

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Jeudi 31 octobre 2019 – 20h30

Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise

PIAS
PRODUCTIONS INTERNATIONALES ALBERT SARFATI

 CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Carl Maria von Weber
Ouverture d'Euryanthe

Ludwig van Beethoven
Concerto pour piano n° 2

ENTRACTE

Dmitri Chostakovitch
Symphonie n° 10

Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise

Mariss Jansons, direction

Rudolf Buchbinder, piano

Coproduction Productions internationales Albert Sarfati, Philharmonie de Paris

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Le « classicisme supérieur » de Mariss Jansons

Deux images nous viennent à l'esprit à l'évocation du chef d'orchestre letton Mariss Jansons, (Riga, 1943). La première est une photo prise lors de la deuxième édition du Concours de direction d'orchestre Herbert von Karajan. Quatre impétrants sont alignés sur scène aux côtés du maestro : Emil Tchakarov, Antoni Wit, Mariss Jansons et Gabriel Chmura. Si tous ont fait carrière, aucun n'a connu reconnaissance aussi universelle que celle dont jouit aujourd'hui Mariss Jansons. La seconde est une flamboyante *Symphonie n° 4* de Tchaïkovski donnée en 1988 à la Salle Pleyel avec l'Orchestre Philharmonique de Leningrad, sous le regard impassible de son aîné Kurt Sanderling. Depuis, Paris l'a beaucoup entendu, à la Salle Pleyel comme au Théâtre des Champs-Élysées, et désormais à la Philharmonie de Paris, au pupitre des Philharmoniques d'Oslo et de Vienne, du Concertgebouw d'Amsterdam ou de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise. Cette dernière phalange, qu'il dirige le 31 octobre, est la seule dont il demeure en 2019 directeur musical, *Chefdirigent*.

Jansons a aujourd'hui atteint un classicisme supérieur, qui lui appartient. On peut trouver plusieurs raisons à cela : d'abord une présence physique, une autorité naturelle, une technique de direction claire et persuasive, épurée comme toujours par l'âge et l'expérience. Ce qui n'exclut ni le panache ni l'inspiration du moment. Il faut également souligner son sens superlatif de la forme, éclairé par la justesse fascinante de ses transitions. En outre, l'instinct musical de cet artiste de grand savoir embrasse un répertoire d'un éventail stylistique considérable, au concert comme au disque. Le *Concerto pour orgue* de Poulenc, qu'il a joué en mars 2019 à la Philharmonie de Paris, effrontément couplé à Berlioz et au *Sacre du printemps* de Stravinski, a aussi fait l'objet d'une captation à Amsterdam. Passé par Vienne, où il fut comme tant d'autres élève du réputé Hans Swarowsky, remarqué par Karajan, Jansons a d'abord étudié à Leningrad (alors), où son père Arvid, lui-même grand directeur d'orchestre, secondait le légendaire Evgueni Mravinski. Cette double influence a fondé deux piliers de son répertoire : la musique austro-allemande, en particulier romantique et postromantique, et le monde russe, au sein duquel Chostakovitch occupe une place centrale, ce qui est autant une question historique, générationnelle, que d'affinités électives.

La plénitude qui émane de longue date de son art explique qu'en 2003 il ait été nommé, après Oslo et Pittsburgh, à la tête de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise (où, comme à Pittsburgh, il succédait à Lorin Maazel), puis, dès 2004, à l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam (où il s'installait dans le fauteuil de Riccardo Chailly). Depuis Karajan, patron à Vienne et à Berlin au début des années 1960, l'Europe n'avait plus connu de chef occupant simultanément deux fonctions aussi importantes, surtout s'agissant de formations aux profils artistiques somme toute assez similaires.

“
Son instinct musical
embrasse un répertoire
d'un éventail stylistique
considérable.

On s'est amusé à noter au fil des ans avec quelle diplomatie Jansons veillait à éviter toute schizophrénie directoriale, alternant avec soin ses visites avec l'une puis l'autre, en un lieu ou un autre. Ce qui était tout bénéfique pour son public, et valait pour le répertoire enregistré en concert par les labels de chaque orchestre, BR-Klassik et RCO Live : à l'un Mahler, à l'autre Bruckner, aux deux Strauss ou Stravinski. Et inversement après quelque temps...

Lui-même, en 2009, reconnaissait éprouver de la peine à les départager. Il nous avait dit alors voir en l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise un ensemble virtuose et spontané, au riche tempérament, faisant la part belle à l'émotion, et possédant le vrai grand son allemand, dans la plus haute acception du terme. Le Concertgebouw lui apparaissait comme un orchestre raffiné, au son très personnel, car relevant d'une tradition spécifique, développée en relation étroite avec sa salle et ses directeurs musicaux successifs. Des soucis de santé, conjugués à l'énorme charge de travail induite par cette double casquette, l'ont conduit en 2015 à renoncer à l'ensemble amstellodamois – lequel l'a derechef nommé *Conductor emeritus*. C'est donc avec son orchestre bavarois qu'il nous revient, dans un programme réunissant Beethoven (on attend avec impatience le *Concerto n° 2 pour piano* avec Rudolf Buchbinder en soliste) au Chostakovitch de la *Symphonie n° 10*. Deux compositeurs dont il a joué et gravé l'intégrale des symphonies, deux créateurs nourriciers de son imaginaire musical. Et qu'il a toujours su présenter au public en mêlant subtilement connaissance profonde de la tradition et inscription sensible dans notre temps.

