



JEUDI 23 FÉVRIER 2017 – 20H30
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Hélène de Montgeroult

Joseph Haydn
Andante et variations Hob.XVII:6

Hélène de Montgeroult
Fugue en fa mineur

Robert Schumann
Scènes d'enfants

Hélène de Montgeroult
Douze Études

Johannes Brahms
Prélude de choral « Schmücke dich, o liebe Seele »

Hélène de Montgeroult
Thème varié dans le genre moderne

Felix Mendelssohn
Variations sérieuses

Edna Stern, piano à queue Pleyel, c.1860 – collection Musée de la musique

Toutes les partitions des œuvres d'Hélène de Montgeroult jouées lors de ce concert sont disponibles aux Éditions Modulation (editionsmodulation.com).

Concert enregistré et diffusé par France Musique le samedi 6 mai 2017, à 20h.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H00.

Hélène de Montgeroult

Sorties de l'oubli en 2006 grâce à un livre et à un disque, *Hélène de Montgeroult (1764-1836), La Marquise et La Marseillaise*, les œuvres de cette compositrice sont aussitôt reconnues par la critique musicale comme un jalon essentiel de l'histoire de la musique de piano entre Mozart et Chopin. Née en 1764, Hélène de Nervo grandit à Paris dans un milieu cultivé fréquenté par Choderlos de Laclos, Bougainville ou Lebrun-Pindare, qu'elle émerveillait par ses talents. Mariée en 1784 au marquis de Montgeroult, elle partage avec lui leur résidence entre le faubourg Saint-Honoré et leur beau château de Montgeroult dans le Val-d'Oise. Aux dires de ceux qui ont entendu Hélène dans les salons, elle était la plus grande pianiste de ce temps en France, et le critique François Miel ne tarira pas d'éloges sur elle en 1822 à propos de son grand ouvrage, le *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano*, dont « *la célébrité avait devancé la publication* » (1816).

« *M^{me} de Montgeroult sait donner au piano une voix soutenue, des sons qui se prolongent et qui, dociles à rendre tout ce qu'elle sent, deviennent sous ses doigts une source d'expression intarissable. Quand elle joue, on croit entendre un chant vocal, accompagné par un orchestre dont le chanteur serait maître. [...]. M^{me} de Montgeroult combat avec force une habitude qui est peut-être le principal défaut de l'école de piano en France, celle de taper sur les touches. [...] Heureux le compositeur qui trouve dans M^{me} de Montgeroult son interprète ! On sait que M^{me} de Montgeroult est sur le piano une improvisatrice sublime. »*

Louis François Dauprat, professeur de cor au Conservatoire, n'est pas en reste :

« *J'ignore pareillement si M^{me} la marquise de Montgeroult vous a été plus connue, son rang ne lui permettant pas de se faire entendre en public ; mais, outre qu'elle est l'auteur de la plus belle et de la plus complète méthode de piano qui existe, elle était aussi le pianiste modèle de son époque ; et les Clementi, les Dussek, les Cramer ne venaient jamais à Paris sans aller lui rendre leurs hommages. »*

Le paradoxe de la marquise de Montgeroult réside dans ce fait incroyable que cette pianiste si admirée n'a jamais donné de concert public car sa noblesse le lui interdisait. Ses auditeurs étaient donc des *happy fews*, qui d'ailleurs ne parlaient d'elle qu'avec admiration.

« *Ce talent semblait tenir si peu de place dans sa vie que beaucoup de personnes de sa connaissance ne savaient que par oui-dire qu'elle était une virtuose. On ne l'entendait que chez elle et ces jours-là elle n'engageait que les gens de sa société qui aimaient la musique.* » (baron de Trémont)

La Révolution française bouleverse sa vie. Au début, elle est favorable aux idées nouvelles et à une monarchie parlementaire. Après 1792, la situation devient périlleuse pour elle et son mari, et les drames commencent : leur capture par des soldats autrichiens durant l'été 1793, sa fuite éperdue à travers les sentiers alpins pour leur échapper, la mort de son mari dans les geôles autrichiennes. De retour en France, elle est mise en accusation comme noble ayant voulu fuir la France :

« *Elle fut incarcérée avec tant d'autres sous l'affreux régime de la Terreur, et c'est à M. Sarrette et aux compositeurs dont il avait formé son comité des inspecteurs de l'enseignement qu'elle dut son élargissement. Ils allèrent la réclamer au comité de Salut public, comme le professeur de piano le plus distingué, et dont le Conservatoire ne pouvait se passer. Les juges du tribunal révolutionnaire la firent venir à la barre, ordonnèrent en même temps qu'on y apportât un piano, sur lequel ils voulurent qu'elle jouât la Marseillaise. Il fallut bien s'acquitter de cette tâche, d'ailleurs si facile pour elle.* »

Ayant montré de quel côté elle se situait, elle est non seulement acquittée et acclamée, mais nommée un an plus tard au tout nouveau Conservatoire de musique, chargée de la classe de piano-homme comme professeur de première classe. Elle en démissionne trois ans après, probablement parce qu'elle n'avait pas la même conception du jeu pianistique que ses collègues. Elle avait commencé son immense méthode vers 1788, à l'intention du jeune

virtuose Johann Baptist Cramer venu prendre ses conseils : « *Vous aurez la bonté de composer exprès pour moi les leçons d'après lesquelles je devrais travailler* », disait-il. Cette œuvre de sept cent onze pages en trois volumes, formant un cours complet de piano, comporte cent quatorze études, quatre thèmes variés, trois fugues et une fantaisie. Ce *Cours complet*, avec les neuf *Sonates pour piano* (dont une avec accompagnement de violon), une grande *Pièce pour le forte-piano* et les *Six Nocturnes pour voix et piano*, forme l'œuvre d'Hélène de Montgeroult.

Tout a été publié entre 1795 (*Trois Sonates* op. 1) et 1816 (*Cours complet*). Aucun manuscrit musical n'est parvenu jusqu'à nous, et aucune œuvre postérieure à cette date n'est connue. Hélène, remariée en 1795 et rapidement divorcée (1802), devient comtesse de Charnage en 1820 en épousant en troisième noces, à 56 ans, un glorieux général d'Empire de vingt ans son cadet ! Mais celui-ci meurt accidentellement en 1826. Son seul enfant, Aimé Charles His, fils de son deuxième mari, connu sous le nom de His de La Salle, s'occupe d'elle et l'accompagne en 1834 dans son dernier séjour en Italie pour y soigner sa santé déclinante. Elle est morte à Florence le 20 mai 1836. Sa pierre tombale et sa stèle sont situées dans la Galleria dei sepolcri romantici de la basilique Santa Croce.

L'oubli qui a touché cette compositrice après 1850 est non seulement le lot des compositrices en général mais encore de toute la musique française de son époque. Les Méhul, Martini, Cherubini ou Grétry, célébrés en leur temps dans toute l'Europe, sortirent peu à peu des programmes de concert, dans lesquels ils commencent à revenir aujourd'hui. La modernité des *Études* de M^{me} de Montgeroult, passant sans doute au-dessus de la tête d'auditeurs qui n'avaient de goût que pour l'opéra, les audaces de son écriture, la sévérité du genre étude ont contribué largement à cet oubli, qui aurait été moins sévère si elle avait appelé autrement ces pièces : romances sans paroles, pièces de caractère.

Un critique actuel a pu écrire que sa musique, venue « *de nulle part* », était pourtant « *fondatrice* ». Cette belle formule est vraie si l'on considère que sa découverte en 2006 était aussi complète qu'inattendue et que la musique romantique semble émaner d'elle. Mais Hélène de Montgeroult ne vient pas de nulle part : elle vouait un culte à Haydn et à Mozart. Les *Variations en fa mineur* de Haydn mettent en évidence cet héritage qu'elle revendique notamment dans ses sonates, qui montrent l'aspect le plus classique de

son style. Mais elle connaissait aussi intimement l'œuvre de clavier de Bach, ce qui était rarissime en France avant 1800 et encore peu courant en Allemagne. Elle a contribué fortement à transmettre cette connaissance de Bach à la génération romantique.

La critique musicale moderne, découvrant ses œuvres en 2006, n'a eu de cesse de la comparer à Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, voire Brahms, c'est-à-dire à des compositeurs nés de trente à cinquante ans après elle, ce qui constitue bien la reconnaissance de son aspect visionnaire et prophétique ! On peut penser que la compositrice a conçu ses études pour être jouées par groupements (de tonalité, de complémentarité), bien qu'elle n'ait pas laissé d'indications à ce sujet. On aime à l'imaginer préparant la soirée musicale pour ses convives avec le même soin apporté à la composition du menu du dîner ! Le programme choisi par Edna Stern met en évidence la filiation de Bach et Haydn à Montgeroult ainsi que celle des grands romantiques à son égard.

Joseph Haydn (1732-1809)

Andante et variations en fa mineur Hob.XVII:6

Dédicace : à Barbara Ployer.

Durée : environ 7 minutes.

Joseph Haydn a composé là l'une de ses œuvres maîtresses pour piano. Déjà auteur de nombreuses sonates, il prévoyait d'en écrire une nouvelle mais se contenta de variations, bâties sur deux thèmes de *L'anima del filosofo*, son dernier opéra. Il dédie ces variations à Barbara Ployer, excellente pianiste viennoise pour qui Mozart avait déjà écrit deux concertos. Le premier thème, en *fa* mineur, de structure binaire à reprises (AB), contraste avec le second, en *fa* majeur, fondé sur une montée chromatique suivie d'arpèges. Le compositeur combine avec ingéniosité et sens de la surprise l'idée de forme sonate à deux thèmes avec celle des variations. Deux variations où le premier thème prend de plus en plus d'importance, jusqu'au finale où il règne seul. Haydn lui ajoute alors un dernier développement aussi surprenant qu'étrange par des montées et des descentes chromatiques, des rubatos de main droite sur un rappel obsessionnel de la cellule rythmique initiale.

Hélène de Montgeroult (1764-1836)

Fugue en fa mineur

Édition : dans le recueil du *Cours complet pour l'enseignement du piano-forte*, 1816.

Durée : environ 5 minutes.

Douze Études

Étude n° 7

Étude n° 17

Étude n° 19

Étude n° 37

Étude n° 26

Étude n° 28

Étude n° 55

Étude n° 65

Étude n° 66

Étude n° 104

Étude n° 107

Étude n° 106

Édition : dans le recueil du *Cours Complet*, 1816.

Durée : environ 25 minutes.

Thème varié dans le genre moderne

Édition : au sein du *Cours complet pour l'enseignement du piano-forte*, 1816.

Durée : environ 10 minutes.

C'est au goût des « anciens auteurs » baroques que l'on doit rattacher l'*Étude n° 7* en mi mineur « pour que les deux mains fassent également bien les traits semblables », selon la forme typique des danses de la suite (binaire à reprises). C'est plus directement encore la marque de Johann Sebastian Bach qu'on entend dans l'*Étude n° 19*, précisément celle du premier prélude du premier livre du *Clavier bien tempéré*, même si la compositrice se permet des harmonies n'ayant pas cours à l'époque de Bach. Elle s'y révèle magicienne du son et fait la démonstration d'une idée fondamentale exprimée tout au long du *Cours complet* :

« Comme le piano ne peut imiter le bel art du chant dans ce qu'il a de plus parfait, c'est-à-dire dans la faculté de prolonger les sons, il faut s'emparer d'une des imperfections qui lui sont propres [...]. Il faut appeler l'illusion à la place de la réalité : ainsi ce sera à l'aide d'une partie intermédiaire que l'on paraîtra soutenir une note longtemps après l'avoir frappée ; partie qui ne doit jamais alors s'écarter de l'intention de la partie principale. »

C'est ainsi que l'oreille est attirée dans plusieurs directions simultanées. Basse, chant et parties intermédiaires sont autant perceptibles dans la succession des arpèges que dans la simultanéité, car on peut aussi entendre chaque voix séparément.

L'Étude n° 106, en si majeur, fournit un autre exemple de ce rapport à Bach, mais moins direct : c'est un choral contrapuntique dans lequel les deux mains « doivent chacune faire une partie de chant et d'accompagnement », écriture contrapuntique que l'on retrouve dans plusieurs autres études.

La Fugue n° 1, déjà composée en 1800, avait suscité l'admiration de Grétry. Délicatesse peut parfois rimer avec force, voire avec puissance : encore un rapprochement à faire avec Schumann ou Mendelssohn (*Prélude et fugue* op. 35 n° 1). Mais la facette la plus prophétique réside dans le caractère déjà romantique de son style. L'esthétique de la miniature ou du fragment, qui constitue la chair du piano romantique (*Lieder ohne Worte*, mazurkas, valse, impromptus, bagatelles, pièces de caractère, formes mosaïques), est déjà centrale ici. Il est vrai que le genre de l'étude est nouveau, et donc propice à toutes les inventions et aux plus grandes audaces. Ces études, moments souvent fugaces, incarnent chacune une idée pédagogique, et, plus encore, une invention musicale profonde.

L'Étude n° 17, « pour une batterie de la main droite portant avec elle un chant », dévoile certes un projet pédagogique destiné à un grand avenir mais s'avère aussi expressive et belle que l'Étude n° 26, « de main droite », « pour bien exprimer le chant d'une batterie par trois », utilisant une figure de triolets descendants que le Schumann de *Wiegenliedchen* (*Albumblätter*) n'aurait pas reniée. L'Étude n° 28 en mi majeur, « pour jouer un chant qui porte son accompagnement de la même main », poursuit la même idée

mais en l'amplifiant. Au fur et à mesure des progrès de l'élève, les études ont d'ailleurs tendance à s'allonger puisque c'est le dessein d'une méthode progressive. La compositrice, qui ajoute ses observations à chaque étude, note ici qu'il faut « *mettre un tel accord dans ses mouvements que le chant se fasse parfaitement entendre, qu'il ne perde aucune de ses nuances et que, pourtant, l'accompagnement suive sa marche d'une manière aussi indépendante que s'il était joué par l'autre main* ».

L'Étude n° 37 en sol majeur, « *pour apprendre à toucher les notes mêlées dans la partie droite* », participe de ce même esprit d'illusion sonore que la musique romantique cultivera. Les deux mains jouent *l'une dans l'autre*. Pour l'oreille, l'illusion perceptive est encore plus saisissante puisque l'on entend les premiers temps de la main gauche avant que la « machine rythmique » ne paraisse se dérégler dans les quatre dernières mesures alors que le déroulement de sextolets de doubles croches n'a pas varié. La brièveté de la pièce est presque une séduction de plus, passant comme un léger coup de vent ou une caresse.

L'Étude n° 55, « *pour mettre rapidement deux doigts sur la même note* », emploie la tonalité de prédilection d'Hélène de Montgeroult, fa mineur. « *Ici la vivacité du mouvement ne laisse [d'autre difficulté que celle] de conduire d'un bout à l'autre avec une chaleur progressivement croissante un morceau dont l'expression agitée doit produire l'effet d'une émotion qu'on ne saurait qualifier que par la dénomination d'haletante.* » On observera la subtilité de l'accompagnement de main gauche, tantôt harmonique tantôt contrapuntique.

L'Étude n° 65 en mi bémol mineur, « *pour les temps coupés et les mains croisées* », développe en la complexifiant l'idée centrale de l'Étude n° 37. « *Les temps coupés [on dirait aujourd'hui alternés des deux mains] exigent le plus grand accord entre les deux mains pour qu'elles puissent ensemble établir et conserver un équilibre parfait* », et le plus grand degré d'habileté « *est de donner à un morceau de notes ainsi divisées l'expression de la phrase musicale toute entière* ».

L'Étude n° 66 en ut mineur, « *pour les basses faites à contre temps* », est un mouvement continu typique de nombreuses pièces romantiques, sans cadences de fin de phrase. Ce rondo dépourvu d'élément contrastant est assez libre puisque le thème réparaît même au ton de la sous-dominante.

Tout s'enchaîne dans un seul souffle, et l'unité est portée par la main gauche impulsant un véritable moteur rythmique.

L'Étude n° 104 en sol dièse mineur, « pour la difficulté du ton dans un mouvement agité », fait penser à Brahms (dont la naissance est pourtant encore lointaine au moment de la composition de cette pièce), notamment au premier mouvement de sa *Symphonie n° 4*. La manière de fractionner la mélodie est semblable. C'est l'une des études les plus surprenantes de modernité. Le ton principal semble fuir, l'accord parfait mineur n'apparaissant que rarement, et sur la partie faible du temps ou sur le temps faible. Le motif principal, remarquable de laconisme, permet justement de donner ce sentiment d'accélération demandé par l'auteur.

L'Étude n° 107 est en ré mineur, « pour donner à la main gauche de la rapidité dans un trait continu ». À l'audition, on ne ressent guère l'idée d'étude, au sens appliqué du terme, tant le chant de la main droite est exalté et généreux. Cette pièce fait inévitablement penser à l'Étude « révolutionnaire » (op. 10 n° 12) de Chopin, écrite au moins vingt ans plus tard, mais elle est beaucoup plus concise. Le mouvement impétueux de la basse est contenu dans un ambitus plus restreint (car le piano-forte d'Hélène de Montgeroult a une étendue moindre de deux octaves) et il est attaqué en même temps que le chant, grandiose. Aucune préparation, pas de développement : une bourrasque de cinquante-huit mesures.

Dans le *Thème varié dans le genre moderne*, on sent que le monde classique n'est pas aboli, du moins celui des *Variations en fa mineur* de Haydn, mais celui de Schumann n'est pas très éloigné non plus ! Ces variations succèdent, dans le *Cours complet*, à trois *Thèmes variés dans le genre de Haendel* (respectivement de vingt, vingt-neuf et cinq variations). Ce que l'auteur entend par « genre moderne » est précisé dans les *Observations* : « Une expression gracieuse, et même ce qu'on peut appeler de la gentillesse, ou une expression qui participe de la romance chantée, ou enfin tout le brillant et la rapidité que l'élève y pourra mettre. » Il vient directement de son *Étude n° 36*, mais transposé, tandis que le système de main gauche reprend celui de l'Étude n° 49, en le transposant également. Si M^{me} de Montgeroult obéit aux normes de la variation classique, d'autres choses apparaissent rapidement. Chromatismes surprenants de la première variation, notes modulantes de la deuxième variation, toute en sensibilité,

« bavardage » de main droite sur le thème assez péremptoire de main gauche (troisième variation). Comme dans certaines *Variations Diabelli* de Beethoven, le thème n'est déjà plus qu'un souvenir dans la quatrième variation et n'apparaît guère non plus à la cinquième variation pour laisser place à un contrepoint presque toujours à trois voix où les imitations fusent d'une voix à l'autre. La sixième variation revient au thème mais en l'enchâssant dans un système d'arpèges qui le modifie complètement et en l'agrémentant de surprenantes altérations passagères. La septième variation, *energico*, donne un élan héroïque au thème en laissant passer toutefois de subtiles couleurs mineures. On passe sans cesse d'un paysage à un autre, hors des conventions, la compositrice ayant le génie de créer des ambiances par des moyens subtils et discrets, comme dans la huitième variation toute en poésie et retenue, presque schumannienne. La neuvième retrouve la main gauche virtuose rencontrée dans l'*Étude n° 107*. Rupture tonale avec la dixième variation, *andante ed espressivo legatissimo*, avec sa couleur de *sol* mineur et les chromatismes expressifs des parties intermédiaires. La onzième et dernière variation est la seule qui comporte une reprise car le modelage de la matière sonore est celui d'un piano symphonique qui nécessite une progression. La coda, selon une manière chère à la compositrice (on pense à sa *Fantaisie*), rappelle, par bribes, des cellules entendues précédemment.

Robert Schumann (1810-1856)

Kinderszenen op. 15 [Scènes d'enfants]

- I. Von fremden Ländern und Menschen (Gens et pays étrangers)
- II. Kuriose Geschichte (Curieuse histoire)
- III. Hasche-Mann (Colin-maillard)
- IV. Bittendes Kind (L'Enfant suppliant)
- V. Glückes genug (Bonheur parfait)
- VI. Wichtige Begebenheit (Un événement important)
- VII. Träumerei (Rêverie)
- VIII. Am Kamin (Au coin du feu)
- IX. Ritter vom Steckenpferd (Cavalier sur le cheval de bois)
- X. Fast zu ernst (Presque trop sérieusement)
- XI. Fürchtenmachen (Croquemitaine)
- XII. Kind im Einschlummern (L'Enfant s'endort)
- XIII. Der Dichter spricht (Le Poète parle)

Composition : 1838.

Durée : environ 15 minutes.

On connaît la grande prédilection de Schumann pour le piano, qui occupa ses premières années de composition (opus 1 à 23) avant que le compositeur n'ose se lancer dans le lied (1840), la musique symphonique (1841), la musique de chambre (1842), la musique chorale (1843), sans jamais oublier son instrument favori. Si les influences de Schubert, Mendelssohn voire Chopin ont été maintes fois soulignées, celle d'Hélène de Montgeroult ne l'a pas été. Et pourtant, nombre de ses pièces semblent maquées par elle, et notamment celles qui font référence à l'enfance, comme les *Scènes d'enfants* op. 15 (1838), l'*Album à la jeunesse* op. 68 (1848), voire le *Carnaval de Vienne* op. 26 (1839-1840).

Ces *Scènes d'enfants*, cycle composé par Schumann en 1838, comportent treize pièces. Quand on connaît les cent quatorze études de Montgeroult, on a l'impression de se retrouver dans un monde familier, avec bien des mécanismes et des idiomes pianistiques similaires. Plusieurs de ces pièces (dont la célèbre *Rêverie*) adoptent le système en deux parties à reprises (n^{os} 3 et 9) ou le système ABA avec ou sans reprise (n^{os} 1, 4, 7 et 12) ou le rondo (n^{os} 2 et 11), voire le choral (n^o 13). Ce cycle est typique de la construction en mosaïque propre à Schumann, fait de pièces courtes – presque des miniatures – se répondant entre elles : c'est aussi de cette manière qu'il faut écouter les études d'Hélène de Montgeroult.

Johannes Brahms (1833-1897)

Prélude de choral op. 122 n° 5 « Schmücke dich, o liebe Seele »
[« Orne-toi, chère âme »]

Composition : 1896.

Édition : 1902.

Durée : environ 3 minutes.

Dernier opus de Brahms, le *Prélude de choral op. 122 n° 5* est entièrement dévolu à l'orgue, composé en 1896 et publié en 1902. Il est composé de chorals dans la grande tradition luthérienne de la musique pour orgue. Celui-ci, à trois voix, peut être rapproché de l'*Étude n° 106* de Montgeroult, à quatre voix.

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Variations sérieuses en ré mineur op. 54

Composition : 1841.

Édition : Vienne, 1842.

Durée : environ 10 minutes.

Les *Variations sérieuses op. 54* sont composées en 1841 sur un thème original et publiées à Vienne l'année suivante. Le thème en ré mineur, pensé comme un choral, est suivi de seize variations qui pourraient aussi trouver leur modèle dans plus d'une étude d'Hélène de Montgeroult. Mendelssohn connaissait certainement le *Cours complet* d'Hélène de Montgeroult car il avait étudié à Paris pendant deux séjours de six mois auprès de la pianiste Marie Bigot, grande admiratrice et utilisatrice de la méthode de Montgeroult. La diversité de ces variations et leurs enchaînements combinent à la fois logique et surprises. Écriture de choral à quatre voix dans le thème, qui se poursuit dans les première et deuxième variations avec un effet d'accélération. La troisième variation oppose les deux mains alors que la quatrième, à deux voix, les superpose, comme Montgeroult le fait dans son *Étude n° 65*. La cinquième variation joue sur un décalage des mains, en syncope l'une par rapport à l'autre. C'est un moyen d'expression très utilisé par Montgeroult, notamment dans sa *Sonate n° 3*, comme d'ailleurs Haydn dans de nombreuses œuvres. La sixième variation, en accords, demande

de grands déplacements sur le clavier, et la septième oppose des accords répétés aux deux mains avec des arpèges très rapides de main droite. Les huitième et neuvième variations sont presque jumelles, l'une opposant main droite et main gauche, l'autre les superposant dans un tempo très vif.

Toutes ces stratégies de jeu et de répartition des rôles – ce que l'on peut appeler les idiomes pianistiques – sont déjà présentes dans le *Cours complet* de Montgeroult, de même que l'écriture fuguée que Mendelssohn adopte en guise de dixième variation. Les trois suivantes alternent des mouvements différents : *cantabile* et rêveur (onzième), brusque et contrasté (douzième), vif et sautillant (treizième). La quatorzième variation, *adagio*, passe en *ré* majeur dans le style choral à quatre voix du thème, et la suivante ramène le ton de *ré* mineur avec, progressivement, le mouvement *vivace* (seizième variation) qui se poursuit dans la dernière variation, où l'on entend des rappels de passages antérieurs, sorte de récapitulation, comme Hélène de Montgeroult le fait dans sa *Fantaisie*.

Jérôme Dorival

Piano à queue Pleyel & C^{ie}, n° 28726, Paris, c.1860

Dépôt du ministère des Finances au Musée de la musique, D.987.16.1

N° de série : 28726.

Étendue : *la*-1 – *la*6 (AAA – a4), 85 notes.

Mécanique à simple échappement.

Deux pédales : *una corda*, forte.

Diapason : *la*3 (a1) = 430 Hz.

Commandé par Napoléon III, cet instrument se trouvait dans le salon d'apparat que l'on peut actuellement visiter au Musée du Louvre. Le ministère des Finances le mit en dépôt au Musée de la musique en 1987, avant son déménagement à Bercy.

Bien que doté d'une décoration assez élaborée, il diffère peu, sur le plan technique, des pianos construits à l'époque. On remarque les cordes parallèles et le cadre métallique boulonné dit « serrurier ». La maison Pleyel reste fidèle à la mécanique à simple échappement, extrêmement simple et fiable bien que techniquement dépassée par rapport à la mécanique à double échappement inventée par Sébastien Érard en 1821. En effet, contrairement à cette dernière, qui aura d'ailleurs du mal à s'imposer auprès des pianistes, elle ne permet pas un jeu rapide et virtuose.

La sonorité fine et peu puissante de cet instrument correspond aux choix esthétiques de la firme Pleyel. Elle se retrouve sur les pianos précédemment construits, comme par exemple le piano prêté à Frédéric Chopin, daté de 1839, conservé au Musée de la musique. Au contraire, la maison Érard favorisera pour ses instruments la brillance harmonique et le jeu virtuose.

L'état de conservation de cet instrument a permis sa remise en état de jeu tout en respectant ses particularités historiques et techniques.

Jean-Claude Battault

Edna Stern

Edna Stern commence ses études auprès de Viktor Derevianko, disciple de Heinrich Neuhaus, et les poursuit avec Krystian Zimerman à la Musikhochschule de Bâle avant de se perfectionner avec Leon Fleisher à la Peabody Institut aux États-Unis et à la Fondation internationale de piano du Lac de Côme. Elle est aujourd'hui invitée à se produire dans des salles et des festivals prestigieux parmi lesquels l'Olympia à Paris, le Festival de La Roque d'Anthéron, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Hekulesaal de Munich, le Théâtre du Châtelet, la Maison de la musique à Moscou, la Tonhalle de Zurich, Petronas à Kuala Lumpur et le Centre Musashino à Tokyo. Elle se produit en récital ou avec orchestre, sous la direction de chefs tel Claus Peter Flor et Andris Nelsons. Elle donne également des master-classes à travers le monde et dans de prestigieuses universités et conservatoires comme le Conservatoire de Paris (CNSMDP), la Rutgers University et la Zubin Mehta School of Music à Tel-Aviv. En 2009, Edna Stern est nommée professeur au Royal College of Music de Londres. Elle s'est construit une réputation de pianiste hors norme, aux choix d'interprétation à la fois forts et peu conventionnels mais toujours respectueux de la tradition historique ainsi que de l'héritage de ses professeurs. Reconnue pour ses interprétations de Bach, elle est souvent saluée par la critique. Lors de ses études auprès de Krystian Zimerman, elle a l'opportunité

de jouer et de travailler les instruments authentiques et les pianos-forte de la Schola Cantorum Basiliensis. Elle a pu ainsi développer une autre facette de son approche musicale. À l'occasion des célébrations du bicentenaire de Chopin, le Musée de la Musique la choisit pour enregistrer sur un piano de sa collection, un Pleyel 1842. Son intérêt pour différents instruments et sonorités la distingue également comme interprète de Mozart. Son enregistrement de concertos de jeunesse du compositeur avec l'Orchestre d'Auvergne a été sélectionné par *Le Monde* dans son Top CD 2010 et ses deux derniers disques Beethoven (« *Tempête* » et « *Appassionata* ») élus dans le Top CD 2014. Edna Stern a publié douze albums. Son disque Hélène de Montgeroult (janvier 2017) a reçu la distinction « Choix France Musique » auprès de Radio France. A également paru cette année un essai sur la musique et la polyphonie qu'elle a écrit pour la Fondation Barbier-Müller, publié dans le recueil *La Renaissance à pleines dents* (Éditions d'art Somogy). Parmi ses prochains projets, citons un troisième opus de son intégrale des sonates de Beethoven et des collaborations avec la danseuse étoile Agnès Letestu, le chorégraphe Bruno Bouche, l'actrice Sarah Adler et le cinéaste Amos Gitai.



Concert enregistré par France Musique.



ENTREPRISES

DEVENEZ PARTENAIRE

Faites vivre à vos clients et à vos collaborateurs une expérience musicale sans équivalent grâce à nos **Formules Prestige**.

Organisez vos **événements** : de la Grande salle au Grand salon panoramique, les multiples espaces de la Philharmonie sont à votre disposition.

Recevez vos invités pour une visite privée des expositions *Ludwig van*, *le mythe Beethoven* ou *Matthieu Chedid rencontre Martin Parr*.

Associez votre image à un cycle de concerts ou à une exposition, en qualité de mécène ou parrain.

Dans le cadre de l'engagement sociétal des entreprises, soutenez l'un des nombreux **projets éducatifs** de la Philharmonie.

Rejoignez **Prima la musica**, le cercle des entreprises mécènes et vivez la Philharmonie de l'intérieur.

Dans le cadre du mécénat, l'entreprise peut déduire de l'impôt sur les sociétés 60 % du montant de son don dans la limite de 5 % du CA (reportable sur cinq exercices).

Sabrina Cook-Pierrès Service des Offres aux entreprises
scook@philharmoniedeparis.fr • 01 44 84 46 76

Ombeline Eloy Développement du mécénat et du parrainage d'entreprises
oeloy@philharmoniedeparis.fr • 01 53 38 38 32

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



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



Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG

Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

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



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



bpi france



fondation
VEOLIA

eren



The EHA Foundation



Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest

Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES — PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault
Gecina, IMCD

Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Inestia, Linkynet, UTB

Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coutts, Jean Bouquet,
Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,
Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE « SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON » DE W. P. CRABETH —

Paris Aéroport
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Inestia

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —