

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Dimanche 19 janvier 2020 – 16h30

Quatuor Hagen Kirill Gerstein

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Programme

Ludwig van Beethoven

Quatuor à cordes n° 16

Béla Bartók

Quatuor à cordes n° 3

ENTRACTE

Robert Schumann

Quintette pour piano et cordes

Quatuor Hagen

Lukas Hagen, violon

Rainer Schmidt, violon

Veronika Hagen, alto

Clemens Hagen, violoncelle

Kirill Gerstein, piano

FIN DU CONCERT VERS 18H10.

Les œuvres Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes n° 16 en fa majeur op. 135

I. Allegretto

II. Vivace

III. Lento assai, cantabile e tranquillo

IV. Grave ma non troppo tratto – Allegro

Composition : juin-octobre 1826.

Dédicace : à Johann Nepomuk Wolfmayer.

Durée : environ 25 minutes.

Malgré ses ennuis en tout genre, en particulier de sérieuses difficultés avec son neveu Karl, Beethoven en 1826 paraît, selon les témoins de son temps, bien vaillant et même de bonne humeur. Gaieté authentique ou de façade ? Ce *Seizième Quatuor*, qu'il écrit en un été, nous aidera peut-être à trouver des réponses. Le chef-d'œuvre, très nuancé, présente des côtés malicieux et même un peu déconcertants, pas toujours saisissables.

La forme-sonate du premier mouvement se présente en motifs brefs, qui brouillent volontiers les sections ; des éléments gais, badins, se mêlent à d'autres, énigmatiques, voire inquiétants. Déjà, en guise d'introduction, l'alto émet une sorte de grognement : d'humoristique qu'il paraît au début, il deviendra lancinant plus loin. Le premier thème, étonnamment court et fait de petites cellules enthousiastes, se voit éclipsé par un pont à rallonge, qui entretient le suspens ; et le deuxième thème, avec son arpège ascendant et fougueux, est pris comme par surprise dans l'élan de ce pont. Le développement, qui souligne les ambiguïtés de l'exposition, leur ajoute une esquisse de fugue sur un sujet plaisant. La réexposition serait des plus régulières s'il ne surgissait encore un élément nouveau, un dessin rampant et presque funeste, que Romain Rolland surnommait « le Sphinx ». Dans cette psychologie à la fois fouillée et douce-amère, le dernier Beethoven prend ses distances envers les formes traditionnelles où sa subtilité se sent à l'étroit.

Le deuxième mouvement est un scherzo aussi drôlement expédié que vigoureux. Les dessins très rythmiques qui se superposent, souvent par couples d'instruments, évoquent des sonneries de cloches, précipitées ou décalées entre elles. Le trio central, pas contrasté du tout et donc hors norme, approfondit le tintement, s'emballe en des gammes ivres d'ascension et des tournolements endiablés des timbres graves. « La carcasse de l'ancien scherzo, écrit André Boucourechliev, reste le terrain favori des jeux rythmiques du compositeur. Ce jeu s'exerce ici sur les accents, la métrique, les périodes, avec une telle audace que l'on croirait entendre du Bartók. » Ou, un peu moins d'avant-garde, du Borodine...

Le mouvement lent a été ajouté après coup, au mois de septembre, sans doute à la demande de l'éditeur. Ce dernier *lento* du maître, d'une beauté très intérieure, se base sur un thème grave et conjoint. Sur le manuscrit figure l'indication « doux chant de repos, chant de paix ». Pourtant le calme nocturne de ce thème s'estompe dès sa deuxième moitié, une octave au-dessus, avec des différentiations plus tendues. La première variation, entrecoupée de silences, fige le thème avec une certaine anxiété. Une seconde variation ramène une paix plus convaincante, avec le retour des notes liées, et surtout la communication en canon entre le violoncelle et le premier violon. La dernière variation, très libre, oppose les valeurs longues, presque sereines, du violoncelle à ce que Jacques Longchamps appelle « les tendres soupirs suspendus au violon », un mélange troublant d'équanimité et de détresse ténue. En somme, c'est comme si Beethoven avait anticipé Baudelaire : « Sois sage, ô ma douleur, et tiens-toi plus tranquille »...

