



**Royal Concertgebouw Orchestra**  
**Semyon Bychkov**

*Lundi 19 février 2018 – 20h30*



— PROGRAMME —

**Max Bruch**

*Concerto pour deux pianos et orchestre*

ENTRACTE

**Dmitri Chostakovitch**

*Symphonie n° 5*

**Royal Concertgebouw Orchestra**

**Semyon Bychkov**, direction

**Katia Labèque**, piano

**Marielle Labèque**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

## — LES ŒUVRES —

« La mélodie est l'âme de la musique. »

Max Bruch

**Max Bruch** (1838-1920)

*Concerto pour deux pianos et orchestre en la bémol mineur op. 88a*

I. Andante sostenuto

II. Andante con moto – Allegro molto vivace

III. Adagio ma non troppo

IV. Andante – Allegro

Composition : 1912.

Première exécution : le 29 décembre 1916, à Philadelphie, par Otilie et Rose Sutro aux pianos et l'Orchestre de Philadelphie dirigé par Leopold Stokowski.

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

Durée : environ 28 minutes.

On trouve parfois des trésors dans les ventes aux enchères. C'est ce qu'a dû penser Nathan Twining en janvier 1971 lorsqu'il fit l'acquisition pour 11 dollars d'un lot de papiers ayant appartenu à une pianiste récemment décédée, Otilie Sutro. Au milieu figurait le manuscrit du *Concerto pour deux pianos* de Max Bruch, une œuvre tombée dans les oubliettes : en 1917, après seulement deux exécutions, Otilie et sa sœur Rose – dédicataires et interprètes exclusives de l'œuvre – avaient décidé de ne plus la jouer. Lui-même pianiste, Twining put mettre la main sur le matériel d'orchestre (les parties individuelles des différents musiciens), qu'avaient obtenu d'autres acheteurs. En compagnie de Martin Berkofsky, il entreprit de restituer l'œuvre. Une tâche ardue car, avant même la première audition du concerto, les sœurs Sutro avaient pris la liberté de modifier les parties de piano et même l'orchestration, continuant leurs corrections bien après 1917 – les dernières retouches d'Otilie datent de 1961, après

la mort de Rose. Twining et Berkofsky réalisèrent en 1974 le premier enregistrement de l'œuvre, avec le London Symphony Orchestra.

En 1912, Bruch n'avait plus rien à prouver. À la retraite depuis deux ans de l'Académie de musique de Berlin, où il enseignait la composition depuis vingt ans, il avait un catalogue d'auteur étoffé, même si la postérité ne devait retenir qu'une poignée d'œuvres – le *Concerto pour violon n° 1* (1866), la *Fantaisie écossaise* pour violon et orchestre ou le *Kol Nidrei* pour violoncelle et orchestre (tous deux de 1880). Mais certainement cette liberté retrouvée explique-t-elle le regain créateur de ces années 1910 à 1912, avec notamment trois suites pour orchestre, une *Fantaisie pour deux pianos* (dont l'exécution par les sœurs Sutro déclencha la commande du concerto) et un magnifique *Concerto pour clarinette et alto*, écrit pour son fils Max Felix.

À l'instar de Saint-Saëns (1835-1921) – son quasi-contemporain –, Bruch avait débuté comme enfant prodige, s'était affirmé ensuite comme un talent original, mais n'avait plus guère évolué dans son style, jusqu'à être rattrapé puis dépassé par le temps. En 1912, il était bien loin des bouleversements opérés par Debussy, Stravinski, Scriabine ou Bartók, sans compter Schönberg, dont la théorie du dodécaphonisme naîtrait onze ans plus tard. Le *Concerto pour deux pianos* montre combien il est resté fidèle au langage du siècle précédent, avec une plume profondément mélodique, expressive et tonale.

Dans la tonalité rarissime de *la* bémol mineur (six bémols à la clef), le concerto s'ouvre par un puissant unisson des deux solistes. Avec son caractère pathétique, cet arpège brisé se grave dans la mémoire de l'auditeur. Bruch pourra s'en resservir ensuite au fil des quatre mouvements pour assurer la cohérence de l'ensemble. Une fois passé ce portique grandiose, le premier mouvement prend le tour d'une fugue, forme aussi surprenante dans un premier mouvement de concerto que magistralement menée. Sous les assauts de l'arpège initial, cet hommage à Bach est bientôt happé dans des tourments romantiques.