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Ouverture d'*Euryanthe*

Allegro marcato, con molto fuoco – Largo – Tempo primo, assai moderato

Composition : 1822-1823, à Dresde.

Dédicace : à Sa Majesté l'Empereur d'Autriche François I^{er}.

Création : le 25 octobre 1823, au Kärntnertortheater de Vienne, sous la direction du compositeur.

Édition : partition de chant, Vienne, 1824 ; partition complète, Ernst Rudorff, Berlin, 1866.

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

Durée : environ 8 minutes.

Suite au succès du *Freischütz* en 1821, qui impose Weber comme le chef de file de l'opéra romantique allemand, le célèbre *impresario* Domenico Barbaia, directeur du prestigieux Théâtre de la Porte de Carinthie (ou Kärntnertortheater) à Vienne, commande au compositeur une œuvre pour la saison 1822-1823. À cette occasion, Weber veut composer une œuvre d'une esthétique différente de celle du *Freischütz*, d'une sève moins populaire, et dont les racines vont s'alimenter dans des sources plus anciennes, appartenant au monde médiéval. La composition du livret est confiée à la poétesse Helmina von Chézy (1783-1856), qui propose un thème tiré du *Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil (début du XIII^e siècle), récit qui avait déjà connu de nombreuses adaptations, notamment dans le *Décameron* de Boccace et *Cymbeline* de Shakespeare.

Le thème rejoint ceux de l'opéra à sauvetage, un genre très en vogue en Europe à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle : l'héroïne, Euryanthe, est accusée d'infidélité par un chevalier (Lysiart) amoureux d'elle sans succès et promise à la mort par son fiancé, qui prend dans l'opéra le nom d'Adolar ; seules les péripéties de l'action disculperont la malheureuse, entraînant la mort du traître et de sa complice Églantine.

L'ouverture fut composée en dernier lieu par le musicien : elle réorganise dans la dramaturgie d'une forme sonate des thèmes de l'opéra. L'œuvre s'ouvre par un fougueux thème introductif, en *mi* bémol majeur, qui instaure un climat d'héroïsme chevaleresque. Il fait place au thème énergique et passionné de l'air d'Adolar « Ich bau auf Gott » (acte I, n° 4). Le second thème de l'exposition, en *si* bémol majeur, cite l'air d'Adolar « O Seligkeit » (acte II, n° 12), qui met en valeur les qualités de troubadour du héros. Une transition, fondée sur de lugubres sonneries, conduit au développement, qui s'ouvre par l'évocation du spectre d'Emma, la sœur d'Adolar, sorte de choral décoloré et lointain confié à huit violons solistes avec sourdines, souligné par la ligne tremblotante des altos en trémolos. Le parcours tonal, modulant de façon incessante et capricieuse à partir du ton éloigné de *si* mineur, traduit l'errance du spectre. Cette fugace apparition est vite dissipée par un vigoureux épisode contrapuntique annonciateur des sombres péripéties de l'action, fondé sur un élément dérivé du premier thème d'Adolar, flanqué d'un contre-sujet tortueux tiré du second thème de l'exposition. La réexposition ne réserve guère de surprise : le deuxième thème y est ramené dans le ton principal, dans une expression exaltée, qui marque le triomphe du bien sur le mal.

Anne Rousselin

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en si bémol majeur op. 19

I. Allegro con brio

II. Adagio

III. Rondo

Composition : commencée en 1788, remaniée jusqu'en 1801.

Dédicace : à Charles Nickl de Nickelsberg.

Création : le 29 mars 1795, à Vienne, par le compositeur au piano.

Édition: 1801.

Effectif : piano solo – flûte, 2 hautbois, 2 bassons – 2 cors – cordes.

Durée : environ 28 minutes.

