

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Mercredi 10 novembre 2021 – 20h30

À la mémoire d'un ange



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

À la mémoire d'un ange

Anton Webern

Passacaglia

Alban Berg

Concerto pour violon «À la mémoire d'un ange»

ENTRACTE

Johannes Brahms

Symphonie n° 4

Orchestre du Conservatoire de Paris

Louis Langrée, direction

Christian Tetzlaff, violon

Coproduction Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris,
Philharmonie de Paris.

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Les œuvres

Anton Webern (1883-1945)

Passacaglia en ré mineur op. 1

Composition : 1908.

Création : le 4 novembre 1908 à Vienne sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, contre-tuba – timbales, percussions – harpe – cordes.

Durée : environ 11 minutes.

Alban Berg (1885-1935)

Concerto pour violon «À la mémoire d'un ange»

I. Andante – Allegretto

II. Allegro (ma sempre rubato) – Adagio

Composition : 1935.

Commande du violoniste Louis Krasner.

Dédicace : à Louis Krasner.

Création : le 19 avril 1936 à Barcelone par Louis Krasner, violon, sous la direction de Hermann Scherchen.

Effectif : violon solo – 2 flûtes (jouant piccolo), 2 hautbois (jouant cor anglais), 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, contre-tuba – timbales, grosse caisse, cymbales, caisse-claire, tam-tam, gong, triangle – harpe – cordes.

Durée : environ 27 minutes.

Johannes Brahms (1833-1897)

Symphonie n° 4 en mi mineur op. 98

- I. Allegro non troppo
- II. Andante moderato
- III. Allegro giocoso
- IV. Allegro energico e passionato

Composition : 1884-1885.

Création : le 25 octobre à Meiningen, par la Meininger Hofkapelle sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes (1 jouant piccolo), 2 hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales, triangle – cordes.

Durée : environ 42 minutes.

Brahms le « progressiste » et la seconde École de Vienne

Dans un essai datant de 1947 intitulé *Brahms le progressiste*, Arnold Schönberg consacre de longues pages à réfuter l'idée répandue à Vienne selon laquelle Brahms serait « académique » et « traditionaliste » ; il le considère au contraire comme fondamentalement « progressiste ». Cette remarque, de la part du père de la seconde École de Vienne et professeur de Berg et Webern, dévoile des liens croisés entre le compositeur du *Requiem allemand* et les Viennois : ceux du rapport à la tradition et de l'élan moderniste.

La *Passacaille* est la première pièce reconnue par Webern, alors élève de Schönberg mais encore influencé par la musique romantique du siècle précédent. Le choix d'écrire une *passacaglia* (de l'espagnol *pasa-calle*, « qui marche dans la rue »), genre dont la plupart du répertoire musical date des XVII^e et XVIII^e siècles, témoigne d'une vive curiosité de Webern pour la musique ancienne. Traditionnellement, cette pièce issue de la danse est fondée sur une phrase de basse répétée traitée par variation. Chez Webern, ce « thème » en ré mineur énoncé en premier par les cordes possède toutefois une singularité : s'il commence et termine par cette même note, son schéma mélodique

presque sériel (où chaque note de la gamme ne peut être réénoncée que si les autres ont été jouées) est de nature à troubler le cadre tonal qu'il s'est fixé. C'est de cette façon que son thème de passacaille va générer, au fil des vingt-trois variations, des explorations et des rencontres harmoniques qui s'affranchissent déjà du territoire tonal.

Dans le *Concerto pour violon* de Berg, la notion de tonalité a quasiment disparu. Les raisons qui poussent le compositeur de *Wozzeck* à s'atteler en 1935 à un tel travail sont nombreuses, mais la plus frappante est peut-être le décès tragique, à 18 ans, de Manon Gropius, fille de son amie et compositrice Alma Schindler (ancienne épouse de Gustav Mahler). Ainsi Berg a-t-il construit sa pièce en deux parties, elles-mêmes en deux mouvements, l'un symbolisant la Vie et l'autre la Mort. Du point de vue du langage, il ne s'agit donc plus d'écrire dans une « tonalité », mais à partir d'une série définie pour la composition, où prédominent les intervalles de tierces ascendantes. Ce mouvement ascensionnel est perceptible dès les premières notes de la pièce où l'on entend, geste rare, les quatre cordes à vide du violon répondre à un arpège de la harpe et des clarinettes. Au fil de l'œuvre, Berg nous offre deux citations singulières. Dans la première partie, un chant populaire de Carinthie se fait entendre au violon solo dans un instant suspendu de grâce et de lyrisme, que la puissance des cuivres et l'agitation des bois et cordes mèneront vers une inquiétante conclusion. Dans le mouvement lent de la deuxième partie, c'est un choral de Bach qui est cité, devenant même un élément principal du discours. Ce choral, « Es ist genug » (« C'est assez »), tiré de la cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* [Ô Eternité, toi parole du tonnerre] porte, au regard de l'inspiration du concerto, une haute dimension spirituelle.

Cette dimension extra-musicale figure aux antipodes de l'idée de « musique pure » que défend le critique musical et philosophe Hanslick à propos de Brahms. Sa *Quatrième symphonie* peut s'y rapporter dans une certaine mesure : le travail de la forme y est capital, comme le développement des matériaux thématiques et des couleurs orchestrales et harmoniques. Cependant, on ne peut nier à l'ensemble de la symphonie une profonde dimension évocatrice. Si la première grande section de l'*Andante moderato* est un modèle d'orchestration, donnant aux cors, clarinettes et bassons, un thème de caractère pastoral enrichi par les divers contrechants des vents et l'accompagnement *pizzicato* des cordes, elle figurerait à la perfection l'appel d'un cor à travers la forêt. L'*Allegro giocoso* possède quant à lui un esprit plus « classique », tant dans les dynamiques de *tutti* que dans

l'agilité de son phrasé. Enfin, dans la monumentale passacaille – sur un thème emprunté à Bach – qui fait office de finale, Brahms traite une des dernières variations par descente de tierces, soulignant le lien avec le thème initial de la symphonie. Cette coïncidence *in extremis* n'est pas, de l'avis d'Arnold Schönberg, une construction, mais une « chance » ; « l'inspiration est capable d'imaginer des choses que nul n'aurait pu prévoir » et cette rencontre structurelle est pour lui un signe de la modernité de Brahms.

« On revient toujours »

Cette formule, employée par Schönberg dans un autre essai portant sur son propre style, défend les liens qui existent entre ceux qu'il appelle les « grands maîtres » du passé et les compositeurs modernes. Ainsi voyait-il en Brahms « le progressiste » deux qualités décisives dans l'évolution musicale entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. La première est la connaissance de la tradition qui pousse à s'inspirer de « la fécondité, l'imagination et la sensibilité de ces maîtres » ; la seconde est la « liberté d'expression » d'un homme qui « n'écrivit jamais de musique de scène » mais dont les trouvailles devaient, selon Schönberg, entraîner la « libération totale du langage musical ».

Léonard Pauly,
élève de la classe des Métiers de la culture musicale du CNSMDP
(Professeure : Lucie Kayas)

Les compositeurs

Anton Webern

Viennois de naissance, comme ses collègues Arnold Schönberg et Alban Berg avec lesquels il forme ce que l'on nomme la seconde École de Vienne, Anton Webern commence sa formation musicale assez tôt et pratique notamment le piano et le violoncelle. En 1902, il entre à l'université de sa ville natale où il suit entre autres les cours de Guido Adler, l'un des premiers musicologues viennois, et où il présente sa thèse en 1906 sur le *Choralis Constantinus* d'Heinrich Isaac. Deux ans plus tard, il commence à étudier auprès de Schönberg en compagnie d'Alban Berg. De cette période de formation, la *Passacaille op. 1*, bien que n'étant pas la seule œuvre composée, est le premier témoignage publié ; seulement créée en 1921 à Düsseldorf, elle atteste, comme la thèse de 1906, de l'intérêt porté aux œuvres anciennes et aux formes traditionnelles dont Webern fera preuve tout au long de sa vie. La fin de ses études marque pour lui le début de ses activités de chef d'orchestre, lesquelles l'occuperont une grande partie de sa carrière ; pour l'instant, elles le font voyager aux quatre coins du monde germanique. En parallèle, le monde musical découvre ses premières œuvres, souvent avec difficulté : le scandale qui marque le concert viennois du 31 mars 1913, où sont interprétées les atonales *Six Pièces pour grand orchestre op. 6*, en est un exemple. Après la guerre durant laquelle il est mobilisé puis réformé, il collabore au Verein für musikalische Privataufführungen (Société pour les exécutions

musicales privées), fondé par Schönberg en 1918 pour défendre la nouvelle musique, puis dirige de 1922 à 1934 les Concerts pour les travailleurs viennois, destinés aux classes populaires. Il adopte à la suite de Schönberg les principes du dodécaphonisme dès 1924, faisant désormais de cette technique d'écriture son unique langage et en proposant une application stricte dont se nourriront les adeptes du sérialisme après la Seconde Guerre mondiale. En 1926, il rencontre la poétesse Hildegard Jone et abandonne dès lors les poèmes du *Knaben Wunderhorn* ou les œuvres mystiques utilisés par les œuvres vocales de la fin des années 1910 (pour voix et piano ou petit ensemble) pour les poèmes de celle-ci, qui forment dorénavant la seule source de ses pièces avec voix : *Lieder op. 23* et *op. 25*, *Das Augenlicht op. 26* pour chœur et orchestre, *Cantates op. 29* et *op. 31*. L'interprétation de ses œuvres en concert (ainsi les *Bagatelles op. 9* au festival de Donaueschingen en 1924, ou les *Cinq Pièces op. 10* au festival de la Société internationale de musique contemporaine), si elle permet d'entendre la majeure partie des compositions importantes de Webern, ne suffit pas à le placer sur le devant de la scène musicale : bien que souvent considéré comme le réformateur le plus avancé de la seconde École de Vienne, Webern est aussi le plus discret de ses membres. L'avènement du nazisme, pour lequel le compositeur avait à l'origine de la sympathie,

marque un net ralentissement de ses activités, son art étant alors considéré comme « dégénéré » (« entartete Kunst »). Ce sont donc ses cours particuliers et ses travaux pour ses propres éditeurs, Universal Music, qui assurent sa subsistance lors de ces dernières années, où il est particulièrement

isolé après le départ de Schönberg en 1933 et la mort de Berg en 1935. Il meurt en septembre 1945, abattu par un soldat américain à Mittersill, près de Salzbourg, dans des circonstances qui ne sont pas tout à fait claires.

Alban Berg

Né à Vienne en 1885, Alban Berg passe ses jeunes années entre un père commerçant et une mère versée dans la littérature et la musique, deux passions qu'il partage bientôt. En parallèle d'une scolarité peu brillante, il compose ses premières œuvres, des lieder destinés au cercle familial, vers l'âge de 15 ans ; le jeune homme apprécie alors Schumann, Brahms, Wagner et Mahler, à l'époque directeur du conservatoire de Vienne. En 1904, une annonce (qui se propose d'« enseigner aux musiciens de profession et aux amateurs les bouleversements et les nouvelles possibilités dans les domaines théoriques de la musique ») le décide à devenir l'élève de Schönberg ; c'est à cette occasion qu'il rencontre Anton Webern qui deviendra comme lui l'un des représentants de la seconde École de Vienne. Durant cette période, Berg compose beaucoup, notamment des lieder, dont seule une toute petite partie sera publiée et orchestrée en 1928 sous le titre des *Sieben frühe Lieder* (*Sept Lieder de jeunesse*, 1905-1908). Sa *Sonate pour piano op. 1* (1907-1908) témoigne quant à elle

d'une maîtrise rare et d'une appropriation toute personnelle des idées de Schönberg. Dégagé de certaines de ses obligations professionnelles grâce à un héritage familial, il participe activement à la vie culturelle de l'avant-garde viennoise et continue de progresser à grande vitesse. Précédant de peu son mariage avec Helene Nahowski en 1911 (le compositeur est déjà père d'une fille naturelle, née en 1902) et la fin de ses leçons avec Schönberg, le *Quatuor op. 3* (1910) marque un pas de plus vers l'atonalité. Les recherches se poursuivent avec les œuvres composées au début de la décennie 1910, auxquelles appartiennent les cinq *Altenberg Lieder op. 4*, dont la modernité, conjuguée à une extrême brièveté et des moyens orchestraux énormes, est en grande partie responsable du scandale qui marque le concert du 31 mars 1913 au Musikverein de Vienne (l'œuvre ne sera pas éditée avant 1966). La guerre vient singulièrement ralentir l'activité de Berg, engagé sous les drapeaux, et diverses activités (travaux musicographiques, dont une monographie sur

Schönberg, gestion de l'association pour la musique nouvelle fondée en 1918...) retardent encore son retour à la composition une fois la paix revenue. En 1921, il peut enfin se consacrer à son adaptation d'une pièce de Büchner découverte en 1914, *Wozzeck*, appelée à devenir l'un des plus grands opéras du ^{xx}^e siècle. Malgré des difficultés, la création triomphale de l'œuvre à Berlin en 1925 prend place dans une période particulièrement faste pour Berg qui donne avec le *Concerto de chambre* (dédié à Schönberg) et la *Suite lyrique* deux autres partitions fondamentales pour son esthétique, assimilant les avancées schönbergiennes dans le domaine de la composition avec douze sons et illustrant le goût de Berg pour les codes en tous genres. Le compositeur

s'attelle ensuite à l'écriture de son second opéra *Lulu*, mais s'interrompt en cours de route pour répondre à une commande du violoniste virtuose Louis Kastner. Ce sera le *Concerto pour violon* « À la mémoire d'un ange », dont l'atmosphère recueillie lui est inspirée par la mort de Manon Gropius, la fille d'Alma Mahler, alors âgée de 18 ans. Composée rapidement, contrairement à l'habitude de Berg, l'œuvre inclut dans un contexte dodécaphonique des éléments tonals permettant notamment l'insertion d'un choral de Bach et une chanson de Carinthie. L'infection qui emporte en 1935 le compositeur l'empêche de mener à bien l'orchestration de *Lulu*; l'opéra ne sera créé en version « complète » qu'en 1979, peu après la mort d'Helene Berg.

Johannes Brahms

Né à Hambourg en 1833, Brahms doit ses premiers rudiments de musique à son père, musicien amateur qui pratiquait le cor d'harmonie et la contrebasse. Plusieurs professeurs de piano prennent ensuite son éducation en main, notamment Eduard Marxsen qui lui donne une solide technique de clavier et lui enseigne la composition et l'harmonie. Il compose ses premières œuvres tout en se produisant le soir dans les bars pour subvenir aux besoins de sa famille et découvre la littérature à l'occasion d'un séjour à la campagne en 1847. En 1853, une tournée avec le violoniste Eduard

Reményi lui permet de faire la connaissance de plusieurs personnalités musicales allemandes, tel Liszt, et de nouer des relations d'amitié avec deux musiciens qui joueront un rôle primordial dans sa vie : le violoniste Joseph Joachim et le compositeur Robert Schumann qui devient son mentor et l'intronise dans le monde musical par un article laudateur intitulé « Voies nouvelles ». L'époque, qui voit Brahms entretenir avec la pianiste Clara Schumann une relation passionnée à la suite de l'internement puis de la mort de son mari, est celle d'un travail intense : exercices de composition et étude des partitions de ses

prédécesseurs assurent au jeune musicien une formation technique sans faille, et les œuvres pour piano qui s'accumulent (trois sonates, *Variations sur un thème de Schumann op. 9*, quatre ballades) témoignent de son don. En 1857, il quitte Düsseldorf pour Detmold où il compose ses premières œuvres pour orchestre, les sérénades et le *Concerto pour piano op. 15* qu'il crée en soliste en janvier 1859. Il revient à Hambourg pour quelques années, y poursuivant notamment ses expériences de direction de chœur, mais, estimant qu'il n'y est pas reconnu à sa juste valeur, il finit par repartir. Vienne, où il arrive en 1862, lui présente rapidement d'intéressantes opportunités, comme le poste de chef de chœur de la Singakademie, qu'il abandonne cependant en 1864. De nombreuses tournées de concerts en Europe jalonnent ces années d'intense activité, riches en rencontres, telles celles de chefs qui se dévoueront à sa musique, comme Hermann Levi (en 1864) et Hans von Bülow (en 1870). La renommée du compositeur est alors clairement établie et la diffusion de ses œuvres assurée, notamment par l'éditeur Simrock, bien qu'il soit considéré par certains comme un musicien rétrograde, particulièrement depuis sa malheureuse prise de position contre la « musique de l'avenir » en 1860. En 1868, la création à Brême du *Requiem allemand*, sérieusement initié à la mort

de sa mère en 1865, achève de le placer au premier rang des compositeurs de son temps. C'est également l'époque des *Danses hongroises* dont les premières sont publiées en 1869. Un temps à la tête de la Société des amis de la musique de Vienne, de 1872 à 1875, Brahms concentre dès 1873 (*Variations sur un thème de Haydn*) ses efforts sur la sphère symphonique. L'achèvement, après une très longue gestation, et la création triomphale de la *Première Symphonie* en 1876 ouvre la voie aux trois symphonies suivantes, composées en moins de dix ans, ainsi qu'au *Concerto pour piano n° 2* (1881) et au *Double Concerto* (1887). Les propositions (de poste, notamment, que Brahms refuse) affluent de tous côtés et le compositeur se voit décerner de nombreuses récompenses. La fin de sa vie le trouve plus volontiers porté vers la musique de chambre (quintettes à cordes, sonates et trios, puis, à partir de la rencontre avec Richard Mühlfeld en 1891, œuvres avec clarinette) et le piano, qu'il retrouve en 1892 après un silence de treize ans, donnant coup sur coup quatre recueils (*Opus 116 à 119*) aussi personnels que poétiques. Un an après la mort de l'amie bien-aimée Clara Schumann, l'année de la publication de sa dernière œuvre, les *Quatre Chants sérieux*, Brahms s'éteint à Vienne le 3 avril 1897.

Les interprètes Christian Tetzlaff

Né à Hambourg en 1966, Christian Tetzlaff s'illustre dans un large répertoire et a une production de près de cent concerts chaque année. Ces concerts sont souvent d' uniques expériences, où les œuvres entendues et réentendues apparaissent sous un jour nouveau. Christian Tetzlaff s'intéresse aussi aux chefs-d'œuvre oubliés tels que le *Concerto pour violon* de Joseph Joachim et le *Concerto pour violon n° 22* de Giovanni Battista Viotti, compositeur de l'époque de Mozart et Beethoven. Il joue également des œuvres contemporaines comme le *Concerto pour violon* de Jörg Widmann qu'il a créé en 2013. Parmi les temps forts de la saison 2021-2022, des concerts avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre de Cleveland, les Orchestres philharmoniques de Londres et de Bergen, l'Orchestre de la Suisse italienne, les Orchestres symphoniques de San Francisco, de Montréal, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, la NDR Radiophilharmonie et l'Orchestre symphonique de la NDR. Il sera en tournée avec l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin sous la direction de Christoph Eschenbach et sera soliste pour Haydn2032, projet de l'Orchestre de chambre de Bâle dirigé par Giovanni Antonini. Il joue régulièrement en duo avec les pianistes Lars Vogt et Leif Ove Andsnes. Christian Tetzlaff est régulièrement artiste en résidence pour présenter ses perspectives musicales ; il a ainsi collaboré avec les Orchestres philharmoniques de Berlin,

Séoul et Dresde. Tout au long de sa carrière, Christian Tetzlaff a joué avec des orchestres comme les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre du Concertgebouw et tous les orchestres renommés de Londres. Il a travaillé avec des chefs comme Sergiu Celibidache, Bernard Haitink, Lorin Maazel, Kurt Masur, et plus récemment avec Barbara Hannigan, Christoph von Dohnányi, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Sir Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen et Michael Tilson Thomas. Christian Tetzlaff a fondé son propre quatuor à cordes en 1994, le Tetzlaff Quartett, qui a été récompensé d'un Diapason d'or en 2015 et avec lequel il entreprend chaque année au moins une grande tournée. Le trio qu'il forme avec sa sœur Tanja Tetzlaff et Lars Vogt a été nommé pour un Grammy en 2016. Christian Tetzlaff a également reçu de nombreux prix pour sa discographie. Son album des concertos pour violons de Beethoven et Sibelius (Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin, direction Robin Ticciati, label Ondine, 2019) a suscité l'enthousiasme du public et de la presse. Christian Tetzlaff a longtemps joué dans des orchestres de jeunes. À la Musikhochschule de Lübeck, son professeur lui a enseigné que l'interprétation est la clé d'une bonne technique musicale, et non l'inverse. Christian Tetzlaff joue un violon du luthier allemand Peter Greiner et enseigne régulièrement à la Kronberg Academy.

Louis Langrée

Louis Langrée est le directeur musical du festival Mostly Mozart au Lincoln Center de New York depuis 2003 et de l'Orchestre symphonique de Cincinnati depuis 2013. Pour la saison 2021-2022, il fera ses débuts avec l'Orchestre symphonique de Montréal et du National Symphony Orchestra au Kennedy Center de Washington. Il se produira de nouveau avec le Konzerthausorchester de Berlin, le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre de chambre de Suède, l'Orchestre symphonique de l'état de São Paulo, l'Orchestre national de Lille et sera à l'Opéra-Comique pour diriger *Hamlet* d'Ambroise Thomas. Louis Langrée a collaboré notamment avec les Berliner Philharmoniker, les Wiener Philharmoniker, l'Orchestre philharmonique de Londres, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre baroque de Fribourg, l'Orchestre du Festival de Budapest et l'Orchestre symphonique de la NHK. Par ailleurs, il s'est produit à La Scala de Milan, à la Bayerische Staatsoper, à la Royal Opera House

Covent Garden de Londres et au Lyric Opera de Chicago. Louis Langrée a été directeur musical de l'Orchestre de Picardie, de l'Orchestre philharmonique royal de Liège, de l'Opéra national de Lyon et du Glyndebourne Touring Opera ainsi que directeur en chef de la Camerata de Salzbourg. Parmi ses enregistrements récents, on peut citer : un DVD de *Hamlet* de Thomas (Opéra-Comique, Orchestre des Champs-Élysées) qui a remporté le prix du « Meilleur enregistrement » de l'année aux International Opera Awards, de la « Meilleure performance vidéo » aux International Classical Music Awards, et le Grand Prix de l'Académie Charles Cros, le Prix Caecilia et le Diapason d'or de l'année. Ses deux derniers CD avec l'Orchestre symphonique de Cincinnati ont été nominés dans la catégorie « Meilleure performance orchestrale » aux Grammy Awards. Louis Langrée est chevalier dans l'Ordre des arts et lettres et chevalier de la Légion d'honneur.

Orchestre du Conservatoire de Paris

La pratique de l'orchestre est inscrite dans l'histoire de l'institution : dès 1803, les symphonies de Haydn puis de Mozart et de Beethoven sont jouées par les étudiants sous la direction de François-Antoine Habeneck ; ce même chef fonde en 1828 la Société des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l'Orchestre de Paris.

L'Orchestre du Conservatoire est aujourd'hui constitué à partir d'un ensemble de 350 instrumentistes réunis dans des formations variables, renouvelées par session selon les répertoires abordés et les chefs invités. Cette pratique constitue aujourd'hui l'un des axes forts de la politique pédagogique du Conservatoire de Paris.

Violons

Tien-Ai Chou (*solo*)

Hubert Touzery (*chef d'attaque*)

Kimberley Beelmeon

Chen-Fang Chien

Constant Clermont

Solange Durieux

Ève Gillieron

Emma Guerreiro

Lyun Clara Heo

Sylvain Hotellier

Keika Kawashima

Céleste Klingelschmitt

Marie-Aude Melliès

Clara Messina

Nathan Noufel

Yusuke Oikawa

Bartu Ozsoy

Elliott Pages

Juyeon Park

Marc Guilloteau

Dorian Rambaud

Akari Sato

Hsin-Yu Shih

Yuriko Shimizu

Clotilde Sors

Grégoire Torossian

Altos

Lisanne Schick (*cheffe d'attaque*)

Jean-Christophe Bernard

Maxime Combes

Guillaume Flores

David Heusler

Oriane Lavignolle

Yurine Matsuoka

Maximilian Pammer

Eve-Melody Salom

Samantha Souppaya

Violoncelles

Charles Gaugué (*chef d'attaque*)

Anna Olivia Amaya Farias

Noé Drdak

Jonathan Drissner

Elliott Leridon

Shicong Li

Eric Moschetta

Fabian Sturm

Contrebasses

Sulivan Loiseau (*chef d'attaque*)

Jules Bauer andré

Olivier Droy

Andrea Marillier

Eilidh Saunière

Flûtes

Maxime Giraud
Brian Kim
Ellen Hayun Lee

Hautbois

Beatriz Jiménez Mascuñán
Sidonie Millot
Seongyoung Yun

Clarinettes

Tristan Chaintreuil
Victor Guemy
Mélanie Haas
Li-Ling Lee

Bassons

Charlotte Machicot
Jules Postel
Sam Sallenave

Saxophone

Louis Hognon

Cors

Valentin Chpelitch
Pierre-Louis Dauenhauer
Arthur Gomez
Johan Kulcsar

Trompettes

Éloi Germain
Pietro Narese
Jaemin Park

Trombones

Abel François
Nathan Leroy
Pierre Wesoluch

Tuba

Bo-Ruei Su

Percussions

Florentin Klingelschmitt
Bastien Lafosse
Tristan Pereira

Harpes

Odile Foulliaron
Qi Han