Une forme désamorcée de cet arpège, *Andante con moto*, ouvre le deuxième mouvement et glisse à la tonalité principale de *mi* majeur

par enharmonie (procédé permettant de passer d'une tonalité à dièses à une tonalité à bémols, ou l'inverse, par deux notes équivalentes mais aux noms différents – en l'occurrence *do* bémol et *si*) ; l'*Allegro molto vivace*, de forme sonate, fait dialoguer une cavalcade pétulante et un thème bucolique. Une grande douceur émane des premières mesures de l'*Adagio ma non troppo*, en *si* majeur ; elle laisse bientôt place à un lyrisme intense et radieux. Par un nouveau jeu enharmonique, le motif d'arpège amène la tonalité de *la* bémol majeur, qui sera celle du finale. Il irrigue ce mouvement et lui insuffle toute sa fougue. La réapparition du sujet de fugue ne l'empêchera nullement de mener le concerto à sa fin triomphale.

*Claire Delamarche*

## **Dmitri Chostakovitch** (1906-1975) **Symphonie n° 5 en ré mineur op. 47**

- I. Moderato
- II. Allegretto
- III. Largo
- IV. Allegro non troppo

Composition : entre le 18 avril et le 20 juillet 1937.

Création : le 21 novembre 1937, à Leningrad (Saint-Petersbourg),  
par l'Orchestre Philharmonique de Leningrad, placé sous la direction  
d'Evgueni Mravinski.

Publication : Mouzgziz.

Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes (dont petite clarinette), 3 bassons  
(dont contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – percussions  
(avec timbales, grande batterie, cloches, xylophone) – 2 harpes – célesta, piano –  
cordes.

Durée : environ 44 minutes.

Le 28 janvier 1936 paraît dans la *Pravda* un article sulfureux intitulé  
« Du chaos en place de musique ». L'écrit, au ton vigoureux et polé-  
mique, fustige les arts d'avant-garde et amorce une vaste campagne  
de dénigrement des artistes dits « avancés ». Les œuvres de Dmitri

Chostakovitch sont particulièrement visées. « Il est difficile de suivre cette musique, il est impossible de la mémoriser. Sur scène le chant est supplanté par des cris. Si le compositeur se trouve soudain sur la voie d'une mélodie simple et compréhensible, il s'empresse, comme effrayé d'un tel accident, de repartir dans le dédale de ce chaos musical qui, par moments, touche à la cacophonie », lit-on à propos de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk*, dont la création a suscité l'ire de Staline. Dans les semaines qui suivent, de nombreux proches du musicien sont arrêtés, tel le metteur en scène Meyerhold avec qui il avait monté quelques années auparavant *La Punaise* de Maïakovski. Le beau-frère du compositeur est interrogé tandis que sa propre sœur est déportée dans un camp, en Sibérie... Profondément meurtri et anxieux, Chostakovitch annule les répétitions de sa *Symphonie n° 4*, dont le finale, pathétique et tragique, aurait probablement été voué à la réprobation la plus rude. On lui aurait de nouveau reproché son pessimisme et son « formalisme » – terme peu défini et d'un emploi par conséquent aisé pour qui entend dénigrer un artiste. À la place, le musicien présente un nouvel opus, qu'il décrit lui-même, avant la première moscovite, comme un symbole « de l'optimisme triomphant de l'homme » : sa *Symphonie n° 5*.

*« La fin ne sonne pas du tout comme une solution [...],  
mais comme un châtiment et une sanction.  
Ce qui s'exerce ici, c'est une force émotionnelle terrible,  
mais tragique. L'impression est angoissante. »*

Alexander Fadeïev, sur la *Symphonie n° 5*, 1937

La composition, entreprise à Gaspra, en Crimée, est menée rapidement. Le *Largo* est achevé en trois jours, et la partition complète rédigée entre le 18 avril et le 20 juillet 1937. La toute-puissante Union des compositeurs, qui régit la vie musicale publique et dont l'avis est sans appel, demande à lire l'œuvre pour savoir si elle peut être donnée en public. Chostakovitch la fait entendre dans une réduction pour piano à quatre mains, qu'il joue en compagnie du compositeur Nikita Bogoslovski. L'ouvrage est accepté, à son grand soulagement. On confie à Evgueni Mravinski, un jeune chef

