

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Vendredi 22 novembre 2019 – 20h30

Samedi 23 novembre 2019 – 20h30

Dimanche 24 novembre 2019 – 16h30

Piotr Ilitch Tchaïkovski
Semyon Bychkov
Czech Philharmonic



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Sommaire

VENDREDI 22 NOVEMBRE 2019 ————— P3

Concerto pour piano n° 1
Manfred

avec Kirill Gerstein

SAMEDI 23 NOVEMBRE 2019 ————— P13

Sérénade pour cordes op. 48
Variations sur un thème rococo
Symphonie n° 5

avec Gautier Capuçon

DIMANCHE 24 NOVEMBRE 2019 ————— P22

Concerto pour violon
Symphonie n° 6 « Pathétique »

avec Renaud Capuçon

Programme

VENDREDI 22 NOVEMBRE 2019 – 20H30

Piotr Ilitch Tchaïkovski
Concerto pour piano n° 1

ENTRACTE

Piotr Ilitch Tchaïkovski
Manfred

Czech Philharmonic
Semyon Bychkov, direction
Kirill Gerstein, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H35.

Après le concert : Semyon Bychkov et Kirill Gerstein se prêteront à une séance de dédicace.

Les œuvres Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en si bémol mineur op. 23

I. Allegro non troppo et molto maestoso

II. Andantino semplice

III. Allegro con fuoco

Composition : 1874-février 1875.

Révisions : été 1879, décembre 1888.

Dédicace : d'abord à Nikolai Rubinstein, puis à Hans von Bülow.

Création : le 13 octobre 1875, à Boston, par Hans von Bülow (piano)
et le Boston Symphony Orchestra, sous la direction de Benjamin Boston Lang.

Effectif : piano solo – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors,
2 trompettes, 3 trombones (2 ténors et 1 basse) – timbales – cordes.

Durée : environ 32 minutes.

Le *Concerto pour piano n° 1* de Tchaïkovski, avec ses nobles accords d'ouverture, compte parmi les pièces les plus aisément reconnaissables et populaires du répertoire classique. L'enregistrement qu'en a réalisé Van Cliburn après sa victoire au Premier Concours international Tchaïkovski de Moscou en pleine guerre froide est le premier album classique à se voir décerner le triple disque de platine [Ndt : 300 000 exemplaires] et le premier disque acquis par de nombreux amoureux de la musique classique. Pour beaucoup, ce concerto est emblématique de la sonorité classique. Et pourtant, les célèbres accords qui ouvrent la pièce ne sont pas du tout, en réalité, ce qu'a écrit Tchaïkovski. Le véritable texte musical de la composition, tel qu'il l'a noté et dirigé à de nombreuses reprises, a été déformé par des interventions probablement postérieures à sa mort. En 2015 – date marquant à la fois le 175^e anniversaire de la naissance du compositeur et le 140^e anniversaire de la création de l'œuvre –, le musée Tchaïkovski de Klin a publié une nouvelle édition critique du *Concerto pour piano n° 1*, texte qui nous permet d'entendre pour la première fois l'œuvre telle que Tchaïkovski l'a dirigée.

Il existe trois versions du concerto. Tchaïkovski est l'auteur de celles datant de 1875 et 1879. La troisième a été publiée de façon posthume après 1894. C'est cette troisième

version qui a été la plus couramment donnée pendant plus d'un siècle – c'est celle que joue Van Cliburn –, et elle se distingue de manière significative des deux précédentes. Mais Tchaïkovski a-t-il donné son autorisation pour les changements apportés à sa partition ou furent-ils l'œuvre d'autres musiciens ou d'éditeurs ? Cette question est restée sans réponse jusqu'à aujourd'hui.

Fin 1874, Tchaïkovski présenta un projet définitif de la première version de son concerto pour piano à l'un de ses sympathisants, pianiste russe des plus en vue de l'époque, Nikolaï Rubinstein. N'étant pas lui-même pianiste de concert, le compositeur voulait le consulter au sujet de la faisabilité et de l'efficacité de son écriture pianistique dans le concerto. Rubinstein fut négatif sur toute la ligne. Tchaïkovski retrace cet épisode dans une lettre à sa mécène, Nadeïda von Meck, et raconte la façon dont Rubinstein a qualifié le concerto d'inacceptable, truffé de maladresses et de trivialisés, sans oublier de dénoncer de nombreux emprunts. À la fin de la rencontre, déclare le compositeur, « Rubinstein me dit que si je retravaillais le concerto dans un temps donné en me pliant à ses exigences, il me ferait l'honneur de jouer la pièce en concert. "Je ne changerai pas une seule note, ai-je répondu, je vais publier l'œuvre telle quelle". Et c'est ce que j'ai fait ».

Tchaïkovski acheva cette première version en février 1875 et dédia le concerto au pianiste allemand Hans von Bülow, grand admirateur de sa musique. La réaction de von Bülow fut enthousiaste, et il créa le concerto à Boston en octobre 1875. C'est à un élève de Tchaïkovski, le pianiste et compositeur Sergueï Taneïev, que fut confiée la première à Moscou en décembre 1875 avec à la baguette Rubinstein... alors moins sceptique.

Peu après ces premières, Tchaïkovski décida d'apporter quelques modifications à la partie de piano, la rendant plus sonore et d'une exécution plus aisée tout en laissant intacts le

“Peu après ces premières, Tchaïkovski décida d'apporter quelques modifications à la partie de piano [...] tout en laissant intacts le matériel musical et la structure d'ensemble.”

matériel musical et la structure d'ensemble. Avec ces changements, la deuxième version du concerto fut publiée par son éditeur Peter Jurgenson, en 1879. À compter de cette date, c'est cette version de 1879 que Tchaïkovski dirigera jusqu'à son tout dernier concert le 28 octobre 1893, quelques jours avant sa mort.

Quant à la version posthume, il est impossible de l'attribuer de façon certaine. Le nom d'Alexander Siloti, élève du compositeur, apparaît fréquemment. Siloti est cité par Olin Downes dans un article du *New York Times*, daté du 13 octobre 1929 : « Quelque temps après la parution de la première et de la deuxième édition, comme il nous en informe, M. Siloti s'était risqué à s'entretenir avec Tchaïkovski à ce sujet. Le jeune musicien se mit au piano et joua les accords d'ouverture. "C'est ce que vous voulez, non ?" "Bien sûr, pourquoi", répondit le compositeur, surpris, "c'est ce que j'ai écrit, n'est-ce pas ?" "Eh bien non, justement. C'est ce que j'ai joué." Siloti avait transposé les accords de la main droite une octave plus haut que dans la partition de Tchaïkovski – transposition qui demeure aujourd'hui. Siloti suggéra d'autres changements et une courte coupure dans le dernier mouvement. »

Certes, il existe des documents prouvant que Siloti et Tchaïkovski débattirent d'une proposition de coupure dans le dernier mouvement, et que d'autres changements à apporter au concerto furent envisagés. Cependant, la correspondance entre les deux hommes ne mentionne aucune modification des accords d'ouverture, ni aucun des autres changements que l'on retrouve dans la version posthume.

L'interview de Siloti dans le *New York Times* comporte un certain nombre d'incohérences quant à l'historique du concerto. Siloti mentionne la troisième édition comme ayant été publiée par Jurgenson du vivant de Tchaïkovski et affirme que, s'il n'a pas été cité en tant qu'éditeur, c'est du fait de son jeune âge à l'époque. Les archives de la maison d'édition montrent pourtant qu'après la deuxième version de 1879 aucune édition révisée du concerto n'a été publiée par Jurgenson avant 1894, un an après le décès de Tchaïkovski. Et il est difficile de croire à l'affirmation prétentieuse de Siloti selon laquelle le compositeur n'aurait pas remarqué la modification des accords d'ouverture.

Quant à savoir pourquoi l'édition posthume est devenue prédominante au xx^e siècle, nous en sommes réduits aux spéculations. Il est probable qu'une multitude de facteurs aient joué, parmi lesquels : le nombre limité de copies des premiers tirages du concerto, le fait qu'il était

Tchaikovsky
Piano Concerto No. 1 in Bb Major
Op. 23

1st Movement

Allegro non troppo e molto maestoso

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Trombe (F)

2 Tromboni tenori

Trombone basso

Timpani

Ossia

Allegro non troppo e molto maestoso

Piano

Allegro non troppo e molto maestoso

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Première page du conducteur de 1879 de Tchaïkovski ; les accords arpégés sont
visibles dans l'ossia (alternative) au-dessus du début de la partie de piano.

courant à l'époque que les interprètes virtuoses apportent de tels ajouts et modifications, l'opinion assez répandue (bien qu'infondée) chez les pianistes selon laquelle Tchaïkovski ne savait pas composer « pianistiquement » et, enfin, l'affirmation de Siloti comme quoi ce serait le compositeur lui-même qui aurait autorisé les changements.

Les interrogations au sujet de l'authenticité de la troisième version ne datent pas d'hier. Voilà ce qu'en dit le pianiste russe Konstantin Igoumnov, cité dans l'ouvrage en langue russe *Paroles de pianistes* (1979) : « La troisième version [...] apporte des changements significatifs au texte original. L'accompagnement en accords du thème d'ouverture est modifié (texture plus épaisse, nuances plus fortes et introduction d'accords plaqués à la place des accords arpégés de l'original). L'amplitude de la réexposition finale du deuxième thème est modifiée dans le finale, et il y a une coupure dans le développement du troisième mouvement. [...] Nous sommes convaincus qu'il faut donner raison au compositeur, et non à ses éditeurs. »

Sergueï Taneïev, qui a créé le concerto à Moscou, participa également à la préparation et à la copie de sa propre partition comme des parties d'orchestre, et fut l'un des premiers à faire connaître l'œuvre. Dans une lettre à son frère, Tchaïkovski décrit l'interprétation brillante qu'en a donnée Taneïev. De ce fait, la lettre qu'écrivit Taneïev à Igoumnov en 1912 – dans laquelle il exprime ses doutes quant à l'authenticité de la troisième version – prend tout son sens : « Les accord [d'ouverture] sonnent magnifiquement au piano (je me les rappelle joués par N. Rubinstein) et je ne vois vraiment pas pourquoi l'on préférerait les idées d'éditeurs" à ce que le compositeur a écrit. [...] Si, en plus de tout le reste, on ajoute les tempi extrêmement rapides dépassant les limites de ce qui est indiqué sur la composition (par exemple, lorsqu'on écoute la partie centrale de l'*Andantino*, on a l'impression d'un prestissimo, alors qu'il n'y a qu'un *allegro vivace* assai d'indiqué), on comprendra aisément mon opinion négative face à cette interprétation du concerto. Je pense qu'il est nécessaire de revenir au texte premier du compositeur, d'oublier ce que des éditeurs trop zélés ont ajouté eux seuls dans la composition et de suivre les intentions de l'auteur lorsque l'on donne cette œuvre. »

L'équipe éditoriale du musée Tchaïkovski, menée par sa chercheuse principale Polina Vaydman, a examiné ce qui à ce jour offre le matériel le plus complet : tous les manuscrits autographes existants du concerto ainsi que de nombreuses copies de la partition imprimée antérieures et postérieures à la mort de Tchaïkovski. Parmi les sources étudiées, le conducteur personnel de Tchaïkovski – avec des annotations manuscrites qu'il a utilisées

pour diriger son dernier concert public de l'œuvre le 28 octobre 1893 – semble d'une importance capitale. Le fait que cette partition de la version de 1879 était celle avec laquelle le compositeur dirigea juste avant sa mort laisse à penser que la troisième version n'a pas été exécutée avec sa participation personnelle, et qu'il n'a pas autorisé de changements supplémentaires définitifs pour la publication.

Si je compare la version de 1879 avec la version posthume, les changements éditoriaux dans la troisième version ne me semblent apporter qu'un éclat superficiel à la pièce, tout en faisant tort à son caractère musical véritable. De nombreux exemples d'indications divergentes de nuances, d'articulation et de tempo dans la version

de Tchaïkovski vont dans le sens d'une conception plus lyrique, quasi schumannienne du concerto. Les accords arpégés et les nuances plus douces dans l'ouverture ne risquent pas de couvrir le thème présenté aux cordes et offrent à la mélodie plus de flexibilité métrique et de différenciation. Le rajout de mesures traditionnellement coupées dans la section centrale du finale nous donne à entendre des combinaisons harmoniques et contrapuntiques osées de plusieurs courants thématiques. La section centrale développée permet une introduction et une immersion plus profonde dans une nouvelle atmosphère. Dans la version posthume, cette section du finale est tellement courte que l'introduction de la nouvelle atmosphère donne l'impression d'une malheureuse erreur de calcul. Il semble aujourd'hui que cette erreur n'est pas le fait de l'auteur, mais de son éditeur.

Si Tchaïkovski définissait la composition comme un processus lyrique, c'est bien dans sa version du *Concerto pour piano n° 1* que l'on retrouve une telle veine lyrique et noble – veine qui fait cruellement défaut dans la version posthume pourtant plus connue.

“Le fait que cette partition de la version de 1879 était celle avec laquelle le compositeur dirigea juste avant sa mort laisse à penser que la troisième version n'a pas été exécutée avec sa participation, et qu'il n'a pas autorisé de changements supplémentaires.

Symphonie « Manfred » en si mineur op. 58

I. Lento lugubre – Andante

II. Vivace con spirito

III. Andante con moto

IV. Allegro con fuoco

Composition : 1885.

Dédicace : à Mili Balakirev.

Création : le 23 mars 1886, à Moscou, sous la direction de Max Erdmannsdörfer.

Effectif : 3 flûtes (la 3^e prenant le piccolo), 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 2 cornets à pistons, 3 trombones, tuba – timbales, percussions – orgue – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 57 minutes.

Lorsque Balakirev l'engage à s'inspirer de *Manfred* de Lord Byron, Tchaïkovski rechigne : il refuse de se mesurer à Schumann, auteur d'un mélodrame pour voix déclamée et orchestre d'après ce « poème dramatique ». Mais il se laisse peu à peu captiver par ce héros désabusé et mélancolique, qu'un amour incestueux avait uni à sa sœur Astarté. Deux ans plus tard, Tchaïkovski décide de traiter le sujet dans le cadre d'une symphonie en quatre mouvements, à l'image d'*Harold en Italie* de Berlioz, inspiré également par Lord Byron. Comme le compositeur français, il attribue au héros un matériau thématique, constitué ici d'un motif sombre et tendu (exposé au tout début de l'œuvre par la clarinette basse et les bassons) et d'un second motif aux cordes, qui tente avec peine de s'élever.

Vladimir Stassov, écrivain et critique proche du Groupe des Cinq, avait autrefois soumis à Balakirev le programme d'une œuvre symphonique inspirée par *Manfred*. Celui-ci estima que le sujet ne convenait pas à son tempérament, mais pourrait séduire Tchaïkovski : il lui envoya le texte de Stassov légèrement modifié, qui fut ensuite imprimé dans la partition.

Le premier mouvement comporte une description détaillée : « Manfred erre dans les Alpes. Tourmentée par les angoisses fatales du doute, déchirée par le remord et le désespoir, son âme est la victime de souffrances sans nom. Ni les sciences occultes, dont il a approfondi

les mystères, et grâce auxquelles les puissances ténébreuses de l'enfer lui sont soumises, ni quoi que ce soit au monde, ne peut lui donner l'oubli auquel uniquement il aspire. Le souvenir de la belle Astarté, qu'il a aimée et perdue, ronge son cœur. Rien ne peut conjurer la malédiction qui pèse sur l'âme de Manfred, et sans cesse ni trêve il est livré aux tortures du plus atroce désespoir. » Si l'essentiel du mouvement transpose les états d'âme du héros, un épisode *andante* et *cantabile* évoque Astarté. Mais le premier thème de Manfred, tragique et fiévreux, balaye cette vision onirique.

« La fée des Alpes paraît devant Manfred sous l'arc-en-ciel du torrent » : cette phrase donne à Tchaïkovski l'occasion de broder un deuxième mouvement vif-argent, où il rivalise avec les scherzos de Mendelssohn et de Berlioz. Dans la seconde moitié de ce *Vivace con spirito*, le retour du premier motif de Manfred assombrit la féerie.

L'*Andante con moto* tente lui aussi de trouver l'apaisement dans la nature, mais loin des créatures fantastiques. « Pastorale. Vie simple, libre et paisible des montagnards » : pour ce tableau champêtre, Tchaïkovski s'est probablement souvenu de la « Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse », troisième mouvement d'*Harold en Italie*. Mais l'apparition du thème de Manfred, clamé par les trombones, laisse augurer une issue funeste.

Le programme de l'*Allegro con fuoco* confirme ce pressentiment : « Le palais souterrain d'Arimane. Manfred paraît au milieu de la bacchanale. Évocation de l'ombre d'Astarté. Elle lui prédit le terme de ses maux terrestres. Mort de Manfred. » La bacchanale permet à Tchaïkovski de se mesurer à quelques scènes fantastiques célèbres (notamment au « Songe d'une nuit du sabbat » dans la *Symphonie fantastique* et à la « Course à l'abîme » de *La Damnation de Faust* de Berlioz). Le finale récapitule le matériau thématique de la

“ La symphonie s'est révélée vaste, sérieuse, difficile, chronophage, parfois épuisante. Mais une voix intérieure me dit que je ne travaille pas en vain et que cette œuvre sera l'une de mes meilleures symphonies.

Piotr Ilitch Tchaïkovski dans une lettre à la soprano Emiliya Pavlovskaja, juillet 1885.

symphonie. La mort du personnage est signalée par les accords retentissant de l'orgue (une idée soufflée par Balakirev), puis par la tête du *Dies irae* grégorien que les cordes jouent en boucle. La symphonie s'achève dans un climat serein, la mort ayant apporté à Manfred la paix à laquelle il aspirait.

Hélène Cao



Partenaire de la Philharmonie de Paris

met à votre disposition ses taxis 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.

Programme

SAMEDI 23 NOVEMBRE 2019 – 20H30

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Sérénade pour cordes op. 48

Variations sur un thème rococo

ENTRACTE

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Symphonie n° 5

Czech Philharmonic

Semyon Bychkov, direction

Gautier Capuçon, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Les œuvres

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

Sérénade pour cordes en ut majeur op. 48

- I. Pezzo in forma di sonatina
- II. Valse
- III. Élégie
- IV. Finale (Tema russo)

Composition : en environ sept semaines durant l'automne 1880.

Création : le 21 novembre 1880, au Conservatoire de Moscou, lors d'un concert privé.

Première représentation publique : le 30 octobre 1881, à Saint-Pétersbourg, sous la direction d'Eduard Nápravnik.

Durée : environ 28 minutes.

« J'ai écrit la *Sérénade* sur une impulsion », confie Tchaïkovski, qui n'a éprouvé, à ce travail, que plaisir pur. « Elle vient du cœur, et j'aime à croire qu'elle en retire quelque mérite. » Il a hésité un moment entre un quintette et une symphonie, pour choisir en définitive la formule intermédiaire de l'orchestre à cordes.

La « pièce en forme de sonatine » qui ouvre l'ouvrage doit son titre à sa structure de sonate non développée. Mais le compositeur s'est manifestement inspiré de l'« ouverture à la française » baroque : introduction très solennelle, en larges phrases royales ; premier thème d'allegro dans le même esprit, puis second thème tout guilleret, tout piqué, fait d'entrées qui se poussent les unes les autres, comme chez Lully, et ce jusqu'à Bach. La fin voit le retour de l'introduction lente, formule également adoptée, quoique de façon facultative, par les musiciens baroques.

Le deuxième volet est une valse souple et déliée, long ruban mélodique où les violons glissent en savourant leur propre chant, mais exercent aussi leur précision dans la légèreté, sous la plume d'un fameux compositeur de ballets.

L'élégie commence par une introduction sérieuse, sorte de choral formulé en quatre phrases interrogatives. Puis se déroule une mélodie passionnée, sœur des passages symphoniques les plus intenses de Tchaïkovski ; violons et violoncelles semblent échanger leur amour désespéré. Le motif introductif revient pour conclure la page dans la résignation. Par son romantisme à cœur ouvert, ce mouvement s'éloigne de la musique d'agrément qu'est en principe la sérénade.

Le finale, divertissant et folklorique, utilise non pas un « thème russe » mais trois, prélevés dans le recueil de Balakirev. Celui de l'introduction lente est un chant sentimental qui, subtilement, amène le thème principal de l'allegro : ce dernier piétine à la mode paysanne, avec une naïveté voulue ; quelques pizzicati façon balalaïka l'agrémentent pendant quelques mesures. L'idée suivante, pleine d'aisance, chante aux violoncelles, puis aux violons. Le développement superpose les deux thèmes principaux, et l'on a l'impression que ce contrepoint si enjoué n'est qu'un jeu d'enfant pour un compositeur habitué à des entreprises plus ambitieuses. La conclusion ramène les toutes premières mesures, solennelles, de l'ouverture, puis se termine dans une liesse très directe.

Isabelle Werck

Variations sur un thème rococo pour violoncelle et orchestre op. 33

Introduction et variations I et II

Variation VII

Variations V et VI

Cadence, variations III, IV et coda

Composition : décembre 1876-mars 1877.

Dédicace : à Wilhelm Fitzenhagen.

Création : le 18 novembre 1877, à Moscou, par Wilhelm Fitzenhagen (violoncelle), sous la direction de Nikolai Rubinstein.

Effectif : violoncelle solo – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors – cordes.

Durée : environ 18 minutes.

Entre le *Concerto n° 1* pour piano écrit en 1875 et le *Concerto pour violon* qui allait voir le jour trois ans plus tard, Tchaïkovski écrivit, au cours de l'hiver 1876-77, la première grande œuvre concertante pour violoncelle qui ait fait date dans le répertoire russe. On possède peu d'informations sur le déroulement du travail et sur son achèvement, la partition n'étant pas datée. En revanche, l'histoire ultérieure de ces *Variations sur un thème rococo* est peu courante pour une œuvre de Tchaïkovski : elle fut révisée et réécrite de son vivant, par une tierce personne, son dédicataire le violoncelliste Fitzenhagen, qui commença par remanier la partie soliste que Tchaïkovski lui avait soumise. Il joua l'œuvre le 18 novembre 1877 à Moscou sous la direction de Nikolai Rubinstein. Puis en un second temps, il procéda à un redécoupage total de l'ordre des variations, arrivant à un résultat moins original mais qu'il faut admettre comme plus logique et équilibré que ne l'était la version initiale dans laquelle, notamment, la longue et redoutable cadence du soliste survenait dès la seconde variation ! Malgré les rechignements du compositeur et de son éditeur Jurgenson, c'est finalement cette version-là qui fut publiée et que la plupart des solistes préfèrent aujourd'hui encore. L'original ne fut édité qu'en 1956 dans le cadre de l'édition complète réalisée en URSS.

Chronologiquement, on a affaire à l'un des premiers témoignages de l'amour de Tchaïkovski pour l'esthétique du XVIII^e siècle, avec un thème aimable bien conforme au style « galant » de cette époque. Si l'ordre initial des variations rendait l'œuvre assez proche d'un divertissement, dans la version Fitzenhagen, les sept variations et la coda constituent un plan

d'ensemble qui s'apparente à celui d'une symphonie. Après le mouvement allant des deux premières variations, la belle valse lente constitue un andante, dans lequel transparaît le Tchaïkovski chorégraphe du *Lac des cygnes* – d'ailleurs contemporain ; les variations suivantes, animées et ornées, font office de scherzo ; la cadence intervient au moment de la culmination dynamique, précédant le finale.

André Lischke

Symphonie n° 5 en mi mineur op. 64

- I. Andante – Allegro con anima
- II. Andante cantabile con alcuna licenza
- III. Valse. Allegro moderato
- IV. Finale. Andante maestoso – Allegro vivace

Composition : mai-août 1888.

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

Première exécution publique : le 5 novembre 1888, à Saint-Petersbourg, lors d'un concert de la Société philharmonique de Saint-Petersbourg, sous la direction du compositeur.

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

Durée : environ 50 minutes.

Les premières esquisses de la *Symphonie n° 5* remontent à l'automne 1887, période consacrée à la préparation d'une tournée en Europe au début de l'année 1888. Les mois qui suivent la tournée (dont le compositeur rentre épuisé) font alterner lassitude, doute et enthousiasme, un état d'esprit que reflète la *Symphonie n° 5*. En effet, en mai 1888, Tchaïkovski écrit à son frère Modeste : « À dire vrai, pour le moment, nulle envie de créer, aucune idée, aucune disposition ! » À sa bienfaitrice Nadejda von Meck, il fait part de ses doutes : « Je travaille maintenant de façon redoublée ; j'ai terriblement envie de prouver non seulement aux autres, mais à moi-même, que mon inspiration n'est pas encore tarie. Bien souvent je me heurte à un doute sur moi-même, et la question se pose : n'est-il pas temps de s'arrêter, n'ai-je pas toujours sollicité mon imagination de façon excessive ? La source n'est-elle pas tarie ? [...] Sait-on jamais si le temps n'est pas venu de rendre les armes ? »

Mais le compositeur mène à bien ses travaux avec une relative sérénité. La création de la *Symphonie n° 5* est bien reçue par le public, si l'on en croit le compositeur. Mais la lecture de la presse, jugeant notamment qu'une symphonie « avec trois valses » est nécessairement vulgaire, fait de nouveau perdre pied au musicien : « Ayant donné deux fois ma nouvelle symphonie à Pétersbourg et une fois à Prague, je suis parvenu à la conviction qu'elle est manquée. Il y a quelque chose en elle de repoussant, de trop disparate, un manque de sincérité, une affectation », écrit-il à Mme von Meck.

En 1889, lors d'une nouvelle série de concerts en Europe, Tchaïkovski dirige sa symphonie à Hambourg (où il avait été chaleureusement accueilli par Theodor Avé-Lallement, directeur de la Société philharmonique de Hambourg, lors de la tournée de 1888) ; les encouragements de Brahms et des musiciens de l'orchestre lui donnent de nouveau confiance : « À chaque répétition la symphonie plaisait davantage aux musiciens. À la générale, ce fut un véritable enthousiasme [...]. Le concert s'est aussi très bien passé. Mais le plus agréable est que la symphonie a cessé de me paraître manquée et que je me suis repris d'affection pour elle. »

Comme dans la *Symphonie n° 4*, Tchaïkovski adopte dans cette œuvre un principe de composition cyclique, qui consiste à réintroduire dans les différents mouvements de la partition un thème déjà entendu. Cependant, on peut remarquer que le compositeur fait évoluer le procédé : toujours reconnaissable, le thème du destin de la *Symphonie n° 4* traverse les mouvements de l'œuvre comme un personnage étranger et perturbateur. Dans la *Symphonie n° 5*, le thème cyclique, présent dans tous les mouvements, ce qui n'était pas le cas précédemment, apparaît à chaque fois sous un visage neuf, s'adaptant au nouveau contexte qui l'accueille ; en outre, à l'inverse du « thème du destin », il ne révèle pas dans son premier énoncé tout son potentiel dramatique et expressif, qui s'affirmera au cours de l'œuvre.

Comme dans la *Symphonie n° 3*, la partition s'ouvre par les échos assourdis d'une marche funèbre (en *mi* mineur), qui présente le thème cyclique à la clarinette. Sa lugubre mélodie, de caractère populaire, est encore assombrie par ses harmonies plagales, le coloris sombre des cordes graves qui l'accompagnent, son phrasé pesamment accentué. L'*Allegro con anima* qui fait suite, sans transition, à la lugubre introduction, conserve la même tonalité et son thème principal procède directement du thème cyclique : dans un rythme ternaire animé, il conserve la scansion des notes répétées initiales. Un fluide dessin de doubles croches inaugure une progression qui, tout en conservant des harmonies populaires, hisse progressivement ce thème en demi-teinte à une grandeur épique. Une brève transition en *si* mineur, dont l'élan pathétique annonce le finale de la *Symphonie n° 6*, conduit au deuxième groupe thématique, qui apporte une radieuse éclaircie. La tonalité de *ré* majeur, adoptée par le compositeur, peut surprendre dans une forme sonate, où l'on attendrait *sol* majeur. Tchaïkovski transpose, au plan de la structure générale, une particularité de nombreuses chansons russes qui commencent dans le mode mineur puis basculent dans la tonalité de

la note se trouvant un ton en-dessous de la tonique. Le second thème, ponctué par les accords des vents, impose son caractère primesautier et joyeux. Il donne naissance à un nouvel épisode, au langoureux rythme de valse qui, amplifié, atteint un sommet de lyrisme inattendu dans le climat jusque-là relativement austère. Le développement affiche une écriture plus germanique, et plus savante, mais le caractère populaire du thème principal y imprime de durables empreintes. Aucun effet de rhétorique pure dans cette page, mais une progression expressive et dramatique qui culmine au retour du thème de valse dans le mode mineur. La réexposition, inaugurée par le cheminement morne du seul basson, réaffirme le pessimisme de cette page, qui se confirme dans la coda : un nouveau développement s’amorce, flammèche vite étouffée par le tapis sonore lugubre de l’introduction.

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

Au scherzo habituel le compositeur substitue une valse qui adopte la même coupe en trois parties mais instaure un climat bien différent. Habituellement, l’écriture d’un scherzo est versatile, riche en saillies de tous ordres ; si l’on trouve dans ce type de pièce une écriture de

valse, elle va prendre en général sa place dans l'épisode central, le trio, traditionnellement plus calme et régulier. Dans la *Symphonie n° 5*, cette régularité s'impose dans le mouvement tout entier, conçu comme une page de détente. Dans cette perspective, l'écriture est ouvertement néo-classique : aucun chromatisme insidieux ne vient troubler le déroulement de l'élégant thème principal, et le trio en *fa* dièse mineur, qui tisse habilement, aux différents pupitres, un mouvement continu, renvoie à l'univers du ballet romantique. Le thème cyclique passe comme une ombre dans la coda, sans perturber l'atmosphère générale.

Le finale renoue avec la dimension épique du premier mouvement, mais dans une dialectique inverse ; le thème cyclique en est le personnage principal, son devenir et son accomplissement forment les enjeux, non seulement du mouvement, mais également de la symphonie entière. L'introduction et la coda lui sont consacrées, encadrant une forme sonate libre, très tendue et conflictuelle, dans laquelle il s'insinue et fait converger les forces dans sa direction. C'est sous la forme d'un hymne solennel, en *mi* majeur, qu'il retentit dès les premières mesures. Ses harmonies teintées d'archaïsme, dans une atmosphère empreinte de spiritualité rappelant la *Marche des pèlerins de Tannhäuser* de Wagner, font surgir l'image de la « Sainte Russie ». Mais le climat s'assombrit dans une transition sur un roulement de timbale et le premier thème de l'*Allegro vivace* éclate, en *mi* mineur, avec une violence sauvage. Mélodiquement apparenté au thème cyclique, il est marqué par son motif initial de demi-ton, que le compositeur exploitera abondamment. Toute l'exposition est d'une modernité surprenante, et annonce les accents futuristes d'un Prokofiev. Le deuxième thème, plus chantant mais de caractère martial, est sous-tendu par une pulsation d'acier. Une progression conduit au retour du thème cyclique, en *do* majeur, dans une orchestration brillante héritée de Liszt. Le développement, introduit par cet épisode, traite les deux thèmes principaux de l'*Allegro* avec une violence redoublée, qui s'épuise finalement dans une transition vers la réexposition. Celle-ci n'en paraît que plus frénétique. Le deuxième thème est énoncé en *mi* majeur, mais dans un ultime conflit, le thème cyclique revient en *mi* mineur, avant de triompher dans le mode majeur, enluminé de traits rapides, telle une pieuse icône musicale.

Anne Rousselin

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

Programme

DIMANCHE 24 NOVEMBRE 2019 - 16H30

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Concerto pour violon

ENTRACTE

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Symphonie n° 6 « Pathétique »

Czech Philharmonic

Semyon Bychkov, direction

Renaud Capuçon, violon

FIN DU CONCERT VERS 18H25.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

Concerto pour violon en ré majeur op. 35

I. Allegro moderato

II. Canzonetta

III. Allegro vivacissimo

Composition : 1878 à Clarens (Suisse).

Création : le 8 décembre 1881, à Vienne, par Adolf Brodsky (violon), sous la direction de Hans Richter.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors,
2 trompettes – timbales – cordes.

Durée : environ 35 minutes.

« Le compositeur russe Tchaïkovski est certes un talent remarquable mais qui produit des œuvres insipides et de mauvais goût. Tel est son nouveau *Concerto pour violon*, œuvre longue et prétentieuse. Pendant quelque temps, il s'écoule musicalement et non sans inspiration, mais la grossièreté ne tarde pas à faire irruption et ne quitte plus le premier mouvement jusqu'à la fin. Ce n'est plus jouer du violon, c'est lui extirper les sons, c'est le déchirer en morceaux, le battre violemment [...]. Le *Concerto pour violon* de Tchaïkovski nous amène pour la première fois à la pensée horrible qu'il existe peut-être une musique qui fait mal aux oreilles. »

C'est en ces termes peu aimables que le célèbre critique viennois Eduard Hanslick commenta la création du *Concerto* de Tchaïkovski, le 8 décembre 1881 à Vienne. Le grand virtuose Leopold Auer, à qui le compositeur entendait dédicacer l'œuvre, avait auparavant refusé de jouer l'ouvrage, le jugeant trop complexe et mal écrit pour l'instrument. C'est en fin de compte le jeune Adolf Brodsky, rencontré à Leipzig, qui releva brillamment le défi. Non découragé par la virtuosité implacable de la partie soliste – traits rapides, doubles cordes, cadences périlleuses, grands intervalles – ce dernier imposa l'opus puis en devint, logiquement, le dédicataire. Malgré la critique fielleuse de Hanslick, le *Concerto* prit immédiatement sa place au sein du grand répertoire, devint le premier

concerto russe pour l'instrument applaudi par les audiences internationales. Auer lui-même accepta finalement d'inscrire l'ouvrage dans ses programmes de concert – après la mort de Tchaïkovski toutefois, non sans avoir apporté à la partition un grand nombre de modifications...

Tchaïkovski entreprit son nouvel opus en 1878, alors qu'il se remettait difficilement de l'échec de son mariage. Installé à Clarens, en Suisse, il reprit progressivement un rythme de travail soutenu, achevant en peu de temps la *Symphonie n° 4*, l'opéra *Eugène Onéguine* et le *Concerto pour violon*. La création artistique devint alors un refuge – un moyen de ne pas sombrer : « Je ne sais ce que sera l'avenir, mais pour l'instant je me sens comme réveillé d'un horrible cauchemar, ou mieux, comme un convalescent après une longue et effroyable maladie. Comme tout homme qui récupère après une forte fièvre, je suis encore très faible. J'ai du mal à relier mes idées, mais en revanche, quelle paix délicieuse, quelle sensation enivrante de liberté et de solitude », écrit-il à Madame von Meck, sa mécène.

Nulle trace de pessimisme à l'audition de la musique. Le *Concerto*, brillant et animé, n'est qu'un pur moment de plaisir. Le premier mouvement illustre la faculté de Tchaïkovski de concevoir des mélodies longues et expressives, mêlées à une transformation habile du langage populaire russe. Les thèmes sont développés dès leur exposition, ornementés par le soliste ou conduits à travers différentes tonalités. Les changements d'humeur du premier élément permettent de revisiter les structures classiques, la mélodie adoptant un ton tour à tour solennel, épique ou héroïque avant d'être reprise dans des teintes douces lors de la réexposition. Le parcours singulier du thème semble refléter une évolution menant de la brillance un peu superfétatoire du monde extérieur vers l'intimité retrouvée du moi. Le mouvement met par ailleurs particulièrement en valeur le soliste, lui confiant deux grandes cadences – lors de son entrée puis avant la reprise, à l'instar du célèbre *Concerto en mi mineur* de Mendelssohn. Après quelques hésitations, le compositeur remplaça le mouvement lent initialement prévu (devenu depuis la *Méditation op. 42*) par une *Canzonetta* mélancolique, introduite par un choral stylisé des bois. La forme, ternaire, évite volontairement les contrastes brusques : pas de sommet, de dramatisation ou de coup de théâtre mais un lyrisme continu et étale conduisant à un enfermement dans le grave lors des dernières mesures. Le mouvement mène sans pause au finale, un *Allegro* issu de danses populaires et coloré d'éléments bohémiens. Le mélange d'instantanés fiévreux, d'intermèdes lyriques et

d'épisodes dansants permet au mouvement perpétuel de se renouveler constamment et de ne jamais laisser l'auditeur. Il rend également singuliers les propos de Hanslick énoncés ci-dessus. Déclarations auxquelles on peut ne pas souscrire.

Jean-François Boukobza

Symphonie n° 6 en si mineur op. 74 « Pathétique »

I. Adagio – Allegro non troppo

II. Allegro con grazia

III. Allegro molto vivace

IV. Adagio lamentoso

Composition : 1893.

Création : le 16 octobre 1893, à Saint-Petersbourg, sous la direction du compositeur.

Effectif : 3 flûtes (1 piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, cymbales – cordes.

Durée : environ 50 minutes.

Cette symphonie comprenant un « programme secret » a souvent été interprétée comme une sorte d'auto-requiem. Tchaïkovski, qui devait décéder peu après dans des circonstances mal éclaircies et qui ont toujours laissé émerger l'hypothèse d'un « suicide d'honneur », y aurait enfermé de manière cryptique une récapitulation de sa vie passionnelle mais tourmentée, emplie de frustration et d'amertume. Tragique aussi, à l'instar de maints passages de la partition : ce qualificatif était, semble-t-il, celui qui fut d'abord accolé à l'œuvre, avant que Modeste, le frère du compositeur, ne suggère de lui substituer « pathétique ».

Le premier mouvement, *Adagio – Allegro non troppo*, émerge des profondeurs de l'orchestre de manière presque lugubre, puis fleurit lentement, laissant émerger un second thème beaucoup plus effusif, aussitôt agrémenté de subtil contre-chants. Maître des effets orchestraux, Tchaïkovski ouvre sur une véritable déflagration la section *allegro*, dans laquelle le discours se fait graduellement plus tumultueux, en plusieurs grandes vagues

d'intensité. Des explosions de cuivres, symbolisant sans doute l'implacable destin, alternent avec le lyrisme des violons, jusqu'à ce qu'intervienne, sur un subtil ostinato (répétition en boucle d'un motif rythmique, mélodique ou harmonique) aux violoncelles, une mélodie de la liturgie orthodoxe, *Qu'il repose avec les saints*, comme si le compositeur avait inscrit là sa propre épitaphe.

C'est sur un thème de valse que Tchaïkovski fonde le deuxième mouvement, *Allegro con grazia*. Le léger déséquilibre qui en résulte nous avertit que nous n'avons pas ici affaire à l'hédonisme de la danse propre aux grandes valse tchaïkovskiennes des ballets, mais que la tragédie demeure sous l'impression de détente. La partie centrale de cette pièce comprend en effet une mélodie infiniment mélancolique, soutenue par une basse obsédante, qui dénonce la persistance de l'esprit du premier mouvement : sous le divertissement – car Tchaïkovski eut souvent une vie mondaine – le drame affleure toujours.

Le troisième mouvement, *Allegro molto vivace*, s'apparente à un mouvement perpétuel plein de verve dionysiaque, fondé sur un dialogue entre les cordes et les vents. Si le « pathétique » est encore présent, c'est ici celui d'une marche frénétique qui tente simultanément de traduire et de conjurer le désespoir : l'intensification dynamique et rythmique, irrépressible, fait songer à une fantastique tarentelle.

La plus spectaculaire des « nouveautés » formelles promises par Tchaïkovski au sujet de la *Pathétique* est bien la nature du finale, qui est contre toute habitude un mouvement lent, *Adagio lamentoso*. Au rebours de la *happy end* roborative attendue dans le genre symphonique, Tchaïkovski livre ici l'une de ses inspirations les plus douloureuses et déchirantes de toute sa musique. Même si le discours gagne en intensité et si les passions s'élèvent, le sentiment d'accablement et de tristesse religieuse l'emporte, justifiant qu'on ait tant parlé, à propos de l'œuvre, de requiem.

Frédéric Sounac

Les compositeurs Piotr Ilitch Tchaïkovski

Formé en droit à Saint-Pétersbourg, Piotr Ilitch abandonne le Ministère de la Justice (1859-1863) pour la carrière musicale. L'année de son inauguration (1862), il entre au Conservatoire de Saint-Pétersbourg dirigé par Anton Rubinstein dont il est l'élève. Sa maturation est rapide. Dès sa sortie en décembre 1865, il est invité par Nikolai Rubinstein, le frère d'Anton, à rejoindre l'équipe du Conservatoire de Moscou qui ouvrira en septembre 1866 : Tchaïkovski y enseigne jusqu'en 1878. Sa première décennie passée à Moscou regorge d'énergie : il se consacre à la symphonie (n^{os} 1 à 3), à la musique à programme (*Francesca da Rimini*), compose son *Premier Concerto pour piano* et ses trois *Quatuors*. *Le Lac des cygnes* (1876) marque l'avènement du ballet symphonique. Intégré dans la vie des concerts, publié par Jurgenson, Tchaïkovski se fait rapidement un nom. Au tournant des années 1860-1870, il se rapproche du Groupe des Cinq, partisan d'une école nationale russe (avec la *Deuxième Symphonie* « *Petite-russienne* », puis *Roméo et Juliette* et *La Tempête*). Mais il se voudra au-dessus de tout parti. L'année 1877 est marquée par une profonde crise lorsqu'il se marie, agissant à contre-courant d'une homosexualité acceptée. C'est aussi l'année de la *Quatrième Symphonie* et de son premier chef-d'œuvre lyrique, *Eugène Onéguine*. Nadejda von Meck devient son mécène : cette riche admiratrice, veuve, lui assure l'indépendance financière pendant treize années, assorties d'une

correspondance régulière. Tchaïkovski rompt avec l'enseignement. Entre 1878 et 1884, il ne cesse de voyager, à l'intérieur de la Russie et en Europe (Allemagne, Italie, Autriche, Suisse, France). Outre le *Concerto pour violon* et l'opéra *Mazeppa*, il se réoriente vers des œuvres plus courtes et libres (*Suites pour orchestre*), et la musique sacrée (*Liturgie de saint Jean Chrysostome*, *Vêpres*). S'il jette l'ancre en Russie en 1885, il repart bientôt en Europe, cette fois pour diriger lors de tournées de concerts, cultivant des contacts avec les principaux compositeurs du temps. La rupture annoncée par Nadejda von Meck, en 1890, est compensée par une pension à vie accordée par le tsar (à partir de 1888) et des honneurs internationaux. Après la *Cinquième Symphonie* (1888), Tchaïkovski retrouve une aisance créatrice. Il collabore avec le chorégraphe Marius Petipa pour le ballet *La Belle au bois dormant*, auquel succède un nouveau sommet lyrique : *La Dame de pique*. L'opéra *Iolanta* et le ballet *Casse-Noisette* connaîtront une genèse plus rebelle. La *Sixième Symphonie* « *Pathétique* » est créée une dizaine de jours avant sa mort, dont la cause n'a jamais été élucidée (choléra ? suicide ? insuffisance des médecins ?). Parmi les Russes, Tchaïkovski représente l'assimilation des influences occidentales et de l'héritage classique, unis au génie national. Ce romantique qui vénérât Mozart marque l'histoire dans les domaines de l'opéra, de l'orchestre et du ballet.

Les interprètes Kirill Gerstein

Avec une insatiable curiosité, Kirill Gerstein s'illustre dans divers styles et répertoires. De Bach à Thomas Adès, son jeu se distingue par une grande clarté d'expression, une vive intelligence musicale et une indéniable virtuosité, alliées à une présence musicale généreuse et énergique qui le place au premier plan de sa profession. Parmi les moments forts de la saison passée, citons la création mondiale du *Concerto pour piano et orchestre* de Thomas Adès, commandé par le Boston Symphony Orchestra et spécialement composé pour le pianiste. Se produisant régulièrement ensemble depuis leur rencontre en 2007, Kirill Gerstein et Thomas Adès, présentent le concerto en 2019-2020 à Londres, Helsinki, Munich, Amsterdam et Los Angeles. Kirill Gerstein donnera également à entendre cette nouvelle pièce avec l'Orchestre symphonique national du Danemark et avec le Cleveland Orchestra. Résidant à Berlin, le pianiste joue aux côtés des Chicago et Boston Orchestras, du Gewandhaus de Leipzig, du Royal Concertgebouw d'Amsterdam, des Wiener et Berliner Philharmoniker, du London Symphony Orchestra, de l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, et apparaît en récital à Londres, Berlin, Vienne, Paris et New York. Il est titulaire du Gilmore Artist Award, ce qui lui a permis d'être le commanditaire d'œuvres nouvelles de Timo Andres, Chick Corea, Alexander Goehr, Oliver Knussen et Brad Mehldau. Il a par ailleurs remporté le Premier Prix

du 10^e concours Arthur Rubinstein ainsi que la bourse Avery Fisher Career. Conçue avec soin, la discographie de Kirill Gerstein pour le label Myrios Classics comprend un récent album du *Concerto pour piano* de Busoni avec le Boston Symphony Orchestra et Sakari Oramo, l'album *Gerswin Moments* (St. Louis Symphony Orchestra et David Robertson, avec la contribution de Storm Large et Gary Burton) et les *Études d'exécution transcendante* de Liszt. Il a enregistré la musique pour piano et orchestre de Scriabine avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo et Vasily Petrenko (LAWO Classics). Le *Tchaikovsky Project* de Decca Classic, pour lequel Kirill Gerstein enregistre en direct les trois concertos pour piano avec le Czech Philharmonic et Semyon Bychkov, paraît en août 2019. Né en 1979 à Voronej (ex-URSS), Kirill Gerstein s'est formé à l'une des écoles de musique pour enfants surdoués de son pays et s'est initié seul au jazz. Suite à sa rencontre fortuite avec la légende du jazz Gary Burton à Saint-Petersbourg à l'âge de 14 ans, Kirill Gerstein intègre la Berklee College of Music de Boston où il étudie le piano jazz tout en poursuivant sa formation de musicien classique. À 16 ans, il choisit de se consacrer à la musique classique, déménage à New York et intègre la Manhattan School of Music chez Solomon Mikowsky. Il poursuit ses études auprès de Dmitri Bashkirov à Madrid et de Ferenc Rados à Budapest. Convaincu que la pédagogie fait partie intégrante de l'expérience d'un musicien, Kirill

Gerstein enseigne le piano à la Musikhochschule de Stuttgart de 2007 à 2017 et occupe depuis octobre 2018 le poste de professeur de piano à la Hanns Eisler Hochschule de Berlin.

Gautier Capuçon

Né en 1981 à Chambéry, Gautier Capuçon commence le violoncelle à l'âge de 5 ans avec Augustin Lefebvre et étudie à Paris, puis à Vienne avec Heinrich Schiff. Il reçoit plusieurs premiers prix de concours internationaux, dont le Premier Grand Prix du Concours international André Navarra à Toulouse. Véritable ambassadeur du violoncelle d'aujourd'hui, il se produit chaque saison avec les chefs et instrumentistes les plus renommés. Il est depuis 2014 le fondateur et directeur artistique de la Classe d'excellence de violoncelle de la Fondation Louis Vuitton à Paris, dans le nouvel Auditorium conçu par Frank Gehry. Gautier Capuçon est reconnu pour sa musicalité si expressive, sa virtuosité et la sonorité profonde de son violoncelle Matteo Goffriller de 1701. Au cours de sa carrière, Gautier Capuçon a développé des amitiés musicales nombreuses et solides. Il collabore avec les orchestres tels que les Orchestres philharmoniques de Berlin, Vienne, Los Angeles et New York, et les Orchestres symphoniques de Chicago, San Francisco et Londres, le Czech Philharmonic, Singapore Symphony Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchester. Il travaille avec des chefs d'orchestre comme Lionel Bringuier, Semyon Bychkov, Gustavo Dudamel, Andrés Orozco-Estrada, Valery Gergiev, Andris Nelsons,

Tugan Sokhiev, Paavo Järvi, Myung-Whun Chung et Yannick Nézet-Séguin, tout en interprétant des œuvres de Karol Beffa, Jérôme Ducros, Henry Dutilleul, Thierry Escaich, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm et Jörg Widmann. En tant que chambriste, il est invité chaque année à se produire de grandes salles et festivals, avec des partenaires tels que Yuja Wang, Nicholas Angelich, Martha Argerich, Daniel Barenboim, Lisa Batiashvili, Frank Braley, Renaud Capuçon, Jérôme Ducros, Jean-Yves Thibaudet ou encore les Quatuors Artemis et Ébène. Artiste exclusif chez Erato (Warner Classics), Gautier Capuçon a reçu de nombreux prix pour ses enregistrements. Ses dernières parutions incluent les albums *Intuition* (février 2018) enregistré avec l'Orchestre de chambre de Paris/Douglas Boyd et le pianiste Jérôme Ducros, ainsi qu'un enregistrement *live* d'œuvres de Schumann avec Martha Argerich, Renaud Capuçon et Bernard Haitink. Précédemment dans sa discographie sont parus *Chostakovitch* avec l'Orchestre Mariinsky/Valery Gergiev, *Saint-Saëns* avec l'Orchestre philharmonique de Radio France/Lionel Bringuier et l'intégrale des sonates de Beethoven avec Frank Braley. Son dernier enregistrement *Franck/Chopin* avec Yuja Wang vient de paraître chez Erato/Warner.

Renaud Capuçon

Né à Chambéry en 1976, Renaud Capuçon étudie à Paris et à Berlin. Il collabore avec les orchestres les plus prestigieux : Berliner Philharmoniker, Leipzig Gewandhaus Orchester, Wiener Symphoniker, Czech Philharmonic, Orchestre de Paris, Rotterdam Philharmonic, Camerata Salzburg, Konzerthausorchester Berlin, Staatskapelle de Dresde, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Chicago, Boston et San Francisco Symphony, Royal Philharmonic, Philharmonia et London Symphony Orchestras, Orchestre de la Tonhalle de Zurich, Orchestre de la Suisse romande, Santa Cecilia Orchestra, Seoul Philharmonic, NHK Orchestra Japon, Orchestre national de France, Orchestre philharmonique de Radio France... Il collabore ainsi avec des chefs de renom tels que Bernard Haitink, Semyon Bychkov, David Robertson, Matthias Pintscher, Gustavo Dudamel, Andris Nelsons, Daniel Harding, Lionel Bringuier, Paavo Järvi, Yannick Nezet-Séguin. Passionné de musique de chambre, il collabore avec Martha Argerich, Nicholas Angelich, Khatia Buniatishvili, Frank Braley, Kit Armstrong, Yefim Bronfman, Hélène Grimaud, Maria João Pires, Jean-Yves Thibaudet, Gérard Caussé, Iouri Bashmet,

Myung-Whun Chung, Yo-Yo Ma, Mischa Maisky, Mikhaïl Pletnev, et son propre frère Gautier. Renaud Capuçon enregistre chez Erato/Warner Classics. Parmi sa discographie, le coffret *Le violon roi* retraçant son parcours, un récital avec Khatia Buniatishvili (Frank, Grieg, Dvořák), un disque réunissant la *Symphonie espagnole* de Lalo, le *Premier Concerto* de Bruch et les *Airs bohémiens* de Sarasate, des concertos contemporains (Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Bruno Mantovani), les sonates et trios de Debussy, les concertos de Bartók avec le London Symphony Orchestra et François Xavier-Roth (Erato). Parmi les dernières parutions, un CD avec le pianiste David Fray rassemblant les sonates pour violon et piano de Bach (mars 2019, Erato). Renaud Capuçon joue le Guarneri del Gesù « Panette » (1737) qui a appartenu à Isaac Stern. Il est promu Chevalier dans l'Ordre national du mérite en juin 2011 et Chevalier de la Légion d'honneur en mars 2016. Il est le fondateur et directeur artistique du Festival de Pâques d'Aix-en-Provence et du festival Les Sommets musicaux de Gstaad, ainsi que professeur de violon à la Haute École de musique de Lausanne. En février 2018, il fonde un nouvel ensemble à cordes, les Lausanne Soloists.

Semyon Bychkov

Directeur musical et chef du Czech Philharmonic, Semyon Bychkov est né à Léninegrad en 1952, émigre aux États-Unis en 1975 et réside en Europe depuis le milieu des années 1980. À l'instar de l'orchestre, il baigne dans les cultures d'Europe de l'Est et d'Occident. Après ses premiers concerts avec l'orchestre en 2013, Bychkov lance le *Tchaikovsky Project* afin d'explorer ensemble la musique du compositeur lors de concerts, de résidences et d'enregistrements en studio. Le projet débute à l'automne 2016 avec la parution chez Decca de la *Symphonie n° 6* couplée avec l'ouverture-fantaisie *Roméo et Juliette*. Un an plus tard paraît la *Symphonie Manfred*. À l'automne 2019, le *Tchaikovsky Project* connaît son point culminant avec la parution de l'intégrale des symphonies du compositeur, de ses trois concertos pour piano, de *Roméo et Juliette*, de la *Sérénade pour cordes* et de *Francesca da Rimini*, suivie de résidences avec l'orchestre à Prague, Tokyo, Paris et Vienne. Lorsqu'il retrouve Saint-Petersbourg en 1989 en tant que chef invité permanent du Czech Philharmonic, il est nommé directeur musical de l'Orchestre de Paris. Il s'était fait un nom à l'international quelques années auparavant, suite à plusieurs remplacements effectués au New York Philharmonic Orchestra, aux Berliner Philharmoniker et à l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam. En 1997, il est nommé chef de l'Orchestre symphonique de la WDR de Cologne, puis de la Semperoper de

Dresde l'année suivante. Semyon Bychkov dirige de nombreux orchestres et se produit dans de prestigieuses maisons d'opéra aux États-Unis et en Europe. Parallèlement à son implication au sein du Czech Philharmonic, il est membre honoraire du BBC Symphony Orchestra qu'il dirige chaque année aux BBC Proms, ainsi que de la Royal Academy of Music avec laquelle le Czech Philharmonic proposera une série de programmes pédagogiques à partir de 2020. En 2015, l'artiste est nommé « Chef de l'année » par les International Opera Awards. Sur la scène de concert en 2019-2020, en plus de ses engagements avec le Czech Philharmonic – une vaste tournée au Japon et des concerts en Russie, en Chine et en Espagne –, Semyon Bychkov dirige les Münchner Philharmoniker et l'Orchestre royal du Concertgebouw à Amsterdam et en Allemagne, ainsi qu'*Elektra* de Strauss à Vienne et *Tristan et Isolde* de Wagner à Londres. Il commence à enregistrer en 1986 chez Philips puis démarre une étroite collaboration avec les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, l'Orchestre royal du Concertgebouw, Philharmonia Orchestra, le London Philharmonic et l'Orchestre de Paris avec lesquels il produit une importante discographie. Résultat de treize années de collaboration avec l'Orchestre symphonique de la WDR de Cologne (1997-2010), cette discographie de référence comprend une intégrale des symphonies

de Brahms et des œuvres de Strauss, Mahler, Chostakovitch, Rachmaninoff, Verdi, Detlev Glanert et York Höller. Son enregistrement du *Lohengrin* de Wagner a été élu « Enregistrement

de l'année » en 2010 et celui de la *Symphonie* n° 2 de Schmidt, avec les Wiener Philharmoniker, a été nommé « Enregistrement du mois » par le *BBC Music Magazine*.

Czech Philharmonic

Avec 124 ans d'existence, le Czech Philharmonic donne son premier concert – un programme intégralement consacré à Dvořák sous la direction du compositeur – au Rudolfinum de Prague le 4 janvier 1896. Véritable référence dans l'interprétation des compositeurs tchèques, l'orchestre est également célèbre pour la relation particulière qu'il entretient avec la musique de Brahms, Tchaïkovski et Mahler, lequel dirige le Czech Philharmonic dans la création mondiale de sa *Symphonie n° 7* en 1908. L'histoire remarquable de l'ensemble est à l'image de son ancrage au cœur même de l'Europe et des nombreuses turbulences politiques de son pays – pour lequel *Má vlast (Ma patrie)* de Smetana est un symbole particulièrement fort. En 1945, le chef titulaire Rafael Kubelík dirige l'œuvre lors d'un « concert de remerciement » pour la Tchécoslovaquie nouvellement libérée et, 45 ans plus tard, choisit de nouveau *Má vlast* pour célébrer les premières élections libres du pays. En ouverture de la saison 2019-2020, le chef titulaire et directeur musical Semyon Bychkov a dirigé pour la première fois le Czech Philharmonic dans cette œuvre. La deuxième saison réunissant Bychkov et le Czech

Philharmonic marque le point culminant de leur *Tchaïkovsky Project* avec la parution d'un coffret chez Decca suivie de résidences à Prague, Tokyo, Vienne et Paris. Cette saison leur donne également l'occasion de se produire à Taïwan, en Russie, en Chine et en Espagne, sans oublier des concerts à Prague avec notamment la création tchèque du *Requiem für Hieronymus Bosch* de Glanert en plus de programmes consacrés à Berio, Dutilleux, Martinů, Brahms, Chostakovitch, Beethoven et Mahler. Deux valeurs marquent durablement l'histoire de l'ensemble : son soutien aux compositeurs tchèques et sa croyance dans le pouvoir qu'a la musique de transformer les vies. Dès les années 1920, Václav Talich (chef titulaire de 1919 à 1941) se fait le pionnier de concerts pour les ouvriers, les jeunes et certaines organisations volontaires – comme la Croix-Rouge, le mouvement gymnastique nationaliste tchèque Sokol et l'Union des femmes slaves – et donne en 1923 trois concerts au bénéfice de musiciens russes, autrichiens et allemands, certains issus des Wiener et Berliner Philharmoniker. Cette philosophie perdure aujourd'hui avec la même vivacité. Dans le cadre d'une stratégie éducative globale, plus de

400 écoles envoient des élèves de tout âge au Rudolfinum – certains faisant jusqu'à quatre heures de voyage – assister à des concerts et des master-classes. Un riche programme musical et vocal initié par la chanteuse Ida Kellarová à destination de la grande communauté rom de Tchéquie et de Slovaquie aide de nombreuses familles exclues socialement à trouver leur voix. Autre projet fort de l'orchestre, une série d'échanges éducatifs sera organisée à partir de 2020 au Royaume-Uni avec la Royal Academy of Music et en Chine avec le Jiangsu Centre for the Performing Arts de Nankin. Avocat de longue date de la musique de Martinů

et de Janáček, le Czech Philharmonic défend activement le travail des compositeurs tchèques d'hier et d'aujourd'hui. En collaboration avec Semyon Bychkov, neuf compositeurs tchèques et cinq autres personnalités internationales – Detlev Glanert, Julian Anderson, Thomas Larcher, Bryce Dessner et Thierry Escaich – reçoivent commande d'œuvres pour l'orchestre, la création étant prévue pour les prochaines saisons. Rappelons également le concours pour jeunes compositeurs que l'orchestre organise chaque année depuis 2014 à l'initiative de Jiří Bělohlávek, son chef titulaire de 2012 à 2017.

Violons I

Josef Špaček (premier violon)
 Jiří Vodička (premier violon)
 Irena Jakubcová
 Magdaléna Mašlaňová
 Luboš Dudek
 Marie Dvorská
 Jan Jouza
 Bohumil Kotmel
 Jiří Kubita
 Lenka Machová
 Viktor Mazáček
 Zdeněk Starý
 Milan Vavřínek
 Miroslav Vilímec
 Anna Pacholczak
 Chikako Tomita

Violons II

Ondřej Skopový
 Markéta Vokáčová
 Václav Prudil
 Libor Vilímec
 Petr Havlín
 Zdeněk Zelba
 Jitka Kokšová
 Milena Kolářová
 Veronika Kozlovská
 Jan Ludvík
 Vítězslav Ochman
 Jiří Ševčík
 Markéta Dominikusová
 Sakura Ito

Altos

Jaroslav Pondělíček
 Pavel Ciprys
 Dominik Trávníček
 Jiří Poslední
 Jan Šimon
 Jan Mareček
 Jiří Řehák
 Ondřej Kameš
 Lukáš Valášek
 Jaroslav Kroft
 Pavel Kirs
 Radka Teichmanová

Violoncelles

Václav Petr
 Josef Špaček
 Josef Dvořák

Jakub Dvořák
Peter Mišeřka
Karel Stralczynský
Jan Holeňa
Marek Novák
Jan Keller
Eduard Šístek

Contrebasses

Adam Honzıřek
Petr Ries
Pavel Neřtek
Jaromıř Āernıřk
Martin Hılský
Jıřı Hudec
Jıřı Vopálka
Zdeněk Pazourek

Flûtes

Andrea Rysová
Naaki Sato
Petr Veverka
Jan Machat

Hautbois

Jana Brořková
Vladislav Borovka
Jıřı Zelba
Barbora Trnčıková

Clarinettes

Tomáš Kopáček
Jan Mach
Jan Brabec
Petr Sinkule

Bassons

Ondřej Roskovec
Jaroslav Kubıta
Tomáš Františ
Ondřej Šindelář

Cors

Jan Vobořıl
Ondřej Vrabec
Jindřich Kolář
Mikuláš Koska
Petr Duda
Hana Sapáková

Trompettes

Jaroslav Halıř
Stanislav Masaryk
Jıřı Šedivý
Antonın Pecha

Trombones

Robert Kozánek
Lukáš Mořka
Jan Perný
Karel Kučera

Tuba

Karel Malimánek

Percussions

Petr Holub
Michael Kroutil
Pavel Polívka
Daniel Mikolášek
Miroslav Kejmar
Marcin Drajewicz

Harpes

Jana Bouřková
Barbora Pazourová

Orgue

Jan Kalfus

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démon & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

ORCHESTRES INTERNATIONAUX

ORCHESTRE DE PARIS • ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA
ORCHESTRE ET CHŒUR DU MARIINSKY • WEST-EASTERN DIVAN ORCHESTRA
ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA RADIODIFFUSION BAVAROISE • STAATSKAPELLE BERLIN
ORCHESTRA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA – ROMA
PITTSBURGH SYMPHONY ORCHESTRA • CZECH PHILHARMONIC
LONDON SYMPHONY ORCHESTRA • ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA
CHICAGO SYMPHONY ORCHESTRA • WIENER SYMPHONIKER
FILARMONICA DELLA SCALA – MILAN • MÜNCHNER PHILHARMONIKER
NHK SYMPHONY ORCHESTRA TOKYO • SWR SYMPHONIEORCHESTER
ORCHESTRE ET CHŒUR DU THÉÂTRE BOLCHOÏ DE RUSSIE
THE CLEVELAND ORCHESTRA • CITY OF BIRMINGHAM SYMPHONY ORCHESTRA
SAN FRANCISCO SYMPHONY • MAHLER CHAMBER ORCHESTRA
CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE • BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA

AVEC LE SOUTIEN DE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