Ce « deuxième » concerto est en réalité le premier, mais il a été publié en second. Il date de l'époque heureuse où le jeune Beethoven, récemment installé à Vienne, décide de conquérir la capitale à la fois comme compositeur et comme pianiste ; le concerto pour piano est le genre idéal pour affirmer ces deux identités, ainsi que Mozart l'a déjà démontré. Ce *Concerto pour piano* op. 19 correspond à la première apparition de Beethoven face au public viennois, le 29 mars 1795. Le maître n'était pas entièrement satisfait de son ouvrage, qu'il a remanié en 1798 puis en 1801 tout en admettant qu'il « n'y avait rien de honteux à le faire imprimer ». « À sa manière, constate Michel Lecompte, c'est aussi un chef-d'œuvre qui aurait pu figurer parmi les vingt-sept concertos de Mozart. C'est en effet le plus mozartien des concertos de Beethoven ; plein de fraîcheur et d'invention, il a probablement été influencé par le dernier *Concerto* K 595, dans la même tonalité de si bémol majeur. » Et avec le même orchestre réduit, sans timbales, sans trompettes, sans clarinettes.

Bien qu'une certaine modération rattache encore le premier mouvement au XVIII^e siècle, on y sent un goût du monumental et une autorité qui ne demandent qu'à s'affirmer. Deux cellules brèves, l'une percutante, l'autre liée, annoncées dès le début du premier thème, se promènent dans tout le mouvement et jouent un rôle de motifs unificateurs. L'exposition de cette forme sonate est un peu complexe. Ainsi, l'importante introduction orchestrale esquiv

complètement l'apparition d'un deuxième thème ; en revanche, elle comporte déjà des à-côtés, des petits développements sur les fragments du thème principal. C'est seulement après l'entrée du piano que ce deuxième thème en *fa*, très mozartien, est autorisé à chanter. Une idée encore plus intérieure en *ré bémol*, véritable troisième thème, survient par la suite et se voit abondamment commentée par le piano. Le développement reste dans des lignes nobles mais contenues, sans irritations notables. En revanche, peu avant la fin, la cadence, rajoutée en 1809, trahit la vraie personnalité beethovénienne ; elle commence par quatre entrées fuguées puis s'impatiente sur les motifs de base : un Mozart aurait pu signer le reste du morceau, mais pas cet échantillon pianistique plaqué sur le tard. Wilhelm Kempf a proposé quant à lui une autre cadence, plus courte.

Le deuxième mouvement, plein d'un sentiment grave et digne, est une forme sonate ramassée, presque réduite à un seul thème. Celui-ci revient sous les doigts du pianiste, qui l'ornemente et le rêve dans une poésie nocturne. C'est la première méditation beethovénienne pour orchestre, antérieure aux symphonies.

Le refrain bondissant du troisième mouvement est sans doute le plus connu de l'ouvrage. Ce rondo-sonate ne peut que se graver instantanément dans la mémoire tant il plaît par son entrain, son ton direct et enjoué. Le piano, dont on a trop dit que chez Beethoven il est toujours en conflit avec l'orchestre, semble au contraire s'amuser, « de concert » avec celui-ci. Le thème principal, en *si bémol* majeur, d'allure populaire, se distingue par un rythme que les anciens Grecs appelaient iambe – une note brève suivie d'une longue –, très dynamique. Un deuxième thème bondit tout à fait dans la même veine, mais parfois un peu à l'envers, sur une cellule longue-brève. Le développement fait place à quelques tonalités mineures, ce qui lui donne de la profondeur, sans la moindre nuance d'assombrissement. Peu après que le refrain a monté, joliment, dans l'aigu du piano, la coda, très gracieuse, pose une note après l'autre sur des silences humoristiques, et referme la page avec bonhomie.

Isabelle Werk

Dmitri Chostakovitch (1906-1975)

Symphonie n° 10 en mi mineur op. 93

- I. Moderato
- II. Allegro
- III. Allegretto
- IV. Andante – Allegro

Composition : été-automne 1953.

Création : le 17 décembre 1953, à Saint-Pétersbourg (Leningrad),
sous la direction d'Evgueni Mravinski.

Effectif : 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 3 clarinettes (la 3^e piccolo),
2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba –
timbales, triangle, 2 tambours, cymbales, grosse caisse, tam-tam, xylophone
– cordes.

Durée : environ 55 minutes.

Après la création de sa *Symphonie n° 9*, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Dmitri Chostakovitch cessa toute activité dans le domaine orchestral. Ce n'est qu'à l'été 1953 qu'il renoua avec le genre symphonique, s'installant à Komarovo, sur le golfe de Finlande, afin de mettre à profit le temps dont il disposait pour achever sa *Symphonie n° 10*. Durant cette longue période de silence créateur – orchestral, tout du moins –, la situation politique s'était assombrie en Russie. Aux condamnations en grand nombre s'était ajouté le sinistre épisode des « blouses blanches », tandis que la guerre froide battait son plein. Le monde de l'art n'était pas épargné : au mois de février 1948 fut publiée, sur l'ordre de Jdanov, une lettre rédigée par Boris Assafiev fustigeant les compositeurs les plus avancés. On pouvait y lire notamment : « Les créations dans le domaine de la musique symphonique et de l'opéra sont toujours aussi médiocres. Cela vaut surtout pour les compositeurs qui incarnent le courant formaliste et antinational. Cette tendance est particulièrement marquée dans les œuvres des camarades Chostakovitch, Prokofiev, Khatchatourian, Miaskovsky et d'autres, dont la musique trahit de manière particulièrement nette des aspirations formalistes et des tendances antidémocratiques, étrangères au peuple soviétique et à son goût artistique. Cette musique se caractérise notamment par le rejet des principes fondamentaux du

classicisme, par l'apologie de l'atonalité, de la dissonance et de l'absence d'harmonie, présentées comme l'expression de l'innovation et du progrès dans l'évolution formelle de la musique, par l'abandon d'éléments musicaux aussi essentiels que la mélodie, et par des combinaisons sonores chaotiques et névrotiques, qui transforment la musique en cacophonie. »

Après la mort de Miaskovsky en 1950 et de Prokofiev en 1953, Chostakovitch demeurait le seul compositeur d'envergure vivant en Russie soviétique ; le seul

aussi dont le nom était connu et révérend en Occident, et qui pouvait se targuer d'une célébrité internationale. Aussi son retour à l'écriture symphonique était-il perçu comme un événement d'importance. Chacun se demandait en effet comment l'ouvrage s'inscrirait dans le paysage russe contemporain, au regard des réserves et autres « préceptes » esthétiques exprimés plus haut, et compte tenu des difficultés rencontrées par le compositeur, qui avouait avoir quelque peine à travailler : « J'essaie de composer une symphonie. Bien que personne ne me dérange dans mon travail, je n'avance pas très bien. Quand la force créatrice est à un haut niveau, rien ne peut m'empêcher de travailler. Mais lorsqu'elle est à un degré moyen ou bas, alors ni les maisons de vacances de l'Union des compositeurs ni toutes les autres commodités ne peuvent m'aider. Pour l'instant, je suis en train de terminer tant bien que mal le premier mouvement. Comment cela se poursuivra, je n'en ai pas la moindre idée. »

L'œuvre fut néanmoins achevée en moins d'un trimestre puis créée au mois de décembre de la même année sous la direction enthousiaste d'Evgueni Mravinsky. Si le public la plébiscita, les critiques furent, eux, partagés. Trois journées de discussions et de controverses furent consacrées à l'ouvrage au sein de la toute-puissante Union des compositeurs. Les avis les plus extrêmes y furent exprimés. Chostakovitch fut invité à reconnaître publiquement les « défauts » inhérents à sa partition, ce qu'il fit avec une ironie habilement dissimulée : « Cette symphonie comporte quatre mouvements. En examinant le premier d'un œil critique, je vois

“ J'ai bien représenté Staline dans ma *Dixième Symphonie*. Je l'ai écrite après la mort de Staline et personne n'a encore deviné le sujet de cette symphonie. Il s'agit de Staline et de l'époque de Staline. La seconde partie, le scherzo, est un portrait musical de Staline.

Témoignage, Mémoires de Dmitri Chostakovitch, 1979

que je n'ai pas réussi à créer ce dont je rêve depuis longtemps – un authentique allegro de sonate. Je n'y suis pas plus arrivé dans cette symphonie que dans les précédentes. [...] Les compositeurs aiment souvent à parler d'eux-mêmes : je me suis efforcé, j'ai essayé, etc. Tel n'est pas mon propos. J'aimerais mieux savoir ce qu'éprouvent les auditeurs, ce qu'ils pensent. Mais je souhaiterais encore ajouter une chose : dans cette œuvre, j'ai cherché à exprimer les sentiments et les passions de l'homme. »

Si ces propos peuvent paraître bien généraux, le compositeur livra dans ses *Mémoires* une explication autre : « Il s'agit de Staline et de l'époque de Staline », confia-t-il à propos de son nouvel opus. Perspective sombre que la musique confirme. Un climat pessimiste, levé uniquement dans le finale, enveloppe les trois premiers mouvements. Les sonorités lugubres, les *fortissimo* déchirants, les stridences des vents, les rythmes fantastiques, les thèmes longuement étirés puis soudainement morcelés, les échos insolites de valse entretiennent en permanence la tension et installent un sentiment d'accablement et d'oppression. Le rythme mécanique, le ton déshumanisé, les harmonies acides et les sonorités métalliques du second mouvement font de ce dernier le moment le plus sombre de la symphonie. On peut y lire non seulement les passions humaines évoquées plus haut mais aussi une angoisse sourde face aux événements tragiques de la vie politique contemporaine. Histoire dans laquelle le compositeur n'a pas hésité à s'inscrire, en insérant dans le troisième mouvement et le finale un motif de quatre notes correspondant à ses propres initiales (DSCH : *ré, mi* bémol, *do, si*) : une simple cellule qui s'impose progressivement comme l'un des éléments essentiels de l'œuvre puis de la création chostakovitchienne. On retrouve en effet cette signature insolite dans le *Quatuor n° 8* puis dans le *Concerto pour violon n° 2*, comme si le compositeur se projetait lui-même dans ses œuvres, faisant de chaque partition une énigme à décrypter, voire une interrogation sur sa propre place dans l'histoire.