âgé d'à peine 35 ans, le soin d'en assurer la première audition. Cinq jours de répétition intenses suivent. La création est un triomphe. Les applaudissements crépitent durant plus d'une demi-heure, et Chostakovitch est rappelé à maintes reprises. « Cette musique dégageait une force si galvanisante qu'en définitive tout le monde se retrouva debout. Lorsque la tempête d'applaudissements fit trembler les piliers de la salle de la Philharmonie, Mravinski brandit la partition pour bien signifier que ces ovations ne s'adressaient pas plus à lui-même qu'à l'orchestre, mais à l'auteur de cette musique – à Chostakovitch », se souvient un proche. Le caractère pathétique, la force des idées, l'expression directe des sentiments, l'orchestration brillante ou l'impression de monumentalité se dégageant de l'ensemble expliquent probablement ce succès. La partition est, jusqu'à aujourd'hui encore, la plus jouée des quinze symphonies de Chostakovitch, et demeure l'un de ses ouvrages les plus populaires.

Le premier mouvement surprend par son tempo modéré qui fait songer à une introduction lente avant que l'on s'aperçoive qu'il n'en est rien : l'œuvre a bel et bien commencé sans exorde. Les premières mesures installent une atmosphère de catastrophe latente en confiant aux cordes un thème sombre, qui accompagnera chacun des deux éléments principaux. Les rythmes pointés, les vastes sauts d'intervalle, l'écriture sévère en unissons et en octaves, la distribution rigoureuse en canon et le chromatisme instaurent un climat pathétique, qui place d'emblée l'œuvre sous l'angle du tragique. Conçu comme une vaste forme sonate (exposition des thèmes, développement puis reprise variée des différents éléments thématiques), le mouvement est bâti sur une montée progressive de la tension, qui culmine lors de la réexposition puis retombe graduellement avant la dislocation finale. Le premier thème est une mélodie dépressive, qui prolonge le sentiment initial de désolation par sa retenue et ses nombreuses suspensions. Le second thème est une nouvelle mélodie des violons présentée en mineur, sur un rythme obstiné des basses. L'entrée inattendue d'un piano ouvre le développement et inaugure un changement notable de climat. Les notes accentuées, le temps mesuré et « mécanisé », le tempo sans cesse accéléré marquent une installation dans le drame. L'apparition grotesque du premier thème à la trompette, le martèlement continu des timbales, l'ajout sans fin de nouvelles strates, la sonorité stridente du xylophone et la combinaison progressive des



deux thèmes principaux mènent vers un point culminant particulièrement violent, qui amorce la réexposition. Aux unissons violents, *con tutta forza*, du premier thème répondent la flûte et le cor solistes du deuxième. La fin, étrange, fait entendre, sur fond de harpes puis de gammes ascendantes au célesta, un violon soliste dans l'aigu. Le discours se désagrège peu à peu, et la musique finit au seuil du silence.

Le scherzo apporte un contraste nécessaire. Le mouvement évoque Mahler par son mariage réussi d'ironie, de sarcasme, de trivialité et de gravité. Les idées, en apparence décousues – une ligne sévère des violoncelles et contrebasses à l'octave, une mélodie des bois sans cesse variée par les changements de timbres, un thème de valse en mineur accompagné par des accords en pizzicato, quelques percées des cuivres –, sont unifiées par de courtes cellules d'intervalle ou de rythme. L'orchestration limite le nombre de *tutti* au profit de dialogues chambristes se succédant au sein d'une mosaïque de tonalités impressionnante. La forme, traditionnelle, place en son centre un trio marqué par la ligne humoristique d'un violon soliste, les glissandos persifleurs des harpes et les pizzicatos espiègles des violoncelles.

