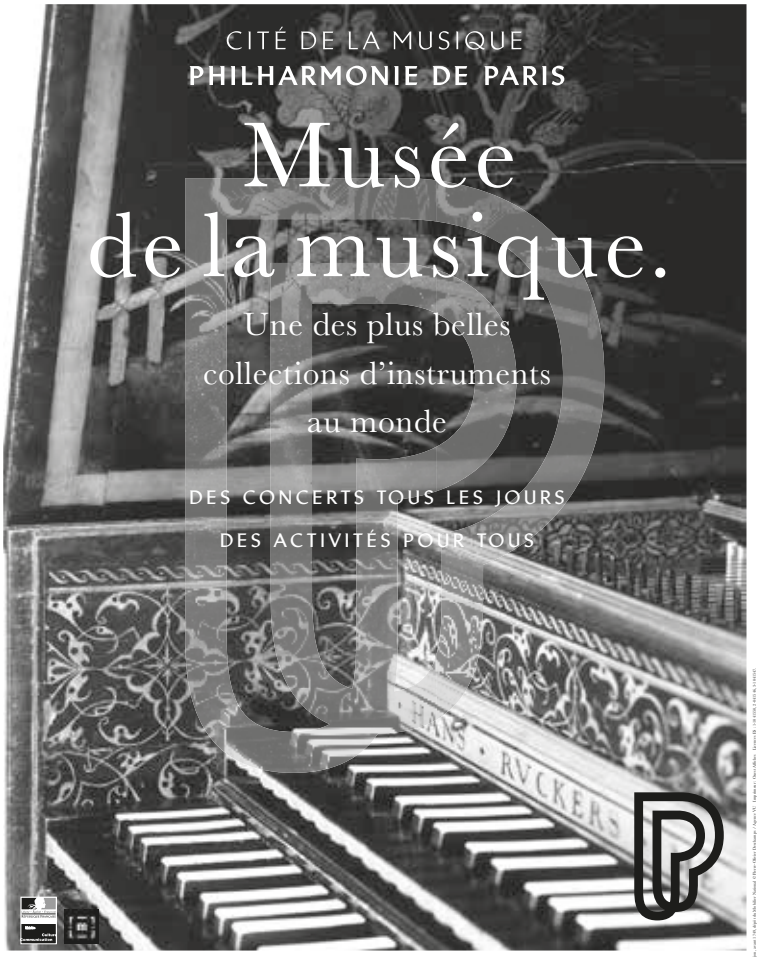
Beethoven / Woolf – Mardi 29 novembre 2016



OFFRE BILLET+

AVEC UN BILLET DE CONCERT PHILHARMONIE 2016-2017,
BÉNÉFICIEZ DE -20%
SUR LES ENTRÉES DU MUSÉE (CITÉ DE LA MUSIQUE)
ET DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES.

Fermé le lundi

MARDI 29 NOVEMBRE 2016 – 20H30

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Beethoven / Woolf

Johann Sebastian Bach
L'Art de la fugue (Contrapunctus 1)

Ethel Smyth
Quatuor à cordes

Johann Sebastian Bach
L'Art de la fugue (Contrapunctus 3)

Ludwig van Beethoven
Quatuor à cordes n° 14

Johann Sebastian Bach
L'Art de la fugue (Contrapunctus 4)

Textes de **Virginia Woolf**
extraits de *Les Vagues*, *Le Quatuor à cordes* (*Lundi ou mardi*), *Journal*, « Une esquisse du passé » (*Instants de vie*)

Quatuor Thymos
Gabriel Richard, violon
Anne-Sophie Le Rol, violon
Nicolas Carles, alto
Delphine Biron, violoncelle
Daniel Mesguich, récitant

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 22H20.

Virginia Woolf et la musique

Comme la plupart des filles éduquées à l'époque victorienne, Virginia Woolf ne reçut pas de formation musicale véritable. Son neveu Quentin Bell affirme dans sa biographie : « *Elle n'était pas musicienne au sens strict. Elle ne jouait pas d'instrument ; je ne pense pas qu'elle pouvait avoir une compréhension approfondie d'une partition. La musique, il est vrai, l'enchantait pourtant ; elle aimait le pianola familial (lorsque Adrian n'en jouait pas trop longtemps), tout comme elle aima plus tard le gramophone ; ceci constituait la toile de fond de ses rêveries, un thème à son écriture.* » Sa mélomanie la distingue des autres écrivains et artistes du groupe de Bloomsbury, qui se sont majoritairement inspirés des arts visuels. Elle écrit deux essais sur la musique au début du XX^e^ siècle, *Street Music* (*Musique de rue*, 1904) et *Music at Bayreuth* (*Impressions de Bayreuth*, 1912). Ces deux essais témoignent d'une vision romantique et essentialiste marquée par les retombées du wagnérisme. Ils déclinent trois orientations : la musique est supérieure aux autres arts ; elle a partie liée avec l'ineffable ; elle est le lieu d'une révélation dionysiaque.

Les réflexions sur l'effet de la musique abondent non seulement dans les essais et écrits autobiographiques de Woolf mais aussi dans ses récits fictifs, de son premier roman *The Voyage Out* (*La Traversée des apparences*, 1915), qui a pour protagoniste une jeune pianiste, à son dernier, *Between the Acts* (*Entre les actes*, 1941), qui a été comparé à plusieurs reprises au *Pierrot lunaire* de Schönberg. On trouve dans *The Voyage Out* une allusion à *L'Art de la fugue* de Bach qui renvoie à la possibilité pour l'image visuelle de représenter une forme musicale.

Woolf s'est d'abord montrée sceptique quant aux mérites d'une verbalisation de la musique. Revenant d'un concert en 1915, elle note dans son *Journal* que « *toute description de la musique [lui] semble inutile* ». Elle a néanmoins été fascinée par l'idéal de l'*Ut Musica Poesis*. Dans une lettre célèbre à R. C. Trevelyan, elle déclare à propos de sa biographie de Roger Fry : « *Je ne suis pas d'ordinaire musicienne, mais je pense toujours à mes livres comme à de la musique avant de les écrire. Il y avait une telle masse de détails que le seul moyen que j