II
Christian Stadelmann *(premier principal)*
Thomas Timm *(premier principal)*
Christophe Horak *(principal)*
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito

Angelo de Leo
Anna Mehlin
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

Altos
Amihai Grosz *(premier principal)*
Naoko Shimizu *(principal)*
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Kyoung-Min Park
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

Violoncelles
Bruno Delepelaire *(premier principal)*
Ludwig Quandt *(premier principal)*
Martin Löhr *(principal)*
Olaf Maninger *(principal)*
Richard Duven
Rachel Helleur-Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Knut Weber

Contrebasses
Matthew McDonald *(premier principal)*
Janne Saksala *(premier principal)*
Esko Laine *(principal)*
Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

Flûtes
Mathieu Dufour *(principal)*
Emmanuel Pahud *(principal)*
Prof. Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin *(piccolo)*

Hautbois
Jonathan Kelly *(principal)*
Albrecht Mayer *(principal)*
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber *(cor anglais)*

Licences E.S. 1-1083294, 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547 – Imprimeur: Impro

Clarinettes
Wenzel Fuchs *(principal)*
Andreas Ottensamer *(principal)*
Alexander Bader
Walter Seyfarth
Manfred Preis *(clarinette basse)*

Bassons
Daniele Damiano *(principal)*
Stefan Schweigert *(principal)*
Mor Biron
Markus Weidmann
Václav Vonášek *(contrebasson)*

Cors
Stefan Dohr *(principal)*
Stefan de Leval Jezierski
Fergus McWilliam
Georg Schreckenberger
Sarah Willis
Andrej Žust

Trompettes
Guillaume Jehl *(principal)*
Gábor Tarkövi *(principal)*
Andre Schoch
Tamás Velenczei

Trombones
Prof. Christhard Gössling *(principal)*
Olaf Ott *(principal)*
Jesper Busk Sørensen
Thomas Leyendecker
Prof. Stefan Schulz *(trombone basse)*

Tuba
Alexander von Puttkamer

Timbales
Rainer Seegers
Wieland Welzel

Percussions
Raphael Haeger
Simon Rössler
Franz Schindlbeck
Jan Schlichte

Harpe
Marie-Pierre Langlamet

Piano
Hendrik Heilmann

Présidents
Alexander Bader
Knut Weber

Directeurs de la communication
Stanley Dodds
Olaf Maninger

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Découvrez les coulisses

Participez aux répétitions, visites exclusives…

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie de demain

Soutenez nos initiatives éducatives

VOTRE DON OUVRE DROIT À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Les Amis :
Anne-Shifra Lévy
01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation & Legs :
Zoé Macêdo-Roussier
01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Photo : © charles d'Hérouville - Licences ES : 1-1041500, 2-1041546, 3-1041547.

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2018-19

ORCHESTRES INTERNATIONAUX

ORCHESTRE DE PARIS / DANIEL HARDING

STAATSKAPELLE BERLIN / DANIEL BARENBOIM

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA / ANDRIS NELSONS

ORCHESTRE DU MARIINSKY / VALERY GERGIEV

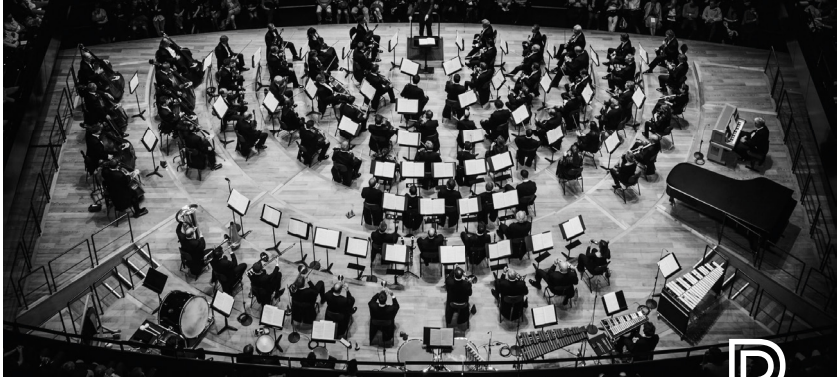
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA /
SIMON RATTLE / FRANÇOIS-XAVIER ROTH / BERNAND HAITINK

GEWANDHAUSORCHESTER LEIPZIG / ANDRIS NELSONS

FILARMONICA DELLA SCALA / RICCARDO CHAILLY

BERLINER PHILHARMONIKER / YANNICK NÉZET-SÉGUIN

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL / KENT NAGANO



AVEC LE SOUTIEN DE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Photo : © Ava du Parc