

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Un salon fantastique

Jean-François Heisser

Marie-Josèphe Jude

Samedi 12 janvier 2019 – 18h



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

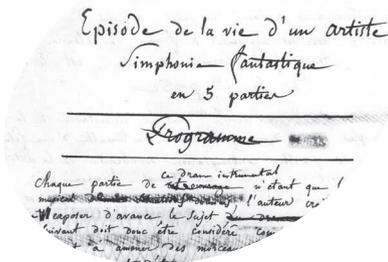
LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE ENQUÊTE AUTOUR D'UNE IDÉE FIXE

CLAUDE ABROMONT

Le musicologue revêt l'habit d'enquêteur dans ce livre entièrement dédié à l'œuvre musicale la plus singulière du romantisme français : la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz. Que cache l'obsédante « idée fixe » du compositeur, devenue thème cyclique de sa partition ? Quels sont les ingrédients de cette dramaturgie de l'écoute ? Claude Abromont répond à ces questions en abordant parfois des rivages inexplorés, comme la simulation de l'absorption du son par des tapisseries ou la tentative d'une forme sonate féministe. Cet ouvrage de référence sur le projet berliozien propose également une vision renouvelée de la « musique à programme » qui, en l'absence de paroles, communique un sens à l'auditeur par les seuls moyens expressifs de la musique instrumentale.

Claude Abromont est musicologue et professeur d'analyse musicale au CNSMD de Paris. Il est co-auteur, avec Eugène de Montalembert, du Guide de la théorie de la musique (Fayard/Lemoine, 2001), du Guide des genres et du Guide des formes de la musique occidentale (Fayard/Lemoine, 2010). Il a également publié un Petit précis du commentaire d'écoute (Fayard, 2010) et un roman, Symphonie criminelle en mi bémol (Bayard, 2013).



Collection Style

336 pages • 12 x 17 cm • 13,90 €

ISBN 979-10-94642-08-5 • AVRIL 2016



La rue musicale est un « projet » qui dépasse le cadre de la simple collection d'ouvrages. Il s'inscrit dans l'ambition générale de la Philharmonie de Paris d'établir des passerelles entre différents niveaux de discours et de représentation, afin d'accompagner une compréhension renouvelée des usages de la musique.

– WEEK-END BERLIOZ (1) –

« Sans [Berlioz], ses audaces, ses rêves de grandeur, son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, pas d'orchestre moderne. Pas de Ravel. Pas d'école russe. Pas de Leonard Bernstein. Nous n'en sommes qu'au début de la redécouverte de Berlioz, dont la France s'est réapproprié l'œuvre il y a cinquante ans, pour le centenaire de sa mort. Cette année de commémoration n'est pas une fin en soi : c'est une porte ouverte vers de nouveaux horizons. » Ainsi parle Bruno Messina, directeur du Festival Berlioz à La Côte-Saint-André, chargé d'orchestrer les célébrations du 150^e anniversaire de la mort du compositeur.

La Philharmonie participe aux réjouissances avec plus de 40 concerts, ateliers et conférences, proposés au cours de deux week-ends.

On peut ainsi entendre lors de ce premier week-end les grandes pages que sont *Harold en Italie* par Les Siècles et *Les Nuits d'été* par l'Orchestre national d'Île-de-France. Des concerts transversaux – *Empereur* par l'Orchestre Padeloup, *Correspondances* par l'Ensemble TM+, *Un salon fantastique* par Jean-François Heisser et Marie-Josèphe Jude sur piano vis-à-vis Pleyel 1928 du Musée de la musique – enrichissent ce panorama. Quant aux élèves du Conservatoire de Paris, ils s'emparent du monument Berlioz pour un concert-promenade intitulé *Berlioz le Fantastique*. Est aussi représentée la musique religieuse avec l'oratorio *L'Enfance du Christ*, interprété par l'Orchestre de chambre de Paris et le Vlaams Radio Koor.

Aujourd'hui considéré comme le plus grand représentant de la musique romantique en France, Berlioz rencontra souvent dans sa vie une incompréhension qui l'éloigna (malgré des réussites) des circuits de la reconnaissance dans lesquels il aspirait à entrer. Au bout du compte, sa carrière s'avéra, comme l'explique Georges Masson, « une succession de malentendus, de frustrations et d'espoirs inassouvis ». Cette année d'hommage devrait permettre de (re)découvrir le pouvoir d'imagination de cet artiste « contradictoire, inspiré et maladroit, fascinant et exaspérant » (Benoît Duteurtre) qui « cherchait l'impossible » (Saint-Saëns). Comme le dit John Eliot Gardiner, l'un de ses grands défenseurs, « nous sommes seulement à l'aube de notre perception de l'originalité de Berlioz ».

— WEEK-END BERLIOZ (1) —

Vendredi 11 janvier

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

HAROLD

LES SIÈCLES

FRANÇOIS-XAVIER ROTH, DIRECTION

TABEA ZIMMERMANN, ALTO

Hector Berlioz

Le Carnaval romain

Ouverture de Benvenuto Cellini

Ouverture de Béatrice et Bénédicte

Roméo seul - Grande fête chez les Capulet

Harold en Italie

Samedi 12 janvier

15H00 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

EMPEREUR

ORCHESTRE PASDELOUP

ELENA SCHWARZ, DIRECTION

JONATHAN GILAD, PIANO

Elżbieta Sikora

Miniature n° 5

Hector Berlioz

Marche des Troyens

Ludwig van Beethoven

Concerto pour piano n° 5 «Empereur»

Symphonie n° 5

18H00 — CONCERT SUR INSTRUMENT DU MUSÉE

UN SALON FANTASTIQUE

JEAN-FRANÇOIS HEISSER,

MARIE-JOSÈPHE JUDE, PIANO VIS-À-VIS PLEYEL

1928

Hector Berlioz

Symphonie fantastique (Transcription de Jean-François Heisser)

Franz Liszt

Sonate en si mineur (Transcription de Camille Saint-Saëns)

ACTIVITÉS CE WEEK-END
EN LIEN AVEC WEEK-END BERLIOZ (1)

SAMEDI

Visite-atelier du Musée à 11h

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

DIMANCHE

Café musique à 11h

HECTOR BERLIOZ

ET AUSSI CE WEEK-END

Enfants et familles

Concerts, ateliers, activités au Musée...

Adultes

Ateliers, visites du Musée...

Dimanche 13 janvier

18H30 ————— CONCERT

CORRESPONDANCES

ENSEMBLE TM+

LAURENT CUNIoT, DIRECTION

MURIEL FERRARO, SOPRANO

MARC DESMONS, ALTO

Morton Feldman

The Viola in My Life II pour alto et ensemble

André Caplet

Conte fantastique pour harpe et quatuor à cordes

Gérard Pesson

Panorama, particolari e licenza, pour alto, voix et ensemble

20H30 ————— CONCERT VOCAL

L'ENFANCE DU CHRIST - BERLIOZ

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE PARIS

VLAAMS RADIO KOOR

DOUGLAS BOYD, DIRECTION

ANNA STÉPHANY, MARIE

JEAN TEITGEN, HÉRODE

JEAN-SÉBASTIEN BOU, JOSEPH

FRÉDÉRIC ANTOUN, RÉCITANT

IVAN GOOSSENS, CENTURION

JAN VAN DER CRABBEN, PÈRE DE FAMILLE

PHILIPPE SOUVAGIE, POLYDORE

Hector Berlioz

L'Enfance du Christ

14H30 & 15H30 ————— CONCERT-PROMENADE
AU MUSÉE

BERLIOZ LE FANTASTIQUE

BRENDA POUPARD, MEZZO-SOPRANO

OMAR NICH0 ET DIMBY RASAMOELINA,
GUITARES

MARIAMIELLE LAMAGAT, SOPRANO

THOMAS RICART, TÉNOR

QIAOCHU LI, KATIA WEIMANN, PIANO

16H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

NUITS D' T 

ORCHESTRE NATIONAL D' LE-DE-FRANCE

FABIEN GABEL, DIRECTION

KARINE DESHAYES, MEZZO-SOPRANO

Hector Berlioz

Le Corsaire - Ouverture

Les Nuits d'été

Maurice Ravel

Daphnis et Chloé (Suite né 1)

Albert Roussel

Bacchus et Ariane (Suite né 2)

Récréation musicale à 16h

pour les enfants dont les parents assistent
au concert.

Clé d'écoute à 15h45

LES NUITS D' T  DE BERLIOZ

Présenté par Muriel Boulan, conférencière

Vous avez la possibilité de consulter les programmes de salle en ligne, 5 jours avant chaque concert,
  l'adresse suivante : www.philharmoniedeparis.fr

— PROGRAMME —

Hector Berlioz

Symphonie fantastique – transcription de Jean-François Heisser

ENTRACTE

Franz Liszt

Sonate en si mineur – transcription de Camille Saint-Saëns

Jean-François Heisser et Marie-Josèphe Jude, piano vis-à-vis Pleyel
1928 (collection du Musée de la musique)

FIN DU CONCERT VERS 20H.

APRÈS LE CONCERT : **les artistes** se prêteront à une séance de dédicace.

— LES ŒUVRES —

Hector Berlioz (1803-1869)

Symphonie fantastique op. 14 – transcription de Jean-François Heisser

I. Rêveries – Passions

II. Un bal

III. Scène aux champs

IV. Marche au supplice

V. Songe d'une nuit de sabbat

Composition : 1830.

Dédicace : à Nicolas I^{er} de Russie.

Création : le décembre 1830 au Conservatoire de Paris, sous la direction de François-Antoine Habeneck.

Effectif original : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 bassons – 4 cors, 4 trompettes (en principe 2 cornets à pistons), 3 trombones, 2 tubas – timbales, caisse claire, grosse caisse, cymbales, 2 cloches – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 55 minutes.

Franz Liszt (1811-1886)

Sonate en si mineur S. 178 – transcription de Camille Saint-Saëns

Lento assai, Allegro energico, Grandioso – Andante sostenuto – Allegro energico

Composition : 1852-1853.

Création : le 22 janvier 1857 à Berlin, par Hans von Bülow au piano.

Éditeur : 1854, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Durée : environ 30 minutes.

Le piano roi

«Toute notation est déjà la transcription d'une idée abstraite.»

(Ferruccio Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*)

Transcriptions, arrangements, paraphrases... le XIX^e siècle – et Liszt avec lui – oscille entre ces différents termes qui parfois se recouvrent mais traduisent les différentes manières dont les pièces en question se démarquent des œuvres originales d'abord par leur effectif, mais aussi par leur plus ou moins grande fidélité à la lettre initiale. Qui dit transcription sous-entend en premier lieu le piano. Il sera ici question d'un instrument particulier: le piano vis-à-vis pourvu de deux claviers se faisant face et de deux plans de cordes, qui permet de jouer des transcriptions pour deux pianos, dévoilant une autre facette de la transcription et de son potentiel, tant technique que musical.

Berlioz: de l'orchestre au piano à quatre mains ou à deux pianos

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, ce n'est pas de la partition de piano de Liszt (1833) qu'est parti Jean-François Heisser pour transcrire la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Réalisée alors que Liszt n'a que 22 ans, celle-ci semble un véritable défi qu'il se lance; en même temps, l'œuvre de Berlioz, créée en 1830, n'est pas encore éditée. C'est bien grâce à cette version pour piano (Liszt insiste sur l'intitulé de «partition de piano») que Schumann découvre l'œuvre. Il en signe un vaste compte rendu (1835) dont la perspicacité sidère, tant l'auteur semble restituer l'orchestre à partir des quelques indications figurant dans la partition.

Conscient que transposer Berlioz au piano est une chimère, Jean-François Heisser fait un autre choix: rendre perceptible des paramètres qui sont comme «gommés par la masse orchestrale», l'harmonie, le contrepoint et la polyphonie notamment. Son point de départ n'est pas Liszt, mais deux versions à quatre mains plus tardives: l'une de Charles Bannelier parue chez Brandus (Paris) en 1878, l'autre d'Otto Singer éditée par Peters (Leipzig) en 1900. Le passage au piano vis-à-vis permet une meilleure

homogénéité de timbre, le rétablissement des tessitures originales et des effets de stéréophonie. Des cinq mouvements de l'œuvre de Berlioz, certains bénéficient peut-être plus que d'autres de cette « radiographie » : ainsi la partie centrale de la « Scène aux champs », le premier cortège de la « Marche au supplice ». C'est l'ultime épisode de la vie d'un artiste, « Songe d'une nuit de sabbat », qui constitue le plus grand défi pour le transcripateur tout en stimulant le plus son imagination. Si le début rappelle la *Ronde des lutins* de Liszt, plus loin, le contrepoint superposant *Dies irae* et ronde du sabbat sort vainqueur de la transcription, mais Jean-François Heisser a aussi voulu trouver une solution à l'irruption des cloches. Ici l'harmonie se substitue au timbre, le piano ne jouant pas la seule note *do*, mais restituant le spectre inharmonique d'une cloche, par notes ajoutées. L'effet est saisissant et contribue à faire de ce finale une apothéose.

Liszt: un piano dédoublé

L'histoire de la transcription de la *Sonate pour piano en si mineur* de Liszt par Saint-Saëns découle d'une longue amitié entre deux pianistes compositeurs de deux générations différentes (Saint-Saëns est né en 1835). Les deux artistes se rencontrent en 1829 chez le violoniste François Seghers : « Avec l'enthousiasme printanier de mes dix-huit ans, j'étudiais ses œuvres ; je le tenais déjà pour un génie, et, comme pianiste, je m'en étais fait par avance, une idée presque surhumaine. Chose presque incroyable, il dépassa l'idée que je m'en étais faite ! Les rêves de mon imagination juvénile n'étaient de que de la prose à côté du poème dionysiaque évoqué par ses doigts surnaturels. » (Saint-Saëns, *École buissonnière*)

Par la suite Liszt transcrit la *Danse macabre* de Saint-Saëns en 1876 et organise la création de *Samson et Dalila* à Weimar l'année suivante. De son côté, Saint-Saëns transcrit le poème symphonique *Orphée* de Liszt pour trio avec piano et édite les 15 *Rhapsodies hongroises* chez Durand en 1914. Le 21 août, il écrit à Durand : « J'ai envie de faire aussi un arrangement de la *Sonate* de Liszt pour deux pianos, arrangement annoncé et jamais réalisé par l'auteur. On pourra le publier quand les œuvres de Liszt seront tombées dans le domaine public. » C'est désormais chose faite !

Saint-Saëns, qui s'est déjà attaché à développer le répertoire pour deux pianos (*Variations sur un thème de Beethoven op. 35, Scherzo op. 87...*), semble viser à la fois plus de facilité dans l'exécution et plus de puissance dans la réalisation. Dès le début, le double énoncé du thème est partagé entre les deux interprètes, celui qui n'a pas le thème jouant la note pédale (*sol*). Puis, pour l'*Allegro energico*, les octaves sont partagées entre les deux pianistes. Va-t-on perdre une dimension héroïque née de la lutte du virtuose avec cette matière ? Sans doute les interprètes auront-ils l'impression de rendre plus facilement ce sentiment de puissance dont ils connaissent l'original. Dans le *Grandioso lyrique*, le thème est confié au piano 1 et l'accompagnement au piano 2 ; dans le *recitativo*, Saint-Saëns attribue la première phrase du récitatif au piano et la seconde au piano 2 dans un souci de dialogue. Enfin le *fugato* voit ses entrées alternées entre les deux pianistes, ce qui facilite l'exécution tout en maintenant la tension.

***«Du point de vue du virtuose, les arrangements
sont une manière d'adapter des idées étrangères
à la personnalité de celui qui les énonce.»***

(Ferruccio Busoni, *Wesen und Einheit der Musik*)

Lucie Kayas

Piano vis-à-vis Pleyel, Paris, 1928
Collection du Musée de la musique, E.983.3.1

Numéro de série : 185292.

Piano vis-à-vis (système G. Lyon breveté).

Petit modèle : longueur 2,46 m – largeur 1,49 m.

Étendue : *la*1 à *do*7 (AAA-c5), 88 notes.

2 fois 2 pédales, forte – una corda.

Accouplement des jeux d'étouffoirs par tirasses.

L'avènement du « double Pleyel » en 1897 s'inscrit dans une longue lignée d'instruments de musique dotés de plusieurs claviers, dont l'orgue constitue certainement l'exemple le plus ancien, puisque des instruments de ce type à trois claviers sont décrits dès le ^{XIV}^e siècle. Peuvent être également cités certains virginals flamands à deux claviers, apparus au ^{XVI}^e siècle, dont la dénomination *moeder en kind* (mère et enfant) fait référence aux deux parties de l'instrument, accordées à l'octave, et qui pouvaient être jouées ensemble ou séparément.

Il faut vraisemblablement attendre le tournant des ^{XVII}^e et ^{XVIII}^e siècles pour qu'apparaissent des instruments combinés dans lesquels les deux claviers se font face, impliquant qu'ils soient joués par deux personnes différentes. L'entrée du terme *clavessin* au sein du *Dictionnaire des arts et des sciences*, publié par Thomas Corneille en 1694, ne laisse pas de doute sur l'usage déjà bien établi de ce type d'instrument : « Il y a des Clavessins à un seul clavier. D'autres en ont deux, & quelquefois jusqu'à trois. On appelle aussi Clavessin, un instrument de musique quarré, qui a deux Claviers à chaque bout. » Parmi les instruments les plus aboutis de cette famille qui soient parvenus jusqu'à nous, figurent les pianos-clavecins de 1777 et 1783 fabriqués par Johann Andreas Stein (1728-1792). C'est vraisemblablement à ce facteur viennois que l'on doit l'appellation « vis-à-vis » pour dénommer ces instruments, expression la plus communément employée aujourd'hui, car elle fait naturellement référence à la position des musiciens qui sont amenés à les utiliser.

Le début du XIX^e siècle n'est pas en reste et plusieurs facteurs s'intéressent à ce dispositif. Ainsi, en 1801, Matthias Müller propose à Vienne un double piano droit qu'il nomme Distanaklasis. En France, Sébastien Érard brevète en 1821 un piano, également vertical, « à deux claviers placés vis-à-vis l'un de l'autre ». Le texte du brevet, après avoir précisé la finalité de cette disposition particulière qui permet à « deux personnes [de] jouer ensemble au même instrument des duos, des quatuors », nous offre un portrait saisissant de cette période de *pianomania*, où toute bonne éducation, surtout celle des jeunes filles, passe par l'apprentissage du piano : « Il est inutile de faire remarquer de quel agrément peut être cet instrument [...] ; dans une famille où il y aurait deux sœurs à peu près de forces égales, ou la mère et la fille, et surtout pour le maître qui enseigne, pouvant se placer vis-à-vis son élève ayant un clavier égal sous la main, il peut indiquer toutes les nuances, par exemple comme le maître de chant qui fait un trait avec sa voix et dit à son élève de le faire. »

Le piano-double Pleyel s'affranchit quant à lui de ces considérations pédagogiques. Au contraire, les premières publications destinées à promouvoir l'instrument mettent en avant sa nouveauté. Ainsi, la revue *Art et décoration* de janvier 1899 souligne l'adéquation de ce nouveau piano avec le répertoire à deux pianos, ces « compositions modernes à caractère symphonique [...], mouvement inauguré par Liszt, suivi par Saint-Saëns et César Franck ».

Si les premiers utilisateurs évoquent l'aspect pratique, puisque cet instrument « permet de jouer toutes les œuvres écrites pour deux pianos dans un espacement à peu près moitié moindre de celui exigé pour l'exécution de ces œuvres », ils soulignent également les qualités particulières de ce piano. Ainsi, l'un des premiers pianistes à avoir joué cet instrument en concert, le compositeur et chef d'orchestre Felix Mottl (1856-1911) déclare en avril 1897 : « La construction, particulièrement ingénieuse, permet de réaliser sur les deux mécanismes, entièrement indépendants l'un de l'autre, les nuances les plus variées du toucher, depuis le *pianissimo* le plus délicat jusqu'au *fortissimo* le plus retentissant, et cela sans risquer la moindre confusion des sons, chaque clavier et jeu de cordes pouvant fonctionner en parfaite indépendance. [...] Malgré la liberté respective des deux mécanismes, la sonorité est d'une belle homogénéité qu'on ne

pourrait atteindre avec deux instruments différents. On dirait une seule âme harmonique dont les effluves sonores viennent à nous. Les deux exécutants, assis l'un en face de l'autre, se regardent, de sorte que chaque signe d'intelligence – qui peut se saisir même sur la surface miroitante du couvercle du piano, quand il est relevé – est facilement perceptible. »

Le piano vis-à-vis Pleyel, fabriqué en deux tailles (2,45 m et 2,86 m), sera produit à 74 exemplaires. Parmi les propriétaires de ces instruments, l'on distingue de nombreux pianistes concertistes tels qu'Alfred Cortot, Stanisław Horzowski, Madeleine Malraux ou Kurt Bauer. De même, plusieurs institutions acquièrent un double Pleyel afin de produire le répertoire pour deux pianos, parmi lesquelles on peut noter le Théâtre du Châtelet, le cabaret le Lido ou, en-dehors de nos frontières, le cinéma Astoria de Londres ou l'orchestre de la cour impériale de Saint-Pétersbourg. L'instrument du Musée de la musique a été fabriqué en 1928 et a vraisemblablement été conservé par la maison Pleyel afin de le mettre à la disposition des artistes pour des concerts ou des séances d'enregistrement. Acquis en par le musée en 1983, il est maintenu en état de jeu et est régulièrement utilisé en concert au sein de la Philharmonie de Paris.

Thierry Maniguet, conservateur au Musée de la musique

NOUVEAU !

VISITES TIMBRÉES

SUR LES THÈMES **À POIL ET À PLUMES, L'AMOUR EST AU MUSÉE, IVRES DE MUSIQUE** OU ENCORE **CACOPHONIE**, LE MUSÉE DE LA MUSIQUE VOUS INVITE À DÉCOUVRIR DE MANIÈRE ORIGINALE L'UNE DES PLUS BELLES COLLECTIONS D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU MONDE.

LAISSEZ-VOUS SURPRENDRE !

MUSÉE DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE

Réservez dès maintenant : 01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEPARIS.FR

Hector Berlioz

Fils du médecin Louis-Joseph Berlioz et de son épouse Marie-Antoinette, fervente catholique, Hector Berlioz naît le 11 décembre 1803 à La Côte-Saint-André, près de Grenoble. Il est un temps pensionnaire du séminaire impérial de cette ville avant de poursuivre son éducation auprès de son père, humaniste convaincu, qui lui fait notamment découvrir Virgile. Ses premiers contacts avec la musique sont assez tardifs, et Berlioz, qui pratique la flûte et la guitare, n'a pas l'occasion d'apprendre le piano ou de recevoir une éducation théorique poussée. C'est en fait son installation à Paris, après qu'il a été reçu bachelier ès lettres en 1821, qui lui permet d'affirmer sa volonté de devenir musicien (alors qu'il était destiné par son père à une carrière de médecin). Il y découvre l'Opéra, où l'on joue Gluck et Spontini, et le Conservatoire, où il devient en 1826 l'élève de Jean-François Lesueur en composition et d'Antoine Reicha pour le contrepoint et la fugue. En même temps qu'il se présente quatre années de suite au Prix de Rome, où il effraie les juges par son audace, il s'adonne à des activités de journaliste, nécessaires à sa survie financière, et se forge une culture dont son œuvre portera la trace. C'est ainsi le cas avec Beethoven et Weber du

côté musical, mais aussi avec Goethe, qui lui inspire les *Huit Scènes de Faust* en 1828, et Shakespeare. Les représentations parisiennes de *Hamlet* et de *Roméo et Juliette* en 1827 lui font l'effet d'une révélation à la fois littéraire et amoureuse (il s'éprend à cette occasion de la comédienne Harriet Smithson qu'il épouse en 1833). Secouée par la Révolution de juillet, l'année 1830 est marquée pour Berlioz d'une part par la création de la *Symphonie fantastique* qui renouvelle profondément le genre de la symphonie en y intégrant les codes de la musique à programme et donne l'occasion à son talent d'orchestrateur de s'exprimer pleinement, et d'autres part par son départ pour la Villa Médicis à la suite de son Premier Grand Prix de Rome. Le séjour est peu fructueux et, malgré quelques rencontres intéressantes (comme celle de Mendelssohn), Berlioz est soulagé de rentrer à Paris en 1832. Il jouit alors d'une solide renommée et fréquente ce que Paris compte d'artistes de premier plan, comme Vigny, Liszt, Hiller ou Chopin. La décennie 1830-1840 est une période faste pour le compositeur, dont les créations rencontrent plus souvent le succès (symphonie avec alto principal *Harold en Italie*, *Grande Messe des morts*, *Roméo et Juliette*) que l'échec (*Benvenuto Cellini*).

En vue de conforter sa position financière et de conquérir de nouvelles audiences, Berlioz se tourne de plus en plus vers les voyages à l'étranger ; ainsi en Allemagne en 1842-1843, où il fréquente Mendelssohn, Schumann et Wagner, et dans l'empire d'Autriche en 1845-1846. L'année 1847 le trouve en Russie, où il rencontre un accueil triomphal et où il retournera en 1867, et en Angleterre. En parallèle, il publie son *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) et essuie un fiasco lors de la première de sa *Damnation de Faust* (1846). Les quinze dernières années de sa vie sont ponctuées de nombreux deuils : celui de Harriet Smithson en 1854, celui de Marie Recio, sa seconde femme, en 1862, celui de son fils unique Louis en 1867. L'inspiration le pousse vers la musique religieuse (avec notamment l'oratorio *L'Enfance du Christ* créé en 1854) et vers la scène lyrique, avec un succès mitigé, *Béatrice et Bénédict* (1862) rencontrant un accueil considérablement plus favorable que *Les Troyens*, d'après Virgile, auquel Berlioz consacre ses efforts depuis 1856, mais qu'il ne peut faire créer selon ses souhaits. De plus en plus isolé, souffrant de maux divers, il meurt à Paris le 8 mars 1869.

Franz Liszt

Franz Liszt est né en Hongrie en 1811. Son père, Adam Liszt, musicien amateur talentueux, lui donne ses premières

leçons. Liszt se révèle particulièrement précoce et, en quelques mois, maîtrise un large répertoire et démontre ses qualités d'improvisateur. À 9 ans, il se produit sur scène pour la première fois et attire l'attention de plusieurs nobles, dont le prince Esterházy, qui prennent financièrement en charge son éducation musicale. Parti pour Vienne, il suit l'enseignement de Czerny et Salieri. Ses concerts y font sensation. En 1823, il quitte Vienne pour Paris. Refusé au Conservatoire, il prend des cours avec Antoine Reicha et Ferdinando Paër. Il rencontre le facteur Sébastien Érard qui lui offre un piano de sept octaves muni du nouveau système à double échappement. Ses premières compositions comprennent un opéra, *Don Sancho* (1825), et son *Étude en douze exercices* (1826), base des futures *Études d'exécution transcendante*. Il fréquente les salons parisiens et lie connaissance avec Chopin et Berlioz, dont il transcrit la *Symphonie fantastique* pour piano. Il entend également Paganini qui lui fait forte impression et qui inspirera les six *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838-1840). Le scandale de sa liaison avec une femme mariée, Marie d'Agoult, le pousse à fuir la France pour la Suisse, puis Rome : de ces voyages sont nés les deux premiers volumes des *Années de pèlerinage*. En 1839, il revient en Hongrie dont la musique populaire l'inspirera pour ses *Rhapsodies*

hongroises (1851-1853). De 1839 à 1847, il donne environ un millier de concerts dans toute l'Europe. Liszt est novateur : il aborde tout le répertoire pour clavier, joue de mémoire et utilise le mot « réci-tal » pour désigner ses concerts. Les années 1840-1850 marquent un tournant dans son approche de la technique de piano : mains alternées, glissando (*Totentanz*), notes répétées... En 1842, il est nommé Kapellmeister à Weimar. Commence alors une période riche : il crée la forme moderne du poème symphonique, dont *Les Préludes* est le plus célèbre exemple ; dans la *Sonate en si mineur* (1863), en un seul mouvement, il développe deux formes sonate simultanément ; la *Faust-Symphonie* (1854), quant à elle, révèle ses qualités d'orchestrateur. En décembre 1859, il quitte Weimar pour Rome.

Sa vie personnelle mouvementée le pousse à se retirer pour deux ans dans un monastère : il reçoit les ordres mineurs en 1865. À cette période, il compose notamment l'*Évocation à la Chapelle Sixtine* et deux oratorios : *Die Legende von der heiligen Elizabeth* et *Christus*. À partir de 1869, il partage son temps entre Rome, Weimar et Budapest. Dans ses dernières compositions, plus sombres, il poursuit ses recherches harmoniques en inventant de nouveaux accords (étagements de quartes dans la troisième des *Mephisto-Walzer*, 1883). Il aborde la tonalité avec liberté, jusqu'à l'abandonner (*Nuages gris*, 1881), et prévoit sa dissolution (*Bagatelle sans tonalité*, 1885). Après un dernier voyage en Angleterre, il revient à Weimar très affaibli et meurt pendant le festival de Bayreuth.

– LES INTERPRÈTES –

Jean-François Heisser

Pianiste, chef d'orchestre et pédagogue né à Saint-Étienne, Jean-François Heisser est l'héritier de Vlado Perlemuter, Henriette Puig-Roget et Maria Curcio. Il enseigne le piano de 1991 à 2016 au Conservatoire national supérieur de musique (CNSMD)

de Paris. Son activité est aujourd'hui partagée entre une carrière de soliste, de directeur musical de l'Orchestre de chambre Nouvelle-Aquitaine depuis 2001, de chef invité, et aussi de directeur artistique pour différentes structures et programmations de premier plan. Sa discographie compte plus de

40 enregistrements: après le succès des œuvres de Paul Dukas (Diapason d'or de l'année), il collabore avec Erato (coffret de 6 CD consacrés au répertoire espagnol, Schumann, Brahms, Saint-Saëns, Debussy), puis Naïve (Beethoven, Brahms) et Praga Records (Weber, Berg, Manoury, Bartók...). Il enregistre aujourd'hui essentiellement pour Mirare avec l'Orchestre de chambre Nouvelle-Aquitaine (*De Falla / El Amor Brujo, Wien 1925, Théodore Dubois, American Journey*, intégrale des concertos pour piano de Beethoven) et les Musicales Actes Sud (Albéniz, Mompou). En tant que soliste, se produit sous la direction notamment de Marek Janowski, Michael Tilson-Thomas, Leif Segerstam, Emmanuel Krivine, Zubin Mehta, Michel Plasson et François-Xavier Roth. Il a également joué aux côtés du London Symphony Orchestra, de l'Orchestre philharmonique de Radio France, du Royal Philharmonic Orchestra, de l'Orchestre de Paris, de l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, de l'Orchestre national de France, de l'orchestre Les Siècles... Il se produit en récital et aborde les œuvres de Beethoven, Brahms, Chopin, le répertoire espagnol et les grands compositeurs français d'hier et d'aujourd'hui. Outre les concertos et les pièces majeures du répertoire pianistique, Jean-François Heisser défend les œuvres du xx^e siècle et la création contemporaine. Son exigence

d'interprète le conduit à jouer régulièrement des pianos historiques (sonates pour piano – Praga Digital – et *Konzertstück* – Mirare – de Weber). Avec le chef François-Xavier Roth et son orchestre Les Siècles, il alterne claviers modernes (concertos de Bartók) et instruments d'époque (Saint-Saëns et Brahms). Chambriste, Jean-François Heisser a parcouru la majorité du répertoire avec des partenaires tels que les quatuors Ysaÿe, Lindsay et Pražák. Si son enregistrement des sonates de Bartók avec Péter Csaba (Praga Digital) demeure aujourd'hui une référence, il s'est largement illustré dans le répertoire à quatre mains et deux pianos. Pour Harmonia Mundi et le Musée de la musique, il enregistre avec Marie-Josèphe Jude, sur un instrument historique Pleyel, sa transcription pour deux pianos de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz (sortie prévue en janvier 2019). Depuis 2000 il développe le projet de l'Orchestre de chambre Nouvelle-Aquitaine qu'il a hissé au plus haut niveau des formations de chambre françaises, ainsi qu'en attestent les enregistrements réalisés pour le label Mirare (version primitive de *L'Amour sorcier* de Falla, *Kammerkonzert* de Berg). L'intégrale des concertos de Beethoven dirigés du piano est parue en novembre 2017. Sa complicité avec les Éditions Actes Sud l'a conduit à assurer, en tant que directeur artistique, la programmation des Soirées musicales

d'Arles. À partir de 2015, il est conseiller artistique du Festival de l'Orangerie de Sceaux. Enfin, pour perpétuer l'œuvre et le souvenir de son maître Vlado Perlemuter, Jean-François Heisser est président de l'Académie internationale Maurice Ravel, haut lieu de formation de jeunes talents. Il préside le Festival Ravel en Nouvelle-Aquitaine depuis août 2017.

Marie-Josèphe Jude

Née d'un père français et d'une mère sino-vietnamienne, Marie-Josèphe Jude commence ses études musicales au Conservatoire de Nice et poursuit parallèlement un cursus en piano et en harpe. Elle entre dès l'âge de 13 ans au CNSMD de Lyon en harpe (classe d'Elisabeth Fontan-Binoche) et au CNSMD de Paris en piano dans la classe d'Aldo Ciccolini. Après avoir obtenu ses premiers prix de piano et de musique de chambre ainsi que la licence de concert de harpe à l'École normale de musique de Paris, Marie-Josèphe Jude se rend à Londres pour se perfectionner auprès de Maria Curcio-Diamond, pédagogue et disciple d'Arthur Schnabel. Elle décide alors de se consacrer exclusivement au piano : elle sera lauréate du Concours international Clara Haskil de Vevey en 1989 et Victoire de la musique en 1995. Sa carrière de soliste la mène dès lors dans les salles et festivals du monde entier, de Montpellier à Bath

(Angleterre), de La Roque-d'Anthéron à Kuhmo (Finlande), de Bagatelle à Locarno (Suisse). Elle a collaboré avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre philharmonique de Nice, l'Orchestre national de Lyon, Les Siècles, l'Orchestre symphonique de Tours, l'Orchestre de l'Académie Chopin de Varsovie, le BBC Scottish Orchestra, l'Orchestre symphonique de Bâle, l'Orchestre philharmonique du Luxembourg, le Brussels Philharmonic Orchestra, le MDR Orchestra à Leipzig et joué sous la direction de Jun Märkl, Frans Brüggen, Charles Dutoit, Emmanuel Krivine, François-Xavier Roth, Jean-Yves Ossonce, John Axelrod, Arturo Tamayo ou encore Klaus Weise. Chambriste confirmée, elle a formé durant de nombreuses années un duo avec Laurent Korcia et retrouve régulièrement Henri Demarquette, Xavier Phillips, Jean-Marc Phillips, Marc Coppey, Philippe Graffin, Gary Hoffman, Stéphanie-Marie Degand, Mireille Delunsch... Elle a parcouru une grande partie du répertoire à deux pianos et à quatre mains en compagnie de Jean-François Heisser, Claire Désert et Michel Béroff. Enfin, elle a participé à de nombreux spectacles de ballets, partageant la scène avec son frère Charles Jude, danseur étoile et directeur du ballet de Bordeaux. Son répertoire de prédilection se reflète dans sa discographie : intégrale de l'œuvre pour piano de Brahms (dont le dernier volume est

prévu pour 2019), Clara Schumann, Mendelssohn, Beethoven, Chopin, mais aussi Dutilleux, Ohana (qui en avait fait une de ses interprètes favoris) Berg et Jolivet. Après un disque consacré à Liszt, en duo avec Michel Béroff (Lyrix), un enregistrement de la *Symphonie fantastique* de Berlioz dans une version à deux pianos avec Jean-François Heisser vient de paraître chez Harmonia Mundi. Marie-Josèphe Jude consacre aussi une partie de son activité à l'enseignement : après avoir été professeure au CNSMD de Lyon, elle enseigne depuis 2016 au CNSMD de Paris. Elle est présidente et directrice artistique de l'Académie internationale d'été de Nice en octobre 2017 .



NOUVEAU

LA COLLECTION STRADIVARI VOUS FAIT ENTENDRE LES INSTRUMENTS DU MUSÉE DE LA MUSIQUE

AVEC LES ALBUMS DE LA COLLECTION STRADIVARI,
ÉCOUTEZ LES INSTRUMENTS D'EXCEPTION CONSERVÉS
AMOUREUSEMENT AU MUSÉE DE LA MUSIQUE :
DES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA LUTHERIE QUI ONT RETROUVÉ VIE
GRÂCE AUX TALENTS ET À LA PERSÉVÉRANCE
DES CONSERVATEURS LES PLUS PASSIONNÉS.