Cœur expressif de la symphonie, le *Largo* en *fa* dièse mineur est un moment d'interrogation, de réflexion, de méditation après la densité des événements passés. La forme, ternaire, est cadrée par deux points culminants placés symétriquement au début et à la fin. Le déploiement mélodique continu, l'engendrement des thèmes les uns à partir des autres, la transformation incessante des éléments (notamment l'absence de reprise littérale) distillent une tension permanente, comme un écho aux douleurs du premier mouvement. Le thème principal est exposé par les cordes divisées dans un entrelacs de lignes épurées. Le rythme harmonique lent, le ton mineur, la direction tonale incertaine instaurent un nouveau climat de désolation. Après l'atteinte d'un premier sommet, le hautbois ouvre la partie centrale par une mélodie originale... qui n'est en réalité que le renversement du thème initial. Exposée sur une simple ligne des violons en *trémolos* dans l'aigu, la cantilène est reprise par une clarinette puis une flûte solistes, dans un tissu volontairement raréfié. Le retour du thème initial dans des tessitures graves – clarinette, basson, contrebasson – marque la réexposition. La polyphonie étoffée, la domination des tons

mineurs, l'atteinte d'un second point culminant marqué par la présence du piano et du xylophone sont autant de variations de la première partie. La conclusion, elle, réfléchit celle du premier mouvement: les thèmes meurent graduellement tandis que la musique confine progressivement au silence et au vide. Le travail sur la couleur – harmoniques au célesta et à la harpe, trémolos des premiers violons sur une simple note dans l'aigu – exacerbe l'expressivité tandis que l'arrivée inopinée du mode majeur confère au récit un caractère étrange, comme irréel.

Le finale récuse le plan traditionnel de l'allegro de sonate au profit d'une vaste forme ternaire, où les idées sont développées dès leur première exposition. Le mouvement semble commencer *in medias res* par un énoncé triomphal du thème principal sur un martèlement de timbales. Le mineur progresse vers le majeur, tandis que la mélodie, travaillée par les cuivres, est menée vers un nouveau sommet. Une retombée brutale – un effondrement chromatique – précède la partie centrale. L'atmosphère change brusquement de caractère. À un choral des cuivres répondent une mélodie tourmentée des cordes puis un dialogue serein des bois. Un court solo de percussion introduit un passage mystérieux préludant à la réexposition. Le thème initial y est réentendu en mineur dans des teintes sombres avant d'être développé au sein d'une animation graduelle du tempo. La fin en majeur et les accords emphatiques semblent quelque peu forcés, comme plaqués arbitrairement. « Dans le finale de ma symphonie, j'ai cherché à résoudre les motifs tragiques des premiers mouvements en un projet optimiste et plein de vie », expliquait Chostakovitch lors de la création. La lecture de ses *Mémoires*, publiés en 1979, quatre ans après sa mort, montre une vision opposée et sans doute plus exacte. « Ce qui se passe dans la *Cinquième Symphonie* me semble être clair pour tout le monde. C'est une allégresse forcée comme dans *Boris Godounov*. C'est comme si on nous matraquait tous en nous disant: "Votre devoir est de vous réjouir, votre devoir est de vous réjouir". »

Sous l'allégresse se cache la souffrance, tel est le singulier spectacle offert par la fin de la *Symphonie n° 5* – une œuvre tragique, où les notes se font l'écho douloureux d'une période trouble et vécue comme telle.

Jean-François Boukobza

## Les symphonies de Chostakovitch

Comme son compatriote Nikolaï Miaskovski (auteur de vingt-sept symphonies), Chostakovitch brisa la malédiction du chiffre 9 qui frappa Beethoven, Schubert, Bruckner et Mahler (lesquels ne parvinrent pas à dépasser le nombre de neuf symphonies). Entre 1925 et 1971, le compositeur russe s'illustra quinze fois dans le genre. Son corpus se divise en plusieurs catégories : d'un côté les œuvres instrumentales de « musique pure » (nos 1, 4, 5, 6, 8, 9, 10 et 15) ou à programme (n°7 « *Leningrad* », n°11 « *L'année 1905* » et n°12 « *L'année 1917* »); d'un autre côté les symphonies avec voix (n°2 « *À octobre* », n°3 « *Le premier mai* », n°13 « *Babi Yar* » et n°14).

Les symphonies à programme s'inspirent de l'histoire de la Russie au xx<sup>e</sup> siècle. La *Septième*, créée pendant le siège de Leningrad, devint d'ailleurs un symbole de lutte contre l'ennemi. Mais la frontière entre musique programmatique et musique pure s'avère ténue quand on sait que Chostakovitch sous-titra la *Cinquième* « Réponse d'un artiste soviétique à la critique justifiée », déclara que la *Sixième* reflétait « les sentiments du printemps, de la joie et de la jeunesse », chercha dans la *Huitième* à « recréer le climat intérieur de l'être humain assourdi par le gigantesque marteau de la guerre ». Par ailleurs, la *Symphonie n°2* et la *Symphonie n°3*, en un seul mouvement, s'achèvent par un chœur : on peut les assimiler à une cantate, comme la *Treizième* pour basse et chœur d'hommes. Quant à la *Quatorzième*, pour soprano, basse et orchestre de chambre, elle ne se distingue pas d'un cycle de mélodies avec orchestre. Mais même en excluant ces symphonies qui ne ressemblent pas tout à fait à des symphonies, Chostakovitch a dépassé le 9 fatidique !

Hélène Cao

## – LES COMPOSITEURS –

### Max Bruch

Max Bruch naît le 6 janvier 1838 à Cologne. Il écrit sa première symphonie à l'âge de 14 ans et décroche une bourse de la Fondation Mozart lui permettant de partir étudier à Francfort. Son premier opéra, *Scherz, List und Rache (Plaisanterie, ruse et vengeance)*, basé sur un *singspiel* de Goethe, est créé le 14 janvier 1858 à Cologne. Professeur de musique et chef d'orchestre – il dirige plusieurs chœurs et orchestres à Coblenze, Berlin, Liverpool ou encore Breslau –, Bruch se fait surtout connaître, de son vivant, pour ses œuvres vocales, dont cinq oratorios, une cantate et trois opéras. C'est cependant pour la beauté romantique de ses œuvres concertantes qu'il est aujourd'hui célébré. Son *Concerto pour violon n° 1 en sol mineur* (1868) est un chef-d'œuvre dont la popularité ne tarit pas. Extrêmement bien structuré et façonné par le compositeur, il présente l'un des mouvements lents les plus émouvants de la période romantique. Sa *Fantaisie écossaise* (1880) et le *Kol Nidrei* (1888) pour violoncelle et orchestre occupent également une place importante dans le répertoire. Au cours de sa carrière prolifique de compositeur, Max Bruch reste toujours attaché au style romantique de sa jeunesse, refusant la modernité de Wagner ou de Liszt. Après trente ans passés à Berlin, il y décède le 2 octobre 1920.

### Dmitri Chostakovitch

Issu d'un milieu musicien, Dmitri Chostakovitch entre à 16 ans au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. 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 (nos 6 à 9). La célèbre *Leningrad* (n° 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 disgrâce, en 1948, au moment du *Concerto pour violon* écrit pour Oïstrakh : 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 à « 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 préoccupante (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 d'un modèle mahlérien-shakespeareien. Son langage plurivoque, en seconds degrés, réagit – et renvoie – aux interférences déterminantes entre le pouvoir et la musique.

## — LES INTERPRÈTES —

### **Katia et Marielle Labèque**

Remarquables de complicité et d'énergie partagée, les sœurs Katia et Marielle Labèque ont fait montre d'ambition musicale dès leur plus jeune âge. Leur enregistrement de *Rhapsody in Blue* de Gershwin en 1980 (l'un des premiers

Disques d'or de la musique classique) propulse leur carrière internationale avec un succès jamais démenti depuis. Elles sont régulièrement invitées par des orchestres aussi prestigieux que les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de la Radio Bavaroise de Munich, le Boston

Symphony, le Cleveland Orchestra, le London Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, la Staatskapelle de Dresde ou encore les Wiener Philharmoniker, sous la direction de chefs comme, entre autres, Semyon Bychkov, Lionel Bringuier, Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Sir John Eliot Gardiner, Paavo Järvi, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Michael Tilson Thomas... Elles se produisent également avec les meilleurs ensembles de musique baroque comme l'English Baroque Soloists, Il Giardino Armonico, Musica Antica, le Venice Baroque Orchestra, Il Pomo d'Oro et l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Katia et Marielle Labèque ont le privilège de travailler avec de nombreux compositeurs, parmi lesquels Thomas Adès, Louis Andriessen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Philip Glass, Osvaldo Golijov, György Ligeti et Olivier Messiaen. Le 26 mai 2015, elles donnent, au Walt Disney Hall de Los Angeles, la première mondiale du *Concerto pour deux pianos* de Philip Glass composé à leur intention, avec le Los Angeles Philharmonic Orchestra et Gustavo Dudamel. De nouveaux concertos de Bryce Dessner et Nico Muhly, écrits spécialement pour le duo, sont programmés pour 2018 et 2019. Les sœurs Labèque se produisent dans le monde entier sur les plus grandes scènes ainsi que dans le cadre des festivals de Lucerne, Ravinia, Tanglewood, Blossom et Salzbourg. En 2005, trente-trois mille personnes les applaudissent

à la Waldbühne de Berlin avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Sir Simon Rattle (DVD EuroArts). Pour leur propre label, KML Recordings, elles font paraître, en 2014, le disque *Sisters* regroupant une sélection de pièces emblématiques de leur vie professionnelle et personnelle. Parmi les parutions précédentes, citons un album Gershwin-Bernstein et leur projet *Minimalist Dream House*. Au printemps 2017 a paru le DVD *The Labèque Way, a Letter to Katia and Marielle by Alessandro Baricco*. Mentionnons également la biographie *Une vie à quatre mains* écrite par Renaud Machart (Buchet-Chastel). Katia et Marielle Labèque ont créé la Fondation KML, dont le but est de favoriser les recherches et de développer le répertoire pour deux pianistes à travers la rencontre d'artistes venus de tous les horizons. La fondation a ainsi organisé un concert autour de la musique de Moondog, en collaboration avec le Kings Place de Londres, dans la continuité du travail des deux sœurs sur les compositeurs minimalistes. KML Recordings a aujourd'hui rejoint le célèbre label Deutsche Grammophon. Dernier enregistrement avec DG, *Invocations* regroupe *Le Sacre du printemps* de Stravinski et les *Six Épigraphes antiques* de Debussy. Un prochain album intitulé *Moondog Minimalist Dream House* paraîtra au printemps 2018. En 2016, plus de cent mille personnes étaient présentes pour le *Concert d'une*

*nuit d'été à Schönbrunn* (CD et DVD Sony). L'événement viennois a été suivi dans le monde entier par plus d'un milliard et demi de téléspectateurs. Au cours de cette saison, les sœurs Labèque collaborent avec le New York Philharmonic et Jaap van Zweden. Elles se produisent au Konzerthaus de Vienne avec la Camerata Salzburg, à l'Elbphilharmonie de Hambourg dans *El Chan* de Bryce Dessner, avec l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam et Semyon Bychkov lors d'une tournée européenne ainsi qu'au Festival de Pâques de Salzbourg avec la Staatskapelle de Dresde. Pour la création du *Concerto pour deux pianos* de Bryce Dessner, elles collaborent avec divers orchestres, dont le London Philharmonic, le Chicago Symphony, le Los Angeles Philharmonic et le San Francisco Symphony.

### **Semyon Bychkov**

Formé par le célèbre pédagogue russe Ilya Musin, Semyon Bychkov appartient à l'élite des chefs d'orchestre formés au Conservatoire de Leningrad. En 1975, à l'âge de 22 ans, il se rend aux États-Unis pour développer sa carrière internationale, libre des freins imposés par le régime soviétique. Il se fait alors connaître en tant que directeur musical du Grand Rapids Symphony Orchestra et du Buffalo Philharmonic Orchestra, puis comme chef titulaire de l'Orchestre de Paris et de la Semperoper de Dresde. Nommé chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de la WDR

de Cologne en 1997, il occupe ce poste durant treize ans. À côté du répertoire symphonique, l'opéra occupe une place essentielle dans la carrière de Semyon Bychkov. Il débute au Covent Garden de Londres en 2003 avec *Elektra* de Strauss, et dirige des productions du Metropolitan Opera de New York, de l'Opéra de Paris, de la Staatsoper de Vienne, de la Scala de Milan et du Festival de Salzbourg. Semyon Bychkov est régulièrement invité à diriger de grandes formations telles que les Wiener et les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre du Gewandhausorchester de Leipzig ainsi que les orchestres symphoniques de Chicago et de San Francisco. Il occupe actuellement la chaire de direction Klemperer de la Royal Academy of Music de Londres ainsi que la chaire de direction Günther Wand du BBC Symphony Orchestra, avec lequel il se produit chaque année lors des BBC Proms. Il a été sacré Chef d'orchestre de l'année 2015 par les International Opera Awards. Les débuts de Semyon Bychkov avec l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam remontent à 1984. En novembre 2016, il a retrouvé l'ensemble pour trois concerts avec Emanuel Ax dans un programme consacré à Mahler, Mozart et Weber donné à Amsterdam, Vienne et Bratislava. Toujours en novembre 2016, il l'a dirigé dans *Theatrum Bestiarum* de Detlev Glanert, alors compositeur en résidence de l'orchestre, et dans la *Symphonie n°5* de Mahler.

## **Royal Concertgebouw Orchestra**

L'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam compte parmi les meilleurs orchestres au monde. Concert après concert, la critique ne tarit pas d'éloges à son égard et loue le velours de ses cordes, l'éclat de ses cuivres, la personnalité de ses vents, sans oublier la réputation internationale de ses percussions. L'orchestre est certes porté par l'acoustique exceptionnelle du Concertgebouw, mais sonne comme aucun autre dans la grande salle du bâtiment. Cette sonorité unique s'explique également par le haut niveau de chaque musicien et l'empreinte laissée par ses chefs titulaires, au nombre de sept depuis sa fondation en 1888. Daniele Gatti est chef titulaire depuis septembre 2016, précédé à ce poste par Willem Kes (1888-1895), Willem Mengelberg (1895-1945), Eduard van Beinum (1945-1959), Bernard Haitink (1961-1988), Riccardo Chailly (1988-2004) et Mariss Jansons (2004-2015). D'éminents compositeurs tels que Mahler, Strauss et Stravinski ont dirigé l'ensemble à plus d'une occasion. L'orchestre collabore encore régulièrement avec des compositeurs contemporains parmi lesquels John Adams, George Benjamin, Tan Dun et Thomas Adès. L'Orchestre Royal du Concertgebouw rassemble cent vingt musiciens, représentant plus de vingt nationalités. En dépit de sa taille, il fonctionne plus comme un orchestre de chambre en termes d'écoute, de sensibilité et de travail en tandem,

ce qui requiert de la part des musiciens une compétence individuelle élevée comme une profonde confiance mutuelle. En plus de leur saison au Concertgebouw d'Amsterdam, qui avoisine les quatre-vingt-dix dates, l'orchestre donne chaque année quarante concerts dans les meilleures salles du monde, et touche un public encore plus large grâce aux nombreuses retransmissions radiophoniques et télévisées. Sa discographie totalise plus de mille cent titres – disques et DVD –, couronnés par de nombreuses récompenses internationales. En 2014, il a lancé son propre label, RCO Live. À l'occasion de son 125<sup>e</sup> anniversaire en 2013, l'ensemble a entrepris une vaste tournée, qui l'a mené sur les six continents. Entre 2016 et 2018, il se sera rendu dans chacun des vingt-huit États membres de la Communauté européenne avec le projet *RCO Meets Europe*. Dans chaque pays, il s'associe à un orchestre local de jeunes pour au moins une œuvre dans le cadre de l'initiative *Side by Side* (côte à côte).

### **Chef en titre**

Daniele Gatti

### **Chefs émérites**

Riccardo Chailly

Mariss Jansons

### **Chef lauréat**

Bernard Haitink



## **Violons I**

Vesko Eschkenazy (*premier violon solo*)\*

Liviu Prunaru (*premier violon solo*)\*

Tjeerd Top

Marijn Mijnders

Ursula Schoch

Marleen Asberg

Keiko Iwata-Takahashi

Tomoko Kurita

Henriëtte Luytjes

Borika van den Booren

Marc Daniel van Biemen

Christian van Eggelen

Sylvia Huang

Mirte de Kok

Junko Naito

Benjamin Peled

Nienke van Rijn

Jelena Ristic

Valentina Svyatlovskaya

Michael Waterman

## **Violons II**

Henk Rubingh\*

Caroline Strumphler

Susanne Niesporek

Jae-Won Lee

Anna de Vey Mestdagh

Paul Peter Spiering

Herre Halbertsma

Marc de Groot

Arndt Auhagen

Leonie Bot

Sanne Hunfeld

Mirelys Morgan Verdecia

Sjaan Oomen

Jane Piper

Eke van Spiegel

Annebeth Webb

Joanna Westers

## **Altos**

Ken Hakii\*

Michael Gieler

Saeko Oguma

Frederik Boits

Roland Krämer

Guus Jeukendrup

Jeroen Quint

Eva Smit

Martina Forni

Yoko Kanamaru

Vilém Kijonka

Edith van Moergastel

Santa Vižine

Jeroen Woudstra

## **Violoncelles**

Gregor Horsch\*

Tatjana Vassiljeva\*

Johan van Iersel

Fred Edelen

Benedikt Enzler

Chris van Balen

Joris van den Berg

Jérôme Fruchart

Christian Hacker

Maartje-Maria den Herder

Honorine Schaeffer

Julia Tom

### **Contrebasses**

Dominic Seldis\*  
Pierre-Emmanuel de Maistre  
Théotime Voisin  
Mariëtta Feltkamp  
Rob Dirksen  
Georgina Poad  
Nicholas Schwartz  
Olivier Thiery

### **Flûtes**

Emily Beynon\*  
Kersten McCall\*  
Julie Moulin  
Mariya Semotyuk-Schlaffke

### **Piccolo**

Vincent Cortvrint

### **Hautbois**

Alexei Ogrintchouk\*  
Ivan Podyomov\*  
Nicoline Alt  
Kyeong Ham

### **Cor anglais**

Miriam Pastor Burgos

### **Clarinettes**

Calogero Palermo\*  
Olivier Patey\*  
Hein Wiedijk

### **Clarinete en *mi* bémol**

Arno Piters

### **Clarinete basse**

Davide Lattuada

### **Bassons**

Ronald Karten\*  
Gustavo Núñez\*  
Helma van den Brink  
Jos de Lange

### **Contrebasson**

Simon Van Holen

### **Cors**

Laurens Woudenberg\*  
Peter Steinmann  
Sharon St. Onge  
José Luis Sogorb Jover  
Fons Verspaandonk  
Jaap van der Vliet  
Paulien Weierink-Goossen

### **Trompettes**

Miroslav Petkov\*  
Omar Tomasoni\*  
Hans Alting  
Jacco Groenendijk  
Bert Langenkamp

### **Trombones**

Bart Claessens\*  
Jörgen van Rijen\*  
Nico Schippers

### **Trombone ténor/basse**

Martin Schippers

### **Trombone basse**

Raymond Munnecom

### **Tuba**

Perry Hoogendijk\*

## **Timbales**

Tomohiro Ando\*

Nick Woud\*

## **Percussions**

Mark Braafhart

Bence Major

Herman Rieken

## **Harpe**

Petra van der Heide\*

Gerda Ockers

\* Solistes

## **Équipe administrative**

### **Directeur général**

Jan Raes

### **Directeur de l'administration artistique**

Joel Ethan Fried

### **Planning et production**

Lisette Castel

### **Responsable des tournées**

Else Broekman

### **Assistante tournées**

Manon Wagenmakers

### **Directeur des relations publiques**

Michiel Jongejan

### **Directeurs du personnel**

Harriët van Uden

Peter Tollenaar

### **Bibliothécaire**

Douwe Zuidema

### **Régisseur**

Jan Ummels

### **Techniciens**

Johan van Maaren

Ton van der Meer

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

# Piano à la Philharmonie.

PIERRE-LAURENT AIMARD  
NICHOLAS ANGELICH  
MARTHA ARGERICH  
DANIEL BARENBOIM  
RAFAŁ BLECHACZ  
KHATIA BUNIATISHVILI  
NELSON FREIRE  
HÉLÈNE GRIMAUD  
RADU LUPU

BRAD MEHLDAU  
MURRAY PERAHIA  
MARIA JOÃO PIRES  
MIKHAÏL PLETNEV  
MAURIZIO POLLINI  
ALEXANDRE THARAUD  
DANIIL TRIFONOV  
ALEXEI VOLODIN  
YUJA WANG...

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS