

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Jeudi 16 janvier – 20h30

Quatuor Artemis

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Programme

Joseph Haydn

Quatuor à cordes op. 20 n° 2

Jörg Widmann

Quatuor à cordes n° 7 « Étude sur Beethoven II »

Commande de la KölnMusik, de la Philharmonie de Paris, de ProQuartet – Centre européen de musique de chambre, de la Tonhalle de Zurich et du Wigmore Hall de Londres, avec le soutien d'André Hoffmann, président de la Fondation Hoffmann, fondation suisse – Création française

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Quatuor à cordes n° 13 et Grande Fugue op. 133

Quatuor Artemis

Vineta Sareika et Suyoen Kim, violons en alternance

Gregor Sigl, alto

Harriet Krijgh, violoncelle

FIN DU CONCERT VERS 22H40.

Ce concert est enregistré par



Les œuvres

Joseph Haydn (1732-1809)

Quatuor à cordes en ut majeur op. 20 n° 2 Hob. III:32

- I. Moderato
- II. Adagio
- III. Menuetto. Allegretto
- IV. Fuga a quattro soggetti. Allegro

Composition : 1772.

Dédicace : à Nikolaus Zmeskall von Domanovecz (secrétaire à la chancellerie de Hongrie, à Vienne) pour l'édition Artaria.

Édition : 1774, chez Louis-Balthasar de La Chevardière (Paris), le numéro d'opus provenant de cette édition; en 1779, chez Hummel (Berlin), avec la dénomination « Quatuor du Soleil », l'ordre des quatuors de l'Opus 20 actuel provenant de cette édition; en 1800-1801, chez Artaria (Vienne), en deux volumes de trois quatuors chacun (classement différent de Hummel).

Durée : environ 25 minutes.

Très isolé dans le palais Esterházy où il était maître de chapelle, Joseph Haydn a été obligé, selon son propre aveu, de devenir original. Ce quatuor contribue à le démontrer; ses singularités sont souvent une libre adaptation d'un langage alors révolu, le baroque. On aurait pu aussi surnommer l'ouvrage « quatuor des unissons », car il en comporte d'étonnants, dans trois mouvements sur quatre.

L'exposition du premier mouvement correspond bien à cette définition du quatuor qu'a avancée Goethe : « Une conversation entre quatre personnes raisonnables. » Le premier thème, le pont et le deuxième thème participent en effet du même caractère gracieusement modéré; dans une pensée polyphonique un peu à l'ancienne, le tout début, avec sa phrase montante de violoncelle et la réponse du violon une quinte au-dessus, ressemble de près à un départ de fugue. Le développement, en revanche, est bien contemporain de l'époque classique, avec ses fragments de thème tourmentés, ses accompagnements plus affirmés. La réexposition, raccourcie, présente quelques petits à-côtés et se termine sans coda particulière, avec une remarquable discrétion.

Le deuxième mouvement fait preuve d'une liberté surprenante pour l'époque ; il n'y a que le Haydn intime des quatuors qui puisse se permettre une telle originalité. Cette page accole deux parties différentes, sans retour de la première ; si l'on veut, on peut y voir un récitatif suivi d'une aria, le tout s'apparentant à un « air de concert » pour violon solo. Le récitatif comporte beaucoup d'unissons entre les quatre instruments, lignes épaisses et chargées d'obscurité, comme les fonds noirs d'un Caravage ; la proposition du début, avec ses rythmes pointés et ses grands intervalles, fait penser à la citation de quelque basse baroque. Entre les blocs de tutti et les silences solennels, le premier violon soliloque comme une soprano isolée et perplexe. Tout à coup, cantabile, un thème en majeur s'élève, d'une féminité planante comme une future aria de Bellini ; et plus loin le violon déploie ses coloratures virtuoses en une véritable cadence. La fin suspensive du morceau débouche sur le menuet.

