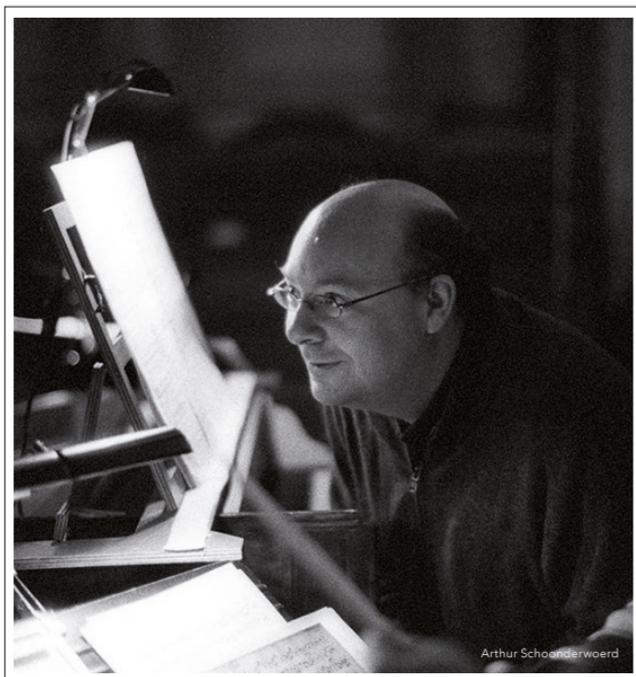


# PHILHARMONIE DE PARIS

CYCLE BEETHOVEN



***Salon Beethoven***  
**Ensemble Cristofori**

Samedi 7 novembre 2015



PHILHARMONIE DE PARIS

# Musée de la musique.

Une des plus belles  
collections d'instruments  
au monde

DES CONCERTS TOUS LES JOURS

DES ACTIVITÉS POUR TOUS



OFFRE  BILLET+

AVEC UN BILLET DE CONCERT PHILHARMONIE 2015-2016,  
BÉNÉFICIEZ DE -20%  
SUR LES ENTRÉES DU MUSÉE (CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE 2)  
ET DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES (PHILHARMONIE 1).

Fermé le lundi

SAMEDI 7 NOVEMBRE 2015 – 18H

AMPHITHÉÂTRE

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano et violoncelle n° 3*

*Sonate pour piano et violon n° 9 « À Kreutzer »*

*Trio pour piano, violon et violoncelle « des Esprits »*

**Ensemble Cristofori**

**Rémy Baudet**, violon

**Esmé de Vries**, violoncelle

**Arthur Schoonderwoerd**, fac-similé d'un piano à queue Érard,  
Paris, 1802 (collection du Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 19H45.

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

### Sonate pour piano et violoncelle n° 3 en la majeur op. 69

- I. Allegro ma non tanto
- II. Scherzo. Allegro molto
- III. Adagio cantabile (en mi majeur)
- IV. Allegro vivace

Composition : 1807-1808.

Dédiée à Ignaz von Gleichenstein.

Durée : environ 27 minutes.

Alors que les deux premières sonates pour violoncelle appartenait à la jeunesse du compositeur, la *Troisième Sonate op. 69* est, elle, œuvre de maturité. En effet, Beethoven a déjà derrière lui un catalogue impressionnant, comprenant notamment vingt-quatre sonates pour piano, la quasi-totalité de celles pour le violon, neuf quatuors à cordes (dont les trois « Razoumovski » qui renouvellent considérablement le point de vue sur le genre), quatre concertos pour piano ou six symphonies.

Poursuivant avec constance ce « nouveau chemin » qu'il appelait de ses vœux en 1802, Beethoven applique à tous les genres ses nouvelles exigences, suscitant plus souvent qu'à son tour l'incompréhension du public. La *Sonate pour violoncelle op. 69*, moins foisonnante que ses aînées, appartient quant à elle à une période heureuse, où Beethoven « crée en abondance, dans l'effervescence et l'exubérance de son génie », comme le notent Jean et Brigitte Massin. Si les esquisses de celle-ci voisinent avec celles de la *Cinquième Symphonie*, c'est plus à sa sœur cadette, la *Pastorale*, qu'elle fait penser par son caractère lyrique sans dramatisme. Dédiée à un autre protecteur de Beethoven qui jouait du violoncelle, le baron von Gleichenstein, elle semble avoir été créée par Joseph Linke, violoncelliste du célèbre quatuor de Schuppanzigh, accompagné par Karl Czerny (Linke sera d'ailleurs le destinataire – mais non le dédicataire – des *Sonates op. 102* de 1815).

Alors qu'il s'attache dans cette sonate tout particulièrement à résoudre les questions d'équilibre entre les deux instruments, réactualisées par les avancées techniques de la facture de piano qui eurent pour résultat une sonorité plus ample, Beethoven commence en un geste compositionnel

typé par un solo de violoncelle, qui énonce le thème à découvert (à noter que l'on trouve des gestes similaires dans le *Trio op. 70 n° 2*, les *Sonates pour violon op. 47 « À Kreutzer »* et *op. 96* ou la *Quatrième Sonate pour violoncelle*). Les deux instruments se partagent ensuite le matériau mélodique avec équité – il ne viendrait plus à l'idée de personne de parler de sonate pour piano avec violoncelle obligé. Le scherzo qui suit est anguleux dans son thème, avec un côté heurté très beethovénien, dû au jeu sur les temps faibles qui le fonde ; il adopte une forme à double trio ABABA opposant mineur et majeur, forme également utilisée dans les *Sixième* et *Septième Symphonies* ainsi que dans le *Quatuor à cordes n° 11 op. 95*, un peu plus tardif. Pas de mouvement lent à proprement parler, mais un court *Adagio cantabile* lyrique et expressif, aux sonorités très fondues, qui mène à un *Allegro vivace* extrêmement plaisant, à l'écriture instrumentale variée, et où le violoncelle conquiert notamment son registre grave.

Angèle Leroy

## **Sonate pour piano et violon n° 9 en la majeur op. 47 « À Kreutzer »**

I. *Adagio sostenuto* – *Presto*

II. *Andante con variazioni*

III. *Finale. Presto*

Composition : entre 1802 et 1803.

Création : le 24 mai 1803 par le compositeur et George Bridgetower.

Durée : environ 32 minutes.

À l'origine, cette sonate aurait dû s'appeler « à Bridgetower », car Beethoven la destinait au violoniste mulâtre, afro-anglais, ainsi nommé. Au début l'entente entre les deux hommes semble avoir été excellente ; comme Bridgetower suggérait à Beethoven une pertinente modification de détail, le maître, enchanté, l'a serré dans ses bras en s'écriant « *Encore, mon cher Prichdauer (sic), encore !* ». Peu après, ils se sont disputés, et la dédicace fut adressée au violoniste français Rodolphe Kreutzer. Celui-ci ne joua jamais l'ouvrage qu'il déclarait « inintelligible » ; c'est finalement à Bridgetower qu'est revenu l'honneur de créer cette sonate pionnière et mal aimée ; la critique parla de « terrorisme musical ». Certes, l'œuvre est conçue pour les deux instruments avec une ambition, une vigueur, voire une fougue qui

étaient inhabituelles à l'époque, en particulier pour le violon : le genre quitte le salon et entre dans la salle de concert, plus exigeante et plus spectaculaire.

Le premier mouvement épouse une forme sonate très classique mais de grandes dimensions : 10 minutes, 599 mesures. L'introduction, énigmatique, plaintive, hésitant entre majeur et mineur, est attaquée par le violon seul, gémissant en quadruples cordes. Le premier thème, en noires agressives, mène à un pont considérable, en plusieurs segments emportés, dialogués (dispute, ou bien confirmation des idées par chacun des instruments ?). Il n'y a pas un deuxième thème, mais plusieurs : d'abord un *dolce* qui introduit un bref apaisement, puis une nouvelle rafale précipitée dans l'esprit du pont, et enfin une mélodie superbe, large, où les deux partenaires se relaient, moins en rivalité qu'en bonne intelligence vers quelque haute volée. La *codetta* conclusive se résume aux quelques traits pleins de vivacité qu'ils se renvoient.

Le développement insiste sur l'ample deuxième thème éloquent, qui se réduit bientôt aux deux notes de sa tête, obsédantes au violon. Après le long *mi* qui clôt traditionnellement cette section (ici largement étalé), la réexposition, de façon très beethovénienne, se tâte, redémarre sous nos yeux de façon laborieuse. La coda lance une nouvelle mélodie lyrique puis, après avoir feint d'épuiser son énergie, s'achève sur de nouvelles fulgurances.

Entre deux mouvements énergiques, le second volet offre un havre de douceur. Il propose quatre variations sur un thème chantant et paisible, long de 54 mesures, dont la structure à deux reprises est soulignée par l'alternance piano/violon. La première variation, très pianistique, se présente en triolets piqués du clavier ; le violon se contente de quelques ponctuations. Les rôles s'inversent dans la variation suivante, où le violon parcourt un chemin très décoratif de triples croches que le piano soutient de ses contretemps. La troisième variation, en mineur, déroule un fil sérieux et mélancolique ; le violon chante parfois plus bas que la main droite du clavier et révèle ainsi la gravité secrète du thème. La quatrième variation retourne à un mode majeur et printanier : le clavier dans son aigu est approuvé par quelques pizzicati de son partenaire, et les ornements mélodiques sont gracieux à l'extrême. Une coda de grand format, onirique, referme l'ensemble sur un tendre échange entre les deux instruments.

Le *Finale* (conçu au départ pour une autre sonate, la *Sixième*) condense ses 539 mesures en six minutes de frénétique tempo, situé entre la tarentelle débridée

et le galop euphorique. Les deux instrumentistes dans leurs répliques semblent moins s'arracher les motifs que poursuivre leur but côte à côte. La forme sonate est presque à un seul thème, car le deuxième passe tout aussi vite que le premier, avec le même genre d'articulation ; le développement schématise les fragments mélodiques au travers de quelques fureurs ; les ronflements de la note *mi* (pédale de dominante), prolongés à souhait, introduisent un suspense très dynamique. La coda comporte un développement supplémentaire et son ralenti, peu avant la fin, ne prépare que mieux la dernière flambée du thème, foudroyante et ravie.

Isabelle Werck

### *Trio pour piano, violon et violoncelle n° 5 en ré majeur op. 70 n° 1* **« Geister-Trio » [« Trio des Esprits »]**

I. Allegro vivace e con brio

II. Largo assai ed espressivo

III. Presto

Composition : été 1808.

Dédicace : à la comtesse Marie von Erdödy.

Création privée : 10 décembre 1808, Vienne, dans le salon de la comtesse von Erdödy, par Ignaz Schuppanzigh (violon), Joseph Linke (violoncelle) et le compositeur au piano.

Publication : 1809, Vienne, Breitkopf und Härtel.

Durée : environ 23 minutes.

« *Le Trio op. 70 n° 1 est, en un langage sublime, l'expression d'une joie sereine venue d'un monde inconnu.* »

E. T. A. Hoffmann dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1813

C'est avec des trios pour piano et cordes que Beethoven décida de commencer sa carrière officielle de compositeur, publiant en 1795 trois partitions qu'il dédia au prince Karl von Lichnowsky. Les œuvres firent sensation. Après un quatrième trio en 1798, il ne revint plus au genre avant 1808. Tout lui sourit alors : c'est notamment l'année de la création des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, du *Concerto pour piano n° 4* ou de la *Fantaisie chorale* pour piano et orchestre.

Coup sur coup, il compose les deux trios de l'*Opus 70*, en *ré* majeur et en *mi* bémol majeur. Ils sont dédiés à la comtesse Marie von Erdödy, chez qui Beethoven habitait en cet automne. Fidèle à son habitude, il se brouilla avec elle peu après, mais ne revint pas sur sa dédicace.

À son éditeur, le compositeur explique avec raison qu'il existe « *une réelle carence en œuvres de ce genre* ». Non seulement, effectivement, les œuvres d'un Ignace Pleyel ou d'un Jan Ladislav Dussek ne soutiennent pas la comparaison, mais de plus, Beethoven lui-même réenvisage avec ces deux pièces les contraintes du genre. Les trios jumeaux de l'*Opus 70* amènent en fait à un point d'achèvement ce que les premières partitions beethovéniennes avaient envisagé : un ensemble de trois musiciens égaux, unis dans un dialogue vivant, rassemblant de véritables individualités. Les cordes acquièrent ainsi une franche indépendance, à mille lieues des « sonates pour piano avec accompagnement de cordes » qui sont alors de mise.

Le *Trio en ré majeur* ne compte encore que trois mouvements ; les suivants, et notamment le fameux *Trio n° 7* « à l'*Archiduc* », en auront quatre. N'allons cependant pas penser qu'il s'agit d'une œuvrette : ses dimensions sont déjà bien développées. L'*Allegro vivace e con brio* initial commence de façon abrupte, par tous les instruments en doublure, dans une nuance *fortissimo*. Mais un *fa* bécarre (totalement hors contexte en *ré* majeur) vient vite pervertir le discours dans un geste très beethovénien, et lance le thème à proprement parler. De fréquentes nuances *piano*, des modulations élaborées, le recours à une écriture en imitations forment les caractéristiques principales de cet *Allegro*. Le dernier mouvement est assez proche dans ses intentions et son économie ; un peu plus fluide parfois, mais illustrant tout autant l'aversion du compositeur pour la banalité tonale et discursive. Quant au mouvement central, il représente le sommet expressif de l'œuvre. Son thème initial a été repris par Beethoven d'esquisses mélodiques pour un opéra sur *Macbeth* un temps envisagé ; destiné à une scène de sorcières, c'est lui qui vaut au *Trio en ré majeur* son surnom de « Trio des esprits », ou « *Geister-Trio* ». Son discours évolue avec gravité d'une atmosphère à l'autre, faisant de ce *Largo assai* l'un des mouvements les plus impressionnistes du musicien. Mille beautés émaillent ces quelque douze minutes de musique.

Angèle Leroy

Fac-similé d'un piano à queue Érard, Paris, 1802  
Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2011  
Musée de la musique

Numéro d'inventaire de l'instrument original : E.986.8.1.

Modèle dit « en forme de clavecin ancien modèle ».

N° de série : 86.

Étendue : 68 notes, cinq octaves et une quinte, *fa*<sup>0</sup>- *do*<sup>6</sup> (FF – c4).

Mécanique à échappement simple.

Plan de cordes parallèles à trois cordes par notes.

Jeux de tambour, *una corda*, basson, luth, céleste, *forte* commandés par six pédales.

Réalisation du fac-similé par Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2009-2011.

Acquisition du Musée de la musique, avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès, 2011.

Le fac-similé de piano à queue Érard daté de 1802 prend pour modèle un instrument des collections du Musée de la musique qui peut être considéré comme l'un des premiers pianos à queue de concert français. Alors que Sébastien Érard s'installe à Paris vers 1780, son atelier acquiert rapidement une renommée qui en fait la première manufacture de pianos parisienne. Associé à son frère Jean-Baptiste, il articule sa production, à Paris comme à Londres, autour des pianos carrés et des harpes. Si quelques pianos à queue sont vraisemblablement fabriqués dans ces premières années de la manufacture, ce n'est qu'à partir de 1797 qu'une production en série d'instruments de ce type est mise en place. Quelque 256 pianos à queue, qualifiés a posteriori de pianos « en forme de clavecin ancien modèle » par Érard, sortiront des ateliers entre 1797 et 1809. C'est sans conteste ce type d'instrument qui permettra à la manufacture de prendre pied dans la société musicale de l'époque et d'occuper une place qu'elle ne quittera plus tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Celui-ci a été terminé le 5 mai 1802 et a été vendu à Mademoiselle Coulon par l'intermédiaire du pianiste et compositeur virtuose Daniel Steibelt.

Une douzaine d'instruments de ce type sont encore conservés dans le monde. Ils couvrent la période de 1801 à 1809 et permettent d'observer au cours de ces années une grande stabilité du modèle qui, par son aspect général, s'apparente fortement à la facture anglaise de l'époque. La forme de la caisse, les dimensions de l'instrument comme l'étendue du clavier évoquent sans nul doute les instruments de la maison Broadwood. En revanche, le piètement, le type

et l'emplacement des pédales ainsi que le choix des pièces d'ornementation rapportées, tels que les éléments en bronze doré ou les barres d'adresse en verre églomisé, font plus volontiers appel aux styles Directoire et Empire chez les instruments d'Érard. Les principes techniques de la partie harmonique sont également à rechercher du côté de l'instrument anglais. De même, la mécanique dite à échappement simple, moteur de l'instrument, est du même type que l'*English grand action* que l'on retrouve dès 1777 dans le brevet de Stodart. Pourtant l'examen attentif des productions des deux maisons révèle des différences de construction qui n'ont pas seulement trait à la qualité de réalisation ou au soin apporté à la finition, indéniablement en faveur d'Érard. Ainsi, des différences significatives peuvent être observées dans les dimensions comme dans l'agencement des pièces qui composent la mécanique. De même, les épaisseurs de la table d'harmonie comme les barres de renfort dont elle est dotée sont agencées différemment, tous détails qui confèrent à l'instrument une esthétique sonore sensiblement éloignée du modèle anglais.

Si tous les pianistes et compositeurs français en vue possèdent – ou jouent – un piano de ce type, le succès de l'instrument dépasse largement les frontières de la France et des compositeurs tels que Haydn et Beethoven disposent également d'un piano de ce modèle. La réalisation du fac-similé de l'instrument de 1802 est l'occasion de redécouvrir un répertoire actuellement remis au jour par les musicologues et qui constitue vraisemblablement la première école française de piano. Cette copie a été fabriquée par le facteur de pianofortes Christopher Clarke et le Musée a pu en faire l'acquisition grâce au soutien de la fondation Hermès. La fabrication du fac-similé a demandé plus de deux ans de travail de la part du facteur, accompagné dans sa tâche par l'équipe du laboratoire du Musée qui en a assuré l'accompagnement scientifique.

*Thierry Maniguet*

*Conservateur au Musée de la musique*

## Rémy Baudet

Le violoniste Rémy Baudet est né à La Haye, et a débuté les leçons de violon à l'âge de cinq ans. Très jeune, il a été invité à étudier à l'Université de Groningue, puis au Conservatoire d'Amsterdam avec Mark Lubotsky, où il remporte le prix d'excellence. Il se perfectionne ensuite à Milan avec le Quartetto Italiano. Partageant son temps entre ses nombreux engagements en tant que soliste ou chef d'orchestre, il est actuellement *Konzertmeister* de l'Orchestre du XVIII<sup>e</sup> Siècle, des Agréments et de Musica Amphion. Historien et professeur d'histoire de l'art à l'Université Teikyo, il y a rédigé une étude sur le violon aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

## Esmé de Vries

Esmé de Vries étudie aux Pays-Bas et en Suisse (Elias Arizcuren, Patrick Demenga) avant d'intégrer un master en violoncelle baroque avec Bruno Cocset à Genève. Elle a travaillé avec l'octuor de violoncelles Conjunto Ibérico, dédicataire de nombreuses œuvres contemporaines. Membre de la Camerata Zürich et des ensembles baroques Le Harmoniche Sfere et Les Ramages, elle collabore aussi avec les ensembles Vortex, CH.AU et Contrechamps.

## Arthur Schoonderwoerd

Après avoir obtenu, entre autres, un diplôme de concertiste en piano moderne au Conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), Arthur Schoonderwoerd

fait des études de piano historique au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Jos van Immerseel. Il est considéré comme l'un des pianofortistes les plus importants de sa génération. Son terrain de prédilection va des recherches sur l'interprétation de la musique pour piano des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et sur le répertoire méconnu de cette période, jusqu'à l'observation de la diversité d'instruments à clavier de ces deux siècles. Parallèlement à une carrière internationale de soliste, il consacre une grande partie de son temps à la musique de chambre et au répertoire du lied et de la mélodie. En 2006, il fonde le Festival de Besançon Montfaucon qui soufflera en 2015 sa dixième bougie. Arthur Schoonderwoerd a enseigné le piano historique et la musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Barcelone.

PHILHARMONIE DE PARIS

15 - 24 janvier

# Quatuors à cordes.

7<sup>E</sup> BIENNALE

*Intégrale Chostakovitch, redécouverte de Weinberg,  
hommage à Dutilleux*

Avec les quatuors

Arditti, Artemis, Béla, Borodine, Capuçon,  
Casals, Hagen, Jerusalem, Modigliani,  
Pacifica, Signum, Szymanowski, Wolf...



PHILHARMONIE  
DE PARIS



# DONNONS POUR demos

DISPOSITIF D'ÉDUCATION MUSICALE ET ORCHESTRALE À VOCATION SOCIALE

## À chaque enfant son instrument !

Participez à notre campagne  
en faveur des orchestres de jeunes Dédemos.

[DONNONSPOURDEMOS.FR](https://www.donnonspourdemos.fr)



#DONNONSPOURDEMOS

# MÉLOMANES ENGAGÉS

REJOIGNEZ-NOUS !

Rejoignez l'Association des Amis, présidée par Patricia Barbizet, et soutenez le projet musical, éducatif et patrimonial de la Philharmonie tout en profitant d'avantages exclusifs.

Soyez les tout premiers à découvrir la programmation de la prochaine saison et réservez les meilleures places.

Bénéficiez de tarifs privilégiés et d'un interlocuteur dédié.

Obtenez grâce à votre carte de membre de nombreux avantages : accès prioritaire au parking, accès à l'espace des Amis, accès libre aux expositions, tarifs réduits en boutique, apéritif offert au restaurant le Balcon...

Découvrez les coulisses de la Philharmonie : répétitions, rencontres, leçons de musique, vernissages d'expositions...

Plusieurs niveaux d'adhésion, de 50 € à 5 000 € par an.

Vous avez moins de 40 ans, bénéficiez d'une réduction de 50 % sur votre adhésion pour les mêmes avantages. 66 % de votre don est déductible de votre impôt sur le revenu. Déduction sur ISF, legs : nous contacter

**Anne-Flore Courroye**

[afcourroye@cite-musique.fr](mailto:afcourroye@cite-musique.fr) • 01 53 38 38 31

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



LA PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION  
ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —



Champagne Deutz, Fondation de France, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG  
Farrow & Ball, Demory

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



Philippe Stroobant, l'Association des Amis de la Philharmonie

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES —

PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Renault  
Gecina, IMCD

Angeris, Artelia, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Inestia, Linkbynet, UTB  
Et les réseaux partenaires : Le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Anne-Charlotte Amory, Patricia Barbizet, Jean Bouqurot,  
Dominique Dessailly et Nicole Lamson, Xavier Marin,  
Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,  
Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

PATRICIA BARBIZET PRÉSIDENTE  
LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS,  
LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS  
ET LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS.

## PHILHARMONIE DE PARIS

01 44 84 44 84

221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS  
PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LA PHILHARMONIE DE PARIS  
SUR FACEBOOK, TWITTER ET INSTAGRAM

### RESTAURANT LE BALCON

(PHILHARMONIE 1 - NIVEAU 6)

01 40 32 30 01

RESTAURANT-LEBALCON.FR

.....

### L'ATELIER ÉRIC KAYSER®

(PHILHARMONIE 1 - REZ-DE-PARC)

01 40 32 30 02

.....

### CAFÉ DES CONCERTS

(CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE 2)

01 42 49 74 74

CAFEDESCONCERTS.COM



MAIRIE DE PARIS 