Le dernier mouvement est celui qui porte le célèbre titre *La décision difficilement prise* (*Der schwergefasste Entschluss*). Au-dessous de cet intitulé anecdotique, figure la notation par Beethoven de deux motifs de trois notes, sous-titrés, comme si on les chantait : *Muss es sein? Es muss sein!* (Le faut-il ? Il le faut !) Cette question-réponse, beaucoup plus grave que le titre, a l'air d'un saut métaphysique dans le vide. Des hypothèses solides ont été avancées quant à l'anecdote biographique, une affaire de droits d'auteur que Beethoven aurait plaisamment exigés en envoyant un petit canon sur le motif : « Il le faut ! » Mais la musique de ce mouvement présente des oppositions si profondes entre l'angoisse paroxysmale et la légèreté guillerette, qu'elle évoque (et dépasse même) le *Sixième Quatuor*, intitulé *La Malinconia*, sorte de précurseur de celui-ci. En introduction lente, la « question » est des plus sérieuses et se crispe dans une inquiétude dramatique. L'*allegro* qui suit lance la réponse « il le faut », assortie d'une guirlande de noires très aimables, imitée à l'envi. Un

deuxième thème, empli de charme viennois ou peut-être bohémien, ressemble à du Dvořák avant la lettre. Le développement insiste d'abord avec entêtement sur la « réponse », puis ramène brièvement le thème viennois qui se perd dans les demi-teintes. Mais la « question », effrayante, s'impose soudain à la conscience, avec des accords à faire frémir. La réexposition décide de traiter avec bonhomie la « réponse », c'est-à-dire la face positive du mouvement, et la coda précipite à merveille l'enjouement dans la plus belle veine de Beethoven dansant. En résumé, nous ne saurons jamais très bien ce que le maître avait dans la tête. Mais comme c'est si beau, en définitive... le faut-il ?

Isabelle Werck

Béla Bartók (1881-1945)

Quatuor à cordes n° 3 Sz. 85

I. Prima Parte. Moderato

II. Seconda Parte. Allegro – Ricapitolazione della Prima Parte. Moderato – Coda. Allegro molto

Composition : 1927.

Création : le 19 février 1929, Londres, par le Quatuor Waldbauer-Kerpely.

Premier prix (partagé avec Alfredo Casella) au concours financé par la Philadelphia Music Fund Society (dédicataire de l'œuvre).

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 15 minutes.

Achévé en septembre 1927, le *Troisième Quatuor* voit le jour près de dix ans après la composition du *Second*. Durant cette longue période, l'activité créatrice de Bartók s'est exprimée avec un égal bonheur aussi bien dans la musique symphonique (*Le Mandarin merveilleux*) ou concertante (*Concertos pour piano n° 1 et 2*) que dans la musique de chambre (les deux *Sonates pour violon et piano*). Au fil des ans, son langage musical a

évolué progressivement pour atteindre une pleine maturité artistique marquée notamment par l'éloignement définitif de l'esthétique romantique et par l'intégration, la fusion au sein d'un même projet artistique de deux mondes jusqu'alors encore difficilement conciliables : le monde savant de la culture occidentale et celui de la tradition orale folklorique.

Le *Troisième Quatuor*, œuvre concise et dense, le plus court des six quatuors à cordes de Bartók, apparaît comme l'aboutissement de cette démarche. L'organisation formelle, qui se déroule sans interruption, répond à une double structure reposant sur de forts contrastes de tempos. Ainsi, la *Prima Parte*, de tempo plutôt lent et qui se prolongera dans la *Ricapitulazione della Prima Parte*, s'oppose à la *Seconda Parte*, de tempo rapide, qui quant à elle réapparaîtra dans la coda. La forte opposition des tempos lents et vifs montre autant l'attachement de Bartók à l'articulation Lasso-Friss (lent-vif) de la tradition hongroise du XIX^e siècle qu'à la dualité beethovenienne fondée sur de violents contrastes dans les dernières œuvres du maître et plus particulièrement dans ses *Quatuors op. 130 et 132*.

En dépit de ces fortes oppositions structurelles, le *Troisième Quatuor* atteint une cohésion exemplaire grâce à un matériau thématique réduit mais soumis à de fréquentes modifications. Cette régénération motivique permet au discours musical d'éviter l'écueil de la répétition littérale tout au long des deux premières parties ainsi que dans les deux récits différés que constituent la *Ricapitulazione* et la coda. Mais ce traitement particulier du « retour » traduit aussi la volonté du compositeur d'échapper au modèle de la réminiscence lisztienne sans pour autant refuser l'héritage savant de la tradition occidentale. Ainsi, sous les travestissements mélodiques de la *Prima Parte*, qui se font notamment par dilatation ou réduction intervallique ou encore par fragmentation de phrases créant presque des micro-mélodies préfigurant Ligeti, se cache bien une forme-sonate revisitée. De même, l'air de danse électrisé par l'énergie rythmique toute bartókienne qui, en se transformant sans cesse, nourrit l'essentiel de la *Seconda Parte*, devient le sujet d'une magistrale fugue entraînant les instruments dans une course frénétique. Cette fugue du *Troisième Quatuor*, un des sommets de l'art contrapuntique de Bartók, ne trouvera sans doute son égale que dans la fugue de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* composée presque dix ans plus tard.

Les recherches formelles, la volonté de renouveler le matériau thématique et de garder le lien avec la tradition que montre Bartók dans son *Troisième Quatuor* ne sont pas sans

rapport avec les préoccupations qui animaient Berg pendant l'élaboration de sa *Suite lyrique*, qui vit le jour un an auparavant et que Bartók a pu entendre durant l'été 1927. Bien que les deux œuvres diffèrent à bien des égards, notamment par leur esthétique – l'œuvre de Bartók refusant toute effusion lyrique –, il est manifeste que le compositeur hongrois a su reprendre à son compte les recherches du Viennois.

Enfin, on ne peut parler de ce *Troisième Quatuor* (tout comme des cinq autres d'ailleurs) sans évoquer son extraordinaire plénitude sonore. Les parties rapides retrouvent l'âpre brutalité du deuxième mouvement du *Second Quatuor* dont la sauvage énergie percussive semble insufflée par l'*Allegro barbaro*. Mais dans le *Troisième Quatuor*, la puissance dynamique se fait moins démonstrative, même dans la coda où elle atteint pourtant un paroxysme de tension menaçant le quatuor d'éclatement. Le riche éventail des modes de jeu, loin de rechercher les effets, contribue ici pleinement à l'évolution autant structurelle que dramatique de l'œuvre. Les glissandos de la fin de la *Seconda Parte*, pour ne citer qu'eux, semblent l'aboutissement d'une désintégration de la texture sous l'effet de sa propre énergie.

Œuvre singulière, sans doute moins immédiatement séduisante que les autres quatuors, le *Troisième Quatuor* n'en demeure pas moins une des pièces de musique de chambre les plus fascinantes de Bartók.

Max Noubel

Robert Schumann (1810-1856)

Quintette pour piano et cordes en mi bémol majeur op. 44

- I. Allegro brillante
- II. In modo d'una marcia. Un poco largamente
- III. Scherzo. Molto vivace
- IV. Allegro ma non troppo

Composition : septembre-octobre 1842.

Dédicace : à Clara Schumann, née Wieck.

Création privée : le 6 décembre 1842, chez les Voigt à Leipzig, avec Felix Mendelssohn au piano.

Création publique : le 8 janvier 1843, au Gewandhaus de Leipzig, par le Quatuor David et Clara Wieck-Schumann au piano.

Durée : environ 30 minutes.

« Votre Quintette, très cher Schumann, m'a beaucoup plu. [...] Je vois quel chemin vous voulez suivre, et puis vous assurer que c'est aussi le mien, là est l'unique chance de salut : la beauté. »

*Lettre de Richard Wagner à Robert Schumann,
25 février 1843*

Le *Quintette* avec piano fait suite aux trois *Quatuors* op. 41, avec lesquels Schumann se confronte pour la première fois au genre de la musique de chambre, cette « musique encore plus musique » qu'il place si haut. Si le piano était absent des premières pages composées en 1842, son intégration dans le corpus chambriste avec le *Quintette* montre, s'il en était besoin, l'importance pour Schumann de l'instrument (toutes les œuvres suivantes y feront appel), à la fois double du compositeur et voix de la bien-aimée Clara, à qui l'opus est dédié et qui en sera une interprète infatigable. Partition ample dans ses proportions, riche d'une écriture instrumentale alliant rigueur et fantaisie, et surtout souveraine par la qualité

de son inspiration, elle se pose comme modèle pour les générations suivantes et, chacun à leur manière, les quintettes de Brahms, de Franck, de Fauré ou de Dvořák en sont tributaires.

Le premier mouvement fait preuve d'un art consommé, notamment dans les métamorphoses (dès l'exposition) du célèbre premier thème, dont le profil disjoint et impérieux se pare bientôt d'inflexions caressantes et rêveuses, mais aussi dans la richesse des degrés et des tonalités parcourus. De *mi* bémol majeur pour cette forme-sonate initiale à *ut* mineur pour la marche funèbre qui suit : souvenirs de Beethoven (*Symphonie « Eroica »*) et de Schubert (*Trio D 929*), texture trouée et tessitures graves dessinent une rhétorique de la déploration ô combien expressive, entrecoupée de deux trios, le premier en *ut* majeur bercé de rythmes flous, le second *agitato*, directement issu du thème principal, aux accents épiques. Un scherzo (à nouveau de forme rondo avec deux trios, l'un en *sol* bémol majeur, l'autre en *la* bémol mineur) plein d'une énergie un peu bruyante mène à un finale époustouflant, qui se joue des formes traditionnelles (forme-sonate et forme rondo) et qui culmine sur une double fugue combinant le thème du premier mouvement et celui de ce dernier *Allegro* : musique à la fois ultra-savante et pleine d'une superbe énergie.

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.

Hélène Cao

Les compositeurs

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. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées, qui ne lui apporteront 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 la plupart de 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 : 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 *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble

promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « Testament de Heiligenstadt », lettre destinée à ses frères mais 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°s 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. Dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Béla Bartók

Par le renouvellement du langage musical et des formes qu'il a opéré, par le nombre de chefs-d'œuvre que compte son catalogue, Béla Bartók est un compositeur majeur de la première moitié du XX^e siècle. Après avoir suivi l'enseignement de sa mère, il fait ses débuts de pianiste à l'âge de 10 ans. Puis, il étudie à Bratislava à partir de 1893, et à l'Académie de musique de Budapest entre 1899 et 1903. Cette année-là, il compose sa première partition symphonique d'envergure, *Kossuth*, influencée par Liszt et Richard Strauss. Bartók se passionne alors pour les chants populaires hongrois et balkaniques, qu'il collecte et publie avec son compatriote Zoltán Kodály à partir de 1906 – entreprise fondatrice dans le domaine de l'ethnomusicologie. L'empreinte du folklore hongrois sur son

écriture compensera d'ailleurs les influences que Bartók a reçues de Brahms, Liszt, Strauss, Debussy ou Stravinski, en l'amenant à forger un langage original, entre tonalité et modalité. Le musicien mène une carrière de concertiste à travers l'Europe, souvent en duo avec son épouse, la pianiste Márta Ziegler. Sa réputation s'établit, si bien qu'en 1907 il est nommé professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest. L'année suivante, il compose son *Premier Quatuor à cordes*, œuvre de transition, puis en 1911 son célèbre *Allegro barbaro*. Il achève alors *Le Château de Barbe-Bleue*, première vaste synthèse de son langage (cet opéra ne sera représenté qu'en 1918). En 1917, il compose ses *Danses populaires roumaines* et voit la création de sa partition de ballet *Le Prince*

de bois. Son œuvre commence à se diffuser en Europe et à gagner l'Amérique. Il est désormais considéré comme le plus éminent compositeur hongrois. En 1923, il divorce et épouse son élève Ditta Pásztory, avec laquelle il effectuera de nombreuses tournées. Suit son deuxième ballet, *Le Mandarin merveilleux*, créé en 1926. À cette époque, Bartók débute la série des *Mikrokosmos*, six volumes de pièces pour piano dont le dernier paraîtra en 1939. Toujours imprégné de folklore, son langage se fait plus audacieux que jamais, parfois aux lisières de l'atonalité. Entre 1926 et 1928, Bartók compose son *Premier Concerto pour piano*, ses *Troisième* et *Quatrième Quatuors à cordes*, ses deux *Rhapsodies pour violon*, sa *Sonate pour piano*. Il effectue en 1927 sa première tournée aux États-Unis. En 1934, il peut quitter son poste d'enseignant pour se consacrer à son travail sur le folklore. Il compose cette année-là son *Cinquième Quatuor à cordes*, l'avant-gardisme du langage cédant légèrement

le pas. En témoignent aussi les chefs-d'œuvre des années suivantes : *Musique pour cordes, percussion et célesta* en 1936, *Sonate pour deux pianos et percussions* en 1937, *Deuxième Concerto pour violon* en 1938, *Divertimento pour cordes* et *Sixième Quatuor à cordes* en 1939. La Hongrie devient alors une semi-dictature, et Bartók fait le choix de l'exil en 1940. Il passera les cinq dernières années de sa vie aux États-Unis, effectuant des tournées assez décevantes et prononçant quelques conférences. Atteint d'une leucémie, le musicien connaît l'un de ses derniers succès avec le *Concerto pour orchestre* de 1943, dont le langage accessible contribuera à familiariser un large public à sa production. Dans le dénuement, la maladie et un certain oubli, Bartók compose encore une *Sonate pour violon seul* en 1944, un *Troisième Concerto pour piano* en 1945, et laisse inachevé un *Concerto pour alto* que terminera l'un de ses disciples. Il décède à New York le 26 septembre 1945.

Robert Schumann

Né en 1810 à Zwickau, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père. Bien vite, il écrit drames et poèmes, s'enthousiasme pour Goethe, Shakespeare, Byron et surtout Jean Paul. En parallèle, il découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale, entend Moscheles et Paganini en concert,

s'adonne aux plaisirs de l'« improvisation libre plusieurs heures par jour » et compose diverses œuvres qui accusent un « manque de théorie, de technique ». Son départ à Leipzig, à 18 ans, marque un premier tournant dans son évolution. Venu officiellement étudier le droit, Schumann prend petit à petit conscience (après un séjour à Heidelberg et un voyage en Italie) qu'il veut

devenir musicien. Tout en esquissant ses premières véritables compositions, il caresse un temps le projet de devenir virtuose, et commence les leçons de piano avec Friedrich Wieck, dont la fille Clara, enfant prodige, est la meilleure vitrine. Mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste. L'année 1831 le voit publier ses premières œuvres pour piano (*Variations Abegg* et *Papillons*) et signer sa première critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il prolonge cette expérience avec la fondation, en 1834, de sa propre revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. Petit à petit, le jeune homme noue avec Clara Wieck une idylle passionnée que le père de la pianiste tente de contrarier par tous les moyens. Deux demandes en mariage, à deux ans d'intervalle (en 1837 et 1839), se voient opposer une fin de non-recevoir ; voilà Schumann dans des affres dont il tente de se consoler en composant (la grande *Fantaisie op. 17*, les *Novellettes*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne...*) et en voyageant. Il part notamment à Vienne dans l'espoir de s'y établir, mais les déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigaises. Heureusement, l'amitié avec Mendelssohn, rencontré en 1835, ainsi que l'estime de Liszt (qui, notamment, lui dédiera la *Sonate en si mineur*) mettent du baume au cœur du musicien. En 1839, Robert et Clara se décident à intenter une action en justice contre Friedrich Wieck, et le tribunal leur donne finalement raison l'année suivante, leur permettant de

s'unir. Le temps des œuvres pour piano cède alors la place à celui des lieder (*L'Amour et la Vie d'une femme, Dichterliebe...*) de l'année 1840, puis à l'orchestre pour l'année 1841 (création de la *Première Symphonie* par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig le 31 mars) et enfin à la musique de chambre en 1842 (classiques *Quatuors à cordes op. 41*, œuvres avec piano). Schumann jouit dorénavant d'une véritable considération ; en 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès, il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'on vient de lui proposer. L'année 1844 assombrit les horizons. Schumann, qui souffre depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue et le couple déménage à Dresde, où il se plaît assez peu. Des pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano op. 54* (1845), la *Deuxième Symphonie* (1846). La fin de la décennie, attristée par la mort de leur premier fils et celle de Mendelssohn en 1847, marque un regain d'énergie et d'inspiration : le compositeur reprend son projet sur *Faust* (achevé en 1853), commence *Manfred* et trouve un nouveau langage, personnel, dans ses compositions pour piano, pour voix et pour petits ensembles. L'installation à Düsseldorf, en 1850, où Schumann prend ses fonctions en tant que Generalmusikdirektor, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie rhénane*, en 1851, malgré les talents limités du

compositeur en direction d'orchestre, panse la blessure. Du point de vue de la composition, les années fastes se prolongent un temps (œuvres chorales notamment), mais, malheureusement, la position de Schumann s'affaiblit peu à peu. En 1853, la rencontre du jeune Brahms (il a alors 20 ans) prend des allures d'épiphanie : « un génie », s'exclame-t-il. Cependant, l'état mental du compositeur empire. Il se jette dans le Rhin en février 1854, et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Endenich. Il y passera les deux dernières années de sa vie. Un temps, il semble aller mieux, fait de longues promenades et entretient une correspondance suivie. Mais, comprenant qu'il ne sortira pas de l'asile, il finit par refuser de s'alimenter et meurt le 29 juillet 1856, après avoir revu une dernière fois sa femme.

Les interprètes

Quatuor Hagen

La saison 2019-2020 promet un nouveau plaisir auditif et des « moments magiques inoubliables » (*Drehpunkt Kultur*) avec un répertoire axé sur Béla Bartók et Dmitri Chostakovitch et que l'on pourra savourer notamment dans le cadre du cycle de concerts du Quatuor Hagen au Konzerthaus de Vienne, dont l'ensemble est membre d'honneur depuis 2012. Parallèlement, le Quatuor Hagen se consacrera à Beethoven, dont les quatuors tardifs mettent en valeur toute la richesse des nuances de timbres. Cette saison le conduit à Londres, Lucerne, Bruxelles, Munich, Leipzig, Oslo, Rome, Budapest, Paris et Berlin, pour ne citer que quelques étapes. Une nouvelle tournée est prévue en Asie, avec des concerts au Japon. Le Quatuor Hagen se rend aussi aux États-Unis pour des concerts à Los Angeles, Seattle et San Diego, puis en Amérique du Sud avec des concerts à Buenos Aires et São Paulo. En 2016, l'album *Mozart* du Quatuor Hagen (*Quatuors K 387 et K 458*) reçoit le Diapason d'or et le Choc de *Classica Magazine* en France. En Allemagne, l'enregistrement est récompensé par le très prestigieux Prix ECHO Klassik 2016 du meilleur enregistrement de musique de chambre. La trentième saison du quatuor a été célébrée en 2011 avec la publication de deux nouveaux enregistrements parus chez Myrios Classics, avec des œuvres de Mozart, Webern et Beethoven d'une part, et des œuvres de Grieg et Brahms avec le clarinettiste Jörg Widmann d'autre part. Cette même année,

le quatuor a été sélectionné comme « Ensemble musical de l'année » par le Prix ECHO Klassik en Allemagne. En janvier 2019, le Quatuor Hagen a remporté le Prix du Concertgebouw pour son rayonnement artistique pendant de longues années et sa collaboration au programme du Concertgebouw d'Amsterdam. La carrière du Quatuor Hagen a commencé il y a plus de trente ans en 1981. Jalonnées de prix obtenus à des concours prestigieux et marquées par un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon qui a produit près de 45 disques au cours de vingt années de coopération, les premières années ont été consacrées à l'élaboration d'un immense répertoire auquel le Quatuor Hagen a donné son profil si caractéristique. Le Quatuor Hagen a collaboré avec des musiciens comme Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff ou Jörg Widmann mais aussi avec des personnalités musicales comme György Kurtág ou Nikolaus Harnoncourt. Le répertoire de concert et la discographie du quatuor sont constitués d'intelligentes et séduisantes associations d'œuvres qui, de Haydn à Kurtág, recouvrent la totalité de la musique pour quatuor à cordes. Le Quatuor Hagen cherche et cultive le contact avec des compositeurs de sa génération et en joue les œuvres, commandant et créant plusieurs œuvres contemporaines. Pour de nombreux quatuors à cordes de la nouvelle génération, le Quatuor Hagen est un modèle de qualité sonore, de

diversité stylistique, d'harmonie et de réflexion sur les œuvres et compositeurs de son répertoire. En leur qualité de professeurs au Mozarteum de Salzbourg et à l'École supérieure de Bâle ainsi que dans le cadre de master-classes à travers le

monde, les membres du quatuor transmettent leur précieuse expérience à leurs jeunes collègues. Le Quatuor Hagen joue sur des instruments anciens de l'école italienne de lutherie.

Kirill Gerstein

Avec une insatiable curiosité, Kirill Gerstein s'illustre dans divers styles et répertoires. De Bach à Thomas Adès, son jeu se distingue par une grande clarté d'expression, une vive intelligence musicale et une indéniable virtuosité, alliées à une présence musicale généreuse et énergique qui le place au premier plan de sa profession. Parmi les moments forts de la saison passée, citons la création mondiale du *Concerto pour piano et orchestre* de Thomas Adès, commandé par le Boston Symphony Orchestra et spécialement composé pour le pianiste. Se produisant régulièrement ensemble depuis leur rencontre en 2007, Kirill Gerstein et Thomas Adès, présentent le concerto en 2019-2020 à Londres, Helsinki, Munich, Amsterdam et Los Angeles. Kirill Gerstein donnera également à entendre cette nouvelle pièce avec l'Orchestre symphonique national du Danemark et avec le Cleveland Orchestra. Résidant à Berlin, le pianiste joue aux côtés du Chicago Symphony Orchestra, du Boston Symphony Orchestra, du Gewandhaus de Leipzig, du Royal Concertgebouw d'Amsterdam, des Wiener Philharmoniker, des Berliner

Philharmoniker, du London Symphony Orchestra, de l'Orchestre symphonique de la Radiodiffusion bavaroise, et apparaît en récital à Londres, Berlin, Vienne, Paris et New York. Il est titulaire du Gilmore Artist Award, ce qui lui a permis d'être le commanditaire d'œuvres nouvelles de Timo Andres, Chick Corea, Alexander Goehr, Oliver Knussen et Brad Mehldau. Il a par ailleurs remporté le Premier prix du 10^e Concours Arthur Rubinstein ainsi que la bourse Avery Fisher Career. La discographie de Kirill Gerstein pour le label Myrios Classics comprend un récent album du *Concerto pour piano* de Busoni avec le Boston Symphony Orchestra et Sakari Oramo, l'album *Gerswin Moments* (St. Louis Symphony Orchestra et David Robertson, avec la contribution de Storm Large et Gary Burton) et les *Études d'exécution transcendante* de Liszt. Il a enregistré la musique pour piano et orchestre de Scriabine avec l'Orchestre philharmonique d'Oslo et Vasily Petrenko (LAWO Classics). Le *Tchaikovsky Project* de Decca Classic, pour lequel Kirill Gerstein enregistre en direct les trois *Concertos pour piano* avec le Czech Philharmonic et Semyon

Bychkov, est paru en août 2019. Né en 1979 à Voronej (Russie), Kirill Gerstein s'est formé à l'une des écoles de musique pour enfants surdoués de son pays et s'est initié seul au jazz. Suite à sa rencontre fortuite avec la légende du jazz Gary Burton à Saint-Petersbourg à l'âge de 14 ans, Kirill Gerstein intègre la Berklee College of Music de Boston, où il étudie le piano jazz tout en poursuivant sa formation de musicien classique. À 16 ans, il choisit de se consacrer à la musique classique, déménage à New York et intègre la Manhattan School of Music chez Solomon Mikowsky. Il poursuit ses études auprès de Dmitri Bashkirev à Madrid et de Ferenc Rados à Budapest. Convaincu que la pédagogie fait partie intégrante de l'expérience d'un musicien, Kirill Gerstein enseigne le piano à la Musikhochschule de Stuttgart de 2007 à 2017 et occupe depuis octobre 2018 le poste de professeur de piano à la Hanns Eisler Hochschule de Berlin.

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**

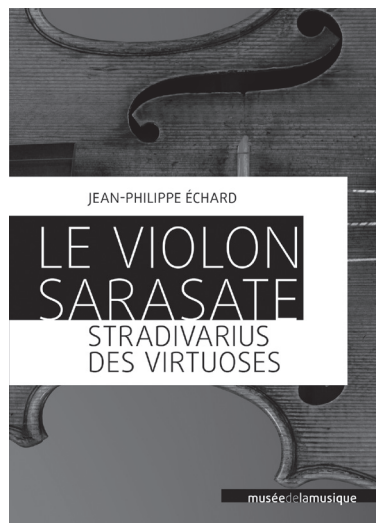
LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LE VIOLON SARASATE STRADIVARIUS DES VIRTUOSES

JEAN-PHILIPPE ÉCHARD

De l'atelier d'Antonio Stradivari à Crémone où il fut construit en 1724 au Musée de la musique de Paris où il est aujourd'hui conservé, le violon Sarasate est passé entre les mains des plus grands luthiers (Guadagnini, Vuillaume), virtuoses (Paganini, Sarasate), experts et collectionneurs (Cozio), qui n'ont cessé d'en enrichir la part biographique et légendaire – toute la portée historique du mythe Stradivarius. Mené à la manière d'une enquête, ce récit en retrace les pérégrinations.

Jean-Philippe Échard est conservateur en charge de la collection d'instruments à archet du Musée de la musique. Ingénieur et docteur en chimie, auteur de nombreuses publications, ses travaux sur les matériaux et techniques de vernissage des luthiers des XVI^e-XVIII^e siècles sont internationalement reconnus.



Collection Musée de la musique

128 pages • 12 x 17 cm • 12 €

ISBN 979-10-94642-26-9 • SEPTEMBRE 2018

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démonos & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



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



Fondation
Bettencourt
Schueller

Reconnue d'utilité publique depuis 1987



Fondation sous l'égide de la Fondation de France

CHANEL
FUND FOR WOMEN
IN THE ARTS & CULTURE



bpi france



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE

accenture
High performance. Delivered.



• FONDATION DEPUIS 1974 •

– 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