Celui-ci est génialement farfelu. Avec humour, le découpage est brouillé, le trio central ne comporte pas de deuxième reprise et, surtout, la fantaisie des divers et brefs épisodes pourrait donner matière à plusieurs menuets. Au début, les rythmes irréguliers et glissants, syncopés, gomme la mesure à trois temps. Le premier violon se détache pour accrocher ses trilles tout dans l'aigu, mais soudain, dans le grave, surgit une scène rustique avec des bourdons. Le trio, en mineur, donne la parole au violoncelle, qui est interrompu sur un étrange unisson.

Le finale, intitulé « fugue à quatre sujets », serait défini, de nos jours, comme une fugue avec un sujet et un contre-sujet, échelonnés sur quatre entrées. Haydn est le premier à terminer un quatuor sur une fugue, et l'hommage au baroque est ici mêlé d'expressivité très moderne. Après l'exposé rapide aux quatre instruments, le sujet est développé, fouillé à fond, projeté dans des régions inouïes, amplifié dans une écriture orchestrale ou bien raréfié en dessins filiformes. Une fausse sortie ouvre un épisode brillant qui semble issu d'un *Concerto brandebourgeois* de Bach ; puis la véritable sortie s'achève sur un unisson.

Isabelle Werck

Jörg Widmann (1973)

Quatuor à cordes n° 7 « Étude sur Beethoven II »

- I. Grave
- II. Allegro

Commande de la KölnMusik, de la Philharmonie de Paris, de ProQuartet – Centre européen de musique de chambre, de la Tonhalle de Zurich et du Wigmore Hall de Londres, avec le soutien d'André Hoffmann, président de la Fondation Hoffmann, fondation suisse.

Composition : 2019.

Création : le 15 janvier 2020, Philharmonie de Cologne, par le Quatuor Artemis.

Durée : environ 25 minutes.

Ce quatuor est la deuxième de mes *Beethoven-Studie*, et le premier de mon œuvre en deux mouvements. La densité de la texture est encore rehaussée ici. Le *Grave* initial est ainsi tellement mouvementé et crevassé intérieurement que l'on se demande s'il ne s'agit pas en réalité d'un *allegro*. Le deuxième mouvement est son miroir. Il se présente au départ comme un *allegro pizzicato* enjoué. Puis des efforts timides vers un paisible choral sont sans cesse anéantis par de nouveaux segments rapides. Finalement, un hymne réussit à s'imposer qui se déploie jusque dans l'extrême aigu. Grave = Allegro ? Allegro = Grave ?

Jörg Widmann, novembre 2019

Traduit par Daniel Fesquet

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes n° 13 en si bémol majeur op. 130
et *Grande fugue op. 133*

- I. Adagio ma non troppo – Allegro
- II. Presto
- III. Andante con moto, ma non troppo
- IV. Alla danza tedesca. Allegro assai
- V. Cavatina. Adagio molto espressivo
- VI. Grande fugue. Overture. Allegro – Meno mosso e moderato
– Allegro molto e con brio

Composition : 1825 dans sa première version (avec finale fugué),
septembre-novembre 1826 pour le nouveau finale.

Dédicace : au prince Nikolai Galitzine.

Création : le 21 mars 1826, Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

Édition : 1827, Artaria.

Durée : environ 54 minutes.

Troisième dans l'ordre chronologique des derniers quatuors de Beethoven (il est précédé par le *Quatuor n° 12 en mi bémol majeur op. 127* et le *Quatuor n° 15 en la mineur op. 132*), le *Quatuor n° 13 en si bémol majeur* fut composé lors d'une période d'intense immersion dans la musique de chambre pour cordes, qui dura deux ans et demi. Comme ses deux prédécesseurs, il répond à une commande du prince russe Nikolai Galitzine ; celle-ci arrive à point, car Beethoven, échaudé par les incompréhensions auxquelles il se heurte avec sa musique symphonique (la *Neuvième Symphonie* avait alors nombre de détracteurs), ressent le besoin de se recentrer sur ce genre plus intime, alors pour lui « la seule fenêtre qui restât ouverte sur l'art vrai » (Romain Rolland). Il en résulte donc un corpus homogène de six œuvres, formé par les cinq derniers quatuors et la *Grande Fugue op. 133*, dont les dates de composition s'entremêlent.

C'est particulièrement vrai en ce qui concerne ce *Quatuor op. 130* : sa première version, élaborée en 1825, s'achevait sur une gigantesque fugue que Beethoven finit par détacher

de l'ensemble et qui deviendra la *Grande Fugue* op. 133. À l'automne 1826, il retravaille donc le quatuor avec un nouveau finale, au moment même où il compose le *Quatuor n° 16 en fa majeur* : la conjonction temporelle n'est pas anodine et l'esprit de l'un semble avoir nourri l'autre. Il apparaît que l'idée de substituer un finale plus léger à ce qui allait devenir la *Grande Fugue* ait été fortement suggérée à Beethoven par son éditeur Artaria, effrayé par la longueur de l'œuvre (la première audition, en mars 1826, avait mis en pleine lumière l'extrême exigence de ce quatuor tant à l'égard de ses interprètes que de ses auditeurs). Bien que de nombreux musiciens, de nos jours, préfèrent remplacer l'*Allegro* de 1826 par la *Grande Fugue*, il faut rappeler que Beethoven semble s'être rangé à l'avis d'Artaria et d'un certain nombre de ses amis.

À l'image de la plupart des derniers quatuors de Beethoven, le *Quatuor n° 13* s'affranchit de la découpe dorénavant traditionnelle en quatre parties pour adopter une forme plus morcelée, ici en six parties. La relative brièveté des quatre mouvements centraux (particulièrement marquée en ce qui concerne le *Presto* et la *Danza tedesca*) et leur atypisme formel concentrent le poids sur les mouvements extrêmes, construits selon les canons de la forme-sonate – remarquons cependant que les passages lents (introduction du premier mouvement, troisième mouvement, *Cavatine*) suggèrent une autre organisation, et que la portée émotionnelle de la *Cavatine* dessine encore une troisième trajectoire, les quatre premiers mouvements menant à ce cœur de l'œuvre dont le dernier mouvement s'échappe.

C'est la gestion des tempi qui forme la caractéristique la plus marquante du premier mouvement : l'*Allegro* principal, où s'épanouit la forme-sonate, est en effet contrebalancé par un compact *Adagio ma non troppo* qui revient à plusieurs reprises, aussi bien dans l'introduction que dans le développement et la coda. Çà et là, un ralentissement du flot instrumental jaillissant – qui caractérise notamment le deuxième thème, en blanches – rappelle ce conflit primordial. Le très court *Presto* suivant semble une introduction à l'*Andante con moto* sur lequel il débouche ; le jeu des reprises permet heureusement d'apprécier un peu plus longtemps les pirouettes de son scherzo, aussi pressé que murmuré, et la rusticité de son trio. Quant à l'*Andante*, il est plutôt détendu, et prend presque parfois des allures bonhommes ; mais la coexistence, dans les premières mesures, d'un gentil petit moteur de doubles croches en pizzicati avec des appoggiatures plaintives suggère une ambiguïté que la notation « poco scherzando » appuie. En fait d'innocence, il faut plutôt attendre l'*Alla danza tedesca*, assez homorythmique et quelque peu répétitive, qui constitue un

moment de « repos » entre deux mouvements complexes. La *Cavatine*, dont Beethoven a confié qu'elle avait été écrite « dans les pleurs de la souffrance », ajoutant que « jamais [sa] propre musique ne [lui] avait fait une telle impression », représente en effet une véritable acmé expressive. D'une intense concentration d'effets, elle semble une vibration continue où s'épanche un sentiment profond ; « sotto voce », à mi-voix, l'âme s'y exprime sans cris au travers d'un quatuor de cordes incroyablement unifié. Quelques aspérités affleurent occasionnellement au travers d'un *sol* aigu et *forte* ou d'un passage « beklemmt » (angoissé), littéralement hallucinant.

Les circonstances de la composition de la *Grande Fugue* ont été évoquées ci-dessus. Le caractère extraordinaire de la partition, dont la durée et la complexité aussi bien musicale qu'instrumentale exigent de ceux qui la fréquentent, qu'ils soient musiciens ou mélomanes, une concentration sans faille, permet à Beethoven de la détacher du *Quatuor en si bémol majeur* sans dommages : elle possède suffisamment de poids en elle-même pour être présentée comme un morceau indépendant. Elle fut donc, après une première gravure en tant que finale du *Quatuor op. 130*, publiée de nouveau le 10 mai 1827 avec le numéro d'opus 133, sous le titre de *Grande Fugue*, tantôt libre, tantôt recherchée. Certains musicologues et certains interprètes considèrent cependant qu'elle devrait être présentée à la suite des cinq premiers mouvements du quatuor : c'est à chacun de décider s'il préfère respecter l'idée première de Beethoven ou sa décision finale.

De même, il n'y a pas de consensus établi concernant l'appréhension de sa forme, qui dépasse de très loin l'organisation « traditionnelle » de la fugue. En ceci, cette *Grande Fugue* répond exactement aux mêmes préoccupations qu'un certain nombre de mouvements des derniers quatuors, qui présentent des formes métissées ouvrant parfois la voie à différentes analyses coexistantes – mais elle porte la stratégie à un point peut-être jamais atteint. Sans prendre parti pour une explication ou l'autre défendue, souvent brillamment, au cours du dernier siècle par nombre de distingués beethovéniens, remarquons que l'écriture intègre à la logique contrapuntique celle du développement de la forme-sonate dans sa gestion des thèmes et sujets présentés. Ceux-ci génèrent d'abord trois moments clairement différenciés – mais reliés thématiquement : une introduction au puissant dramatisme, magistral lever de rideau sur un thème générateur hiératique, au mélodisme heurté (secondes mineures et grands intervalles) ; une première fugue *allegro*, en *si bémol* majeur, qui en prolonge l'esprit, dans une texture *forte* au contrapuntisme compact et aux conjonctions rythmiques

tourmentées ; une deuxième fugue en sol bémol, meno mosso e moderato, plus douce, presque ondoyante, à la tentation plus homophone. Un travail de développement poussé (ou de divertissement, si l'on tient à employer la terminologie associée à la fugue...) débouche finalement sur un dernier rappel des thèmes, sujets et contre-sujets qui ont nourri ces centaines de mesures, avant une fin où Bernard Fournier entend « une révélation, apportant au terme de tant de combats un message au sens propre sublime d'amour et de fraternité ».

Cette description ô combien succincte veut montrer que les subtilités de son écriture appellent une connaissance profonde de la partition, dont l'abord peut être déroutant ; ce qui explique d'ailleurs qu'elle souffrit tout le long du XIX^e siècle d'une véritable désaffection. Le XX^e siècle renversa la tendance, à la suite de Bartók ou de Stravinski, qui la considérait comme « un miracle de perfection », et en parlait comme d'une « musique totalement contemporaine et qui le restera éternellement » : Beethoven « pulvérise toutes nos mesures tant humaines que musicales, essentiellement par cette énergie soudaine, soutenue, à peine croyable. »

Angèle Leroy

Le saviez-vous ?

Les quatuors à cordes de Beethoven

Lorsque Beethoven esquisse ses premiers quatuors à cordes, en 1798, il est déjà l'auteur de nombreuses œuvres de musique de chambre et de neuf sonates pour piano. Il a donc attendu d'avoir affermi sa première manière pour aborder le genre le plus noble et le plus savant de la musique de chambre. En 1800, il achève six quatuors à cordes regroupés en un recueil, selon les habitudes de son temps. Si cet *Opus 18* contient des idées personnelles, il témoigne avant tout de l'assimilation de style classique, tant dans le domaine du langage que de la forme.

C'est avec les trois *Quatuors à cordes op. 59* (1806), dits « *Razoumovski* » que Beethoven fait véritablement un bon en avant. Bousculant les structures formelles traditionnelles, il expérimente des textures « symphoniques », des sonorités inédites et des combinaisons instrumentales avec une énergie qui s'accompagne parfois d'agressivité. Il s'aventure aussi sur la voie de l'introspection (en particulier dans les mouvements lents), associe un matériau d'esprit populaire à un contrepoint complexe.

Après cela, il ne compose plus que des quatuors isolés, chaque partition constituant un enjeu singulier. Il semble parfois regarder vers son style de jeunesse, par exemple avec le *Quatuor op. 74* dit « *Les Harpes* » (1809), avant d'entamer une nouvelle révolution. Après le discours concentré du *Quatuor op. 95* « *Serioso* » (1810), il attend quatorze ans avant de revenir au genre et de le conduire sur des territoires inconnus. Entre 1824 et 1826, il ne compose que des quatuors à cordes, si l'on excepte quelques brèves pièces vocales d'importance mineure. Révolutions formelles, mouvements lents conçus comme de vastes méditations, références à des modèles vocaux, rugosité des textures, humour et ton populaire : Beethoven offre là une quintessence de son univers sans cesser de creuser de nouveaux sillons.

Les compositeurs

Joseph Haydn

Né en 1732 dans une famille modeste, Haydn quitte ses parents très jeune. Ceux-ci, musiciens autodidactes, conscients que l'enfant ne pourrait recevoir l'éducation qu'il méritait chez eux, le confient en effet dès l'âge de 6 ans à un cousin de la famille. Deux de ses frères suivront une trajectoire similaire : Johann Michael (né en 1737), compositeur, et Johann Evangelist (1743), ténor. Rapidement, Haydn devient choriste dans la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne ; les années suivantes sont consacrées à perfectionner sa voix, mais aussi sa pratique du clavecin et du violon auprès de Georg von Reutter. Ce dernier le met à la porte lorsque la voix du jeune homme mue ; Haydn se trouve ainsi confronté pour quelques années à de pressantes questions de subsistance. En 1753, il devient secrétaire du compositeur italien Nicola Porpora qui lui apprend « les véritables fondements de la composition » (Haydn), un enseignement que le jeune musicien complète en étudiant les traités de Fux et Mattheson. Il commence d'attirer l'attention du monde musical à la fin des années 1760, alors que, au service du baron von Fürnberg, il compose ses premières œuvres pour quatuor à cordes. Un court passage au service du comte von Morzin, à l'époque de son mariage avec Maria Anna Keller en 1760 (qui ne fut pas une union heureuse), précède de peu un événement qui bouleverse la vie de Haydn : son embauche comme vice-maître de chapelle auprès de l'une

des plus importantes familles hongroises, celle des princes Esterházy. Engagé par Paul II Anton, il sert après la mort de celui-ci l'année suivante Nicolas I^{er} « le Magnifique », profondément mélomane. C'est le début d'une longue période particulièrement riche en compositions (musique de chambre, et notamment quatuors et trios pour le prince, musique pour clavier, symphonies pour les musiciens des Esterházy), écrites à l'écart du monde musical viennois. Haydn est en effet rattaché aux propriétés des princes, Eisenstadt puis, à partir de 1769, le château Esterháza en Hongrie, et n'a que peu d'occasions de visiter la capitale autrichienne, même si Nicolas, conscient de son génie, lui laisse progressivement plus de liberté. Il fait ainsi la connaissance de Mozart au début des années 1780, une rencontre qui débouche sur une amitié suivie et un très grand respect mutuel, jusqu'à la mort de Mozart en 1791. Sans empêcher Haydn de se tailler petit à petit une réputation internationale, cette relative solitude, couplée à son accès permanent aux ressources d'un ensemble de musiciens, lui laisse une certaine indépendance : « Placé à la tête d'un orchestre, je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui provoque l'effet ou l'amoindrit et par suite, corriger, ajouter, retrancher, en un mot oser ; isolé du monde, je n'avais auprès de moi personne qui pût me faire douter de moi ou me tracasser, force m'était donc de devenir original. » Les œuvres dans le style *Sturm und Drang*

(littéralement, « orage et passion »), vers 1770, celles de la période plus légère qui lui fait suite, ou les grandes œuvres « classiques » des années 1780 témoignent ainsi de la vitalité de l'inspiration du compositeur. Durant ces décennies, il joue un rôle central dans l'élaboration de ce qui allait devenir des genres fondamentaux de la musique, comme la symphonie ou le quatuor à cordes. La mort du prince Nicolas en septembre 1790 ouvre pour Haydn une période de plus grande disponibilité ; Anton, son fils, n'appréciant pas particulièrement la musique, laisse le compositeur libre de quitter le domaine familial. C'est l'occasion d'un voyage en Angleterre, sur l'invitation du violoniste et organisateur de concert Johann Peter Salomon. Arrivé là-bas au tout début de l'année 1791, Haydn y triomphe ; les concerts qu'il y dirige sont

l'occasion d'écrire autant de nouvelles symphonies. Appelées les « symphonies londoniennes » les douze dernières du compositeur furent toutes composées et créées lors de ses deux séjours en Angleterre (1791-1792 et 1794-1795). À l'été 1792 et de retour à Vienne, Haydn commence les leçons avec Beethoven mais la relation entre les deux hommes semble assez vite difficile. Au retour de son deuxième séjour anglais, Haydn se tourne vers la musique vocale : il s'acquitte d'une messe par an pour Nicolas II Esterházy qui a succédé à son père en 1794, tout en se consacrant à l'écriture de ses deux grands oratorios, *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801). Fatigué, il compose de moins en moins, et meurt en mai 1809, un an après sa dernière apparition en public.

Jörg Widmann

Compositeur et clarinettiste, né à Munich en 1973, Jörg Widmann prend ses premières leçons de clarinette à 7 ans. Il étudie avec Gerd Starke à Munich puis auprès de Charles Neidich à la Juilliard School of Music de New York. Il obtient le Premier prix du Concours Carl Maria von Weber à Munich et celui des Conservatoires allemands de musique à Berlin. Dès 1984, à l'âge de 11 ans, il prend des cours de composition auprès de Kay Westermann, puis auprès de Hans Werner Henze, Wilfried Hiller, Heiner Goebbels et Wolfgang Rihm. En 2001, *Implosion* pour orchestre est créé

au Festival de Donaueschingen. Jörg Widmann a été récompensé par de nombreuses distinctions, dont le Prix d'encouragement de la Fondation Ernst von Siemens en 2003. En 2006, le Prix de composition de l'Orchestre symphonique de la SWR lui est décerné pour *Zweites Labyrinth* ; il reçoit ensuite le Prix de composition Claudio Abbado décerné lors de l'Académie de la Philharmonie de Berlin. *Armonica* a été créé en janvier 2007 par les Wiener Philharmoniker dirigés par Pierre Boulez. Son oratorio *Arche* a été créé le 13 janvier 2017 dans le cadre des journées d'inauguration de

l'Elbphilharmonie à Hambourg. Jörg Widmann a été compositeur en résidence à l'Orchestre de Paris de 2017 à 2019. Il est aussi le premier compositeur en résidence à l'Orchestre du Gewandhaus, une œuvre lui ayant été commandée à la fois par l'Orchestre du Gewandhaus et le Boston Symphony Orchestra, créée à Leipzig en mars 2018 sous la baguette d'Andris Nelsons. En juin 2019, son œuvre *Labyrinth IV*, commande de la Fondation Pierre Boulez, est créée à la Pierre Boulez Saal de Berlin sous la direction de Daniel

Barenboim. En 2019 également, il reçoit l'Opus Klassik Award du « Compositeur de l'année » pour *Arche*. En 2020, il sera joué au Davies Symphony Hall de San Francisco sous la direction de Dima Slobodeniouk, au Wigmore Hall de Londres par le Quatuor Artemis, au Carnegie Hall de New York et aussi dans de nombreuses salles des Pays-Bas. Parmi ses partenaires réguliers en musique de chambre figurent Sir Andrés Schiff, Daniel Barenboim, Elisabeth Leonskaja et Mitsuko Uchida.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart, et il planifie dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant

la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure, à presque 30 ans : ce sont ainsi les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « Testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde

en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon* « À Kreutzer » faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors* « *Razoumovski* » op. 59 ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de

certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate* « *Hammerklavier* », en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

L'interprète Quatuor Artemis

Jubilé et nouveau départ coïncident. Plutôt que de se retourner avec satisfaction sur le chemin parcouru, c'est l'audace d'un nouvel élan qui est désormais de mise. Trente ans après sa fondation en 1989, le Quatuor Artemis s'est nettement rajeuni en accueillant deux nouveaux membres. Ces dernières années, l'ensemble a géré souverainement plusieurs modifications dans sa composition. Mais aujourd'hui, c'est un changement fondamental qui l'attend : avec le début de la saison 2019-2020, Suyoen Kim, la violoniste née à Münster qui est engagée dans l'Orchestre du Konzerthaus de Berlin comme premier violon, va alterner avec Vineta Sareika en position de premier et deuxième violon, à la place d'Anthea Kreston qui a quitté le quatuor. Harriet Krijgh, la violoncelliste hollandaise au remarquable profil de soliste, reprendra la place d'Eckart Runge, le fondateur de la formation. C'est un passage de témoin très rapide qui, en outre, va se faire sous les projecteurs d'un public plein d'attentes. Deux soirées au Concertgebouw d'Amsterdam étaient au programme de la tournée du quatuor en septembre 2019. Le quatuor sous sa nouvelle forme poursuit au cours de la saison ses célèbres cycles dans la Kammermusiksaal de la Philharmonie de Berlin et dans la salle Mozart du Konzerthaus de Vienne avec chaque fois trois programmes ; il continue également à être présent dans les festivals importants d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Le défi est immense : l'ensemble

doit se redéfinir tout en conservant son caractère et son identité. Aucun des musiciens issus de l'ensemble d'origine, qui s'étaient rencontrés à la Musikhochschule de Lübeck pendant leurs études, n'est en activité depuis le départ d'Eckart Runge. Pourtant, la continuité des générations est garantie : l'altiste Gregor Sigl fait partie du quatuor depuis 2007 et Vineta Sareika est arrivée en 2012 comme premier violon. La nouvelle constellation semble réunir toutes les conditions requises pour le succès : très tôt dans la phase de sélection des candidatures aux postes devenus vacants, Vineta Sareika et Gregor Sigl avaient pensé aux deux nouveaux collègues, mais ils avaient hésité à les contacter parce que tous deux précisément rencontraient un succès exceptionnel dans leur carrière. Autant Suyoen Kim qu'Harriet Krijgh « jouent de manière sensationnelle », s'enthousiasme l'altiste, elles font preuve d'une « curiosité immense » et « veulent absolument jouer en quatuor ». Pour les deux musiciennes, c'est un vieux rêve professionnel qui se réalise. Dès 2020 s'ouvre, avec le jubilé de la naissance de Beethoven, une phase dans laquelle les quatuors à cordes internationaux de premier plan devraient être au centre de l'attention. Le Quatuor Artemis célèbre le 250^e anniversaire de Beethoven avec trois programmes : à chaque fois, un grand quatuor de Beethoven (*op. 59/3, 130/133, 132*) sera associé à des œuvres nouvelles de Pēteris Vasks, Lera Auerbach et Jörg Widmann

commandées par l'ensemble. Pour un de ces programmes, qui présentera la version pour quintette à cordes de la *Sonate « à Kreutzer »* de Beethoven, Eckart Runge se joindra à l'ensemble au titre de deuxième violoncelliste.

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

INSTALLATION DU 20 DÉCEMBRE AU 10 MAI

COSTUMES EN FÊTE

LES ARTS FLORISSANTS

*40 ans
costumes*



DIRECTION ARTISTIQUE
ROBERT CARSEN

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS





LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ SES PRINCIPAUX PARTENAIRES EN 2019-20



– LE CERCLE DES GRANDS MÉCÈNES –

et ses mécènes Fondateurs

Patricia Barbizet, Alain Rauscher, Philippe Stroobant

– LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS –

et son président Xavier Marin

– LES AMIS DE LA PHILHARMONIE –

et leur président Jean Bouquot