Jean-François Boukobza

Les compositeurs

Carl Maria von Weber

Né à Eutin en Allemagne, Carl Maria von Weber est une figure majeure du développement de l'opéra allemand pendant la période romantique. À la suite d'une enfance itinérante avec sa famille et après avoir étudié le violon et la composition auprès de Michael Haydn, le jeune Carl Maria compose un premier opéra à l'âge de 13 ans. Quelques années plus tard, il déménage à Vienne dans l'espoir d'y suivre l'enseignement de Joseph Haydn, mais devient finalement l'élève de l'abbé Vogler, l'un des professeurs les plus fameux de cette époque. Grâce à Vogler, il est nommé maître de chapelle au théâtre municipal de Breslau, à seulement 18 ans. C'est une période mouvementée et riche pour le jeune prodige déjà virtuose du piano et de la guitare, qui apprend aussi la direction d'orchestre. Ayant bu accidentellement un acide utilisé en imprimerie, il perd sa voix de chanteur. Devenu secrétaire du duc Ludwig à Stuttgart, il compose un opéra, *Silvana*, mais doit quitter la ville en 1810. À Prague, où il prend la

tête de l'Opéra, il promeut les chefs-d'œuvre allemands, comme *Fidelio* de Beethoven, mais aussi des compositeurs français, comme Boieldieu ou Dalayrac. À cette époque, le compositeur écrit de nombreuses œuvres pour piano, ainsi que des pièces de musique de chambre, dont le *Quintette avec clarinette*. Alors que ses œuvres, notamment vocales, connaissent un succès grandissant, il est nommé maître de chapelle de la cour de Saxe à Dresde en 1816. C'est dans ce cadre qu'il compose ses chefs-d'œuvre : *L'Invitation à la Valse* (1819) et surtout l'opéra *Der Freischütz*, créé à Berlin en 1821, sont de grands succès ; *Euryanthe*, donné à Vienne, vient parfaire ce tournant majeur de l'opéra allemand. Sa santé fragile, altérée par la tuberculose, laisse juste le temps à Weber d'achever un ultime opéra, *Oberon*, joué à Londres le 12 avril 1826 et fort apprécié par le public anglais. Alors qu'il s'apprête à rentrer en Allemagne, il meurt dans son sommeil le 5 juin 1826.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père le désir d'en faire un nouveau Mozart. Il planifie ainsi dès 1778 diverses tournées, qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant les autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors* op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* », mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte

culmine en 1802, lorsqu'il écrit le *Testament de Heiligenstadt*, lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (sonates nos 12 à 17 : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* », etc.). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven, dont la *Symphonie n° 3*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors « Razoumovski »* op. 59 ou des cinquième et sixième symphonies, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse *Lettre à l'immortelle bien-aimée*, dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus

souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres

du début des années 1820 (la *Missa solennis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie n° 9*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827.

Dmitri Chostakovitch

Issu d'un milieu musicien, Dmitri Chostakovitch entre à 16 ans au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Il s'enthousiasme pour Hindemith et Krenek, travaille comme pianiste de cinéma. Œuvre de fin d'études, sa *Symphonie n° 1* (1926) soulève l'enthousiasme. Suit une période de modernisme extrême et de commandes (ballets, musiques de scène et de film, dont *La Nouvelle Babylone*). Après la *Symphonie n° 2* (1927), la collaboration avec le metteur en scène Meyerhold stimule l'expérimentation débridée du *Nez* (1928), opéra gogolien tôt taxé de « formalisme ». Deuxième opéra, *Lady Macbeth* (créé en 1934) triomphe pendant deux ans, avant la disgrâce brutale de janvier 1936. On annule la création de la *Symphonie n° 4*... Mais dès 1934 s'amorçait un retour à une orientation classicisante et lyrique, qui recoupe les exigences du « réalisme socialiste ». Après une *Symphonie n° 5* de réhabilitation (1937), Chostakovitch enchaîne d'épiques

symphonies de guerre (n^{os} 6 à 9). La célébrisime « *Leningrad* » (n^o 7) devient un symbole, rapidement internationalisé, de la résistance au nazisme. À partir de 1944, le quatuor à cordes, genre plus intime, prend son essor. Deuxième grâce, en 1948, au moment du *Concerto pour violon* écrit pour Oistrakh : Chostakovitch est mis à l'index et accusé de formalisme. Jusqu'à la mort de Staline en 1953, il s'aligne et s'abstient de dévoiler des œuvres indésirables (comme *De la poésie populaire juive*). Le funambulisme de Chostakovitch face aux autorités se poursuit. Après l'intense *Symphonie n° 10*, les officielles *Onzième* et *Douzième* (dédiées aux révolutions de 1905 et 1917) marquent un creux. L'intérêt se réfugie dans les domaines du concerto (pour violoncelle, écrit pour Rostropovitch) et du quatuor à cordes (*Septième* et *Huitième*). Ces années sont aussi marquées par une vie personnelle bousculée et une santé qui décline. En 1960, Chostakovitch

adhère au Parti communiste. En contrepartie, la *Symphonie n° 4* peut enfin être créée. Elle côtoie la dénonciatrice *Treizième (« Babi Yar »)*, source de derniers démêlés avec le pouvoir. Après quoi *Lady Macbeth* est monté sous sa forme révisée, en 1963. Chostakovitch cesse d'enseigner, les honneurs se multiplient. Mais sa santé devient pré-occupante (infarctus en 1966 et 1971, cancer à partir de 1973). Ses œuvres reviennent sur le motif de la mort. En écho au sérialisme « occidental » y apparaissent des thèmes de douze notes. Les réminiscences de pièces antérieures trahissent

le souci de conclure son œuvre. Il s'arrête à deux concertos pour piano, deux pour violon, deux pour violoncelle, à quinze symphonies et quinze quatuors. Poèmes mis en musique, la *Symphonie n° 14* (dédiée à Britten) précède les cycles vocaux orchestrés d'après Tsvetaïeva et Michel-Ange. Dernière réhabilitation, *Le Nez* est repris en 1974. Chostakovitch était attiré par le mélange de satire, de grotesque et de tragique. Son langage pluri-voque, en seconds degrés, réagit – et renvoie – aux interférences déterminantes entre le pouvoir et la musique.



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.

Rudolf Buchbinder

Les interprètes

Comptant parmi les légendes de notre époque, Rudolf Buchbinder réalise dans son jeu l'alliance unique d'une expérience artistique de plus de soixante ans et d'une spontanéité toujours vivace. Cet interprète de référence de l'œuvre de Beethoven a donné à plus de cinquante reprises dans le monde entier, sous forme de cycle, l'intégralité des sonates pour piano du compositeur. À l'occasion du 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven, le Musikverein de Vienne lui confie son propre cycle des cinq concertos pour piano lors de la saison 2019-2020 – avec à ses côtés l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig dirigé par son directeur musical Andris Nelsons, les Wiener Philharmoniker et Riccardo Muti ainsi que l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, les Münchner Philharmoniker et la Sächsische Staatskapelle de Dresde dirigés par leurs chefs titulaires respectifs Mariss Jansons, Valery Gergiev et Christian Thielemann. L'« année

Beethoven » sera également marquée par une première, inspirée des célèbres *Variations Diabelli* : une série de nouvelles *Variations Diabelli* verra le jour à l'initiative de Rudolf Buchbinder suite à une commande passée à douze compositeurs de premier plan, dans le cadre d'une coproduction réunissant plusieurs organisateurs internationaux. Rudolf Buchbinder enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon depuis 2019. Sa vaste discographie témoigne de sa carrière exceptionnelle et lui vaut quantité de prix. Membre honoraire des Wiener Philharmoniker et de l'Israel Philharmonic Orchestra, il est le premier soliste récompensé par l'insigne d'honneur en or (Goldene Ehrennadel) de la Staatskapelle de Dresde. Il assure la direction artistique du Festival de Grafenegg depuis 2007. On lui doit la publication de deux ouvrages : son autobiographie, *Da Capo*, ainsi que *Mein Beethoven – Une vie avec le Maître*.

www.buchbinder.net/fr/home

Mariss Jansons

Mariss Jansons s'impose comme l'un des chefs d'orchestre les plus marquants d'aujourd'hui. Né à Riga en 1943, fils du chef d'orchestre Arvids Jansons, il suit une formation poussée en violon, piano et direction au Conservatoire de Leningrad, puis se perfectionne à Vienne auprès

d'Hans Swarowsky, et à Salzbourg auprès d'Herbert von Karajan. En 1971, il est lauréat du Concours de direction de la Fondation Herbert von Karajan de Berlin et est nommé la même année assistant d'Evgeny Mravinsky face à l'Orchestre Philharmonique de Leningrad

(aujourd'hui Orchestre Philharmonique de Saint-Petersbourg). Il a su maintenir des liens étroits avec cet orchestre, qu'il dirige régulièrement jusqu'en 1999. De 1979 à 2000, Mariss Jansons est chef titulaire de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, qu'il hisse au rang d'ensemble international. Il est également chef invité permanent du London Philharmonic Orchestra (1992-1997) et directeur musical du Pittsburgh Symphony Orchestra (1997-2004). Depuis 2003, Mariss Jansons occupe le poste de chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise. De 2004 à 2015, il est nommé chef titulaire de l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam. Il collabore également régulièrement avec les Berliner et les Wiener Philharmoniker. En 2016, il dirige pour la troisième fois le fameux concert du Nouvel An à Vienne. Avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, Mariss Jansons est l'invité de quasiment toutes les capitales et villes de festival du monde. Rappelons sa première tournée avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise en Chine et au Japon en 2005, dont les concerts ont été salués par la presse japonaise comme les meilleurs de la saison. En 2012, la société des critiques musicaux japonais nomme leur cycle des symphonies de Beethoven Meilleur concert de l'année d'un ensemble étranger. De 2004 à 2019, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et Mariss Jansons se produisent régulièrement au Festival de Pâques de Lucerne dans le cadre de résidences. La collaboration avec les jeunes musiciens constitue une priorité pour Mariss Jansons. À Munich, il donne de nombreux concerts avec

divers orchestres de jeunes de Bavière ainsi qu'avec l'Académie de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise. Nombre de disques et de DVD enregistrés avec le Chœur et l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise témoignent de son vaste répertoire (notamment une intégrale des symphonies de Chostakovitch en 2005). En 2006, son enregistrement de la *Symphonie n° 13* reçoit le Grammy Award de la meilleure performance orchestrale. Mariss Jansons est consacré Chef d'orchestre de l'année 2007 par l'ECHO Klassik, et en 2011 par le magazine *Opernwelt*. Sous sa direction, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise reçoit l'ECHO Klassik en 2010 (Orchestre de l'année) pour l'enregistrement de la *Symphonie n° 7* de Bruckner. Récompensé à de nombreuses reprises pour ses réalisations dans le domaine de l'art et de la culture, Mariss Jansons est décoré de l'Ordre royal du Mérite de Norvège, de la croix d'honneur pour les Sciences et l'Art d'Autriche, de la médaille des Trois Étoiles de la République de Lettonie et de l'Ordre de Maximilien de Bavière. En 2013, il reçoit la croix fédérale du Mérite d'Allemagne, est fait chevalier de l'Ordre du Lion des Pays-Bas et commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres. En mars 2015, il se voit remettre, pour l'ensemble de sa carrière, le Grand Prix de musique de Lettonie, plus haute distinction artistique du pays. En novembre 2017, il devient le 104^e lauréat de la médaille d'or de la Royal Philharmonic Society's – l'une des récompenses les plus prestigieuses du monde musical. Les Berliner Philharmoniker lui expriment leur gratitude pour leur fructueuse collaboration en le

faisant membre honoraire en janvier 2018 – un statut qui lui est conféré également en juin de la même année par les Wiener Philharmoniker. Pour l'ensemble de sa carrière musicale, le Danemark l'honore, en mars 2018, du Léonie Sonning Music Prize, plus haute récompense du pays. Le Festival de Salzbourg lui octroie le Festival Brooch with

rubies en août de la même année. En mars 2019, Mariss Jansons reçoit le prix Herbert von Karajan du Festival de Pâques de Salzbourg saluant la reconnaissance mondiale de son action artistique. En octobre dernier, il est couronné de l'Opus Klassik Award pour l'ensemble de son action musicale menée tout au long de sa vie.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

L'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks) s'est très vite acquis, après sa fondation en 1949 par Eugen Jochum, une solide réputation internationale que ses chefs titulaires, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis et Lorin Maazel, ont chacun contribué à asseoir. Mariss Janson, qui occupe cette fonction depuis 2003, définit aujourd'hui de nouvelles perspectives pour l'orchestre. En plus de son travail sur les œuvres classiques et romantiques, l'ensemble met fortement l'accent sur le répertoire contemporain, en lien avec la série *musica viva* fondée en 1945 par Karl Amadeus Hartmann. Dès sa création, il s'est donné pour priorité de promouvoir le travail de compositeurs tels qu'Igor Stravinski, Darius Milhaud ou plus récemment Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luciano Berio et Péter Eötvös – lesquels sont aussi venus diriger leurs œuvres. De grands chefs invités ont marqué l'histoire de l'orchestre :

des maestros comme Erich et Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Maria Giulini, Kurt Sanderling ou, plus récemment, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Andris Nelsons. En plus de ses nombreux concerts à Munich et dans d'autres villes d'Allemagne, l'ensemble est régulièrement conduit dans de vastes tournées dans presque tous les pays d'Europe, en Asie ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. Il est régulièrement invité à se produire au Carnegie Hall de New York et dans les capitales musicales du Japon. De 2004 à 2019, sous la direction de Mariss Jansons, il apparaît régulièrement au Festival de Pâques de Lucerne, où il est orchestre en résidence. L'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise accorde un intérêt particulier à l'encouragement des nouvelles générations. Dans le cadre du Concours international de l'ARD, il

accompagne les jeunes musiciens lors des derniers tours, puis les lauréats pour le concert symphonique de clôture. Depuis octobre 2001, il organise une académie qui prépare les jeunes musiciens à leur carrière et leur offre un pont entre formation et vie professionnelle. Par ailleurs, l'orchestre développe avec conviction une large palette d'activités pour sensibiliser les jeunes à la musique classique. Travaillant avec de grands labels et, depuis septembre 2009, avec le label de la Radio Bavaroise BR-Klassik, l'ensemble enregistre une vaste discographie, qui lui vaut régulièrement des prix nationaux et internationaux – notamment un Grammy

Award (Meilleur enregistrement orchestral) pour la *Symphonie n° 13* de Chostakovitch en 2006, enregistrée avec Mariss Jansons, ou le BBC Music Magazine Award (Enregistrement de l'année) octroyé pour la *Symphonie n° 3* de Mahler en 2018 (avec Bernard Haitink). En 2018 également, son enregistrement de la *Symphonie n° 8* de Bruckner sous la direction de Mariss Jansons reçoit le prix de la critique allemande.

br-so.de

facebook.com/BRSO

Twitter : @BRSO

Violons I

Radoslaw Szulc (*solo*)
 Anton Barakhovsky (*solo*)
 Tobias Steymans (*solo*)
 Thomas Reif (*solo*)
 Julita Smolen
 Michael Christians
 Peter Riehm
 Corinna Clauser-Falk
 Franz Scheuerer
 Michael Friedrich
 Andrea Karpinski
 Daniel Nodel
 Marije Grevink
 Nicola Birkhan
 Karin Löffler
 Anne Schoenholtz
 Daniela Jung
 Andrea Kim
 Johanna Pichlmair

Violons II

Korbinian Altenberger (*solo*)
 Jehye Lee (*solo*)
 Heather Cottrell (*solo*)
 Yi Li
 Andreas Wohlmacher
 Angela Koeppen
 Nicolaus Richter de Vroe
 Leopold Lercher
 Key-Thomas Märkl
 Bettina Bernklau
 Valérie Gillard
 Stephan Hoever
 David van Dijk
 Susanna Baumgartner
 Celina Bäumer
 Amelie Böckheler

Altos

Hermann Menninghaus (*solo*)
 Benedict Hames
 Andreas Marschik
 Anja Kreynacke
 Mathias Schessl
 Inka Ameln
 Klaus-Peter Werani
 Christiane Hörr
 Veronique Bastian
 Giovanni Menna
 Alice Marie Weber
 German Tcakulov

Violoncelles

Lionel Cottet (*solo*)
 Hanno Simons
 Stefan Trauer
 Eva-Christiane Lassmann
 Jan Mischlich-Andresen

Uta Zenke
Jaka Stadler
Frederike Jehkul-Sadler
Samuel Lutzker
Katharina Jäckle

Contrebasses

Heinrich Braun *(solo)*
Philipp Stubenrauch *(solo)*
Wies de Boevé
Alexandra Scott
Frank Reinecke
Piotr Stefaniak
Teja Andresen
Lukas Richter
José Sebastian Trigo

Flûtes

Philippe Boucly *(solo)*
Henrik Wiese *(solo)*
Petra Schiessel
Natalie Schwaabe
Ivanna Ternay

Hautbois

Stefan Schilli *(solo)*
Ramón Ortega Quero *(solo)*
Emma Schied
Tobias Vogelmann

Clarinettes

Stefan Schilling *(solo)*
Christopher Corbett *(solo)*
Werner Mittelbach

Bettina Faiss
Heinrich Treydte

Bassons

Eberhard Marschall *(solo)*
Marco Postinghel *(solo)*
Rainer Seidel
Susanne Sonntag

Cors

Carsten Carey Duffin *(solo)*
Ursula Kepser
Thomas Ruh
Ralf Springmann
Norbert Dausacker
François Bastian

Trompettes

Hannes Läubin *(solo)*
Martin Angerer *(solo)*
Wolfgang Läubin
Thomas Kiechle
Herbert Zimmermann

Trombones

Hansjörg Profanter *(solo)*
Thomas Horch
Uwe Schrodi
Lukas Gassner

Tuba

Stefan Tischler

Timbales

Stefan Reuter
Raymond Curfs

Percussions

Markus Steckeler
Guido Marggrander
Christian Pilz

Harpe

Magdalena Hoffmann

Piano

Lukas Maria Kuen

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, Démonos & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE



CHARLIE CHAPLIN

L'HOMME-ORCHESTRE

EXPOSITION

DU 11 OCTOBRE 2019
AU 26 JANVIER 2020

CHAPLIN
130^e



Charlie Chaplin™ © Robbins Inc. S.A.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR 01 44 84 44 84 (M) (T) PORTE DE PANTIN



TROISCOULEURS

PREMIERE

LE FIGARO



PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

PIANO À LA PHILHARMONIE

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
KHATIA BUNIATISHVILI
CHICK COREA
LUCAS DEBARGUE
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD

EVGENY KISSIN
KATIA ET MARIELLE LABÈQUE
LANG LANG
MURRAY PERAHIA
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
YUJA WANG

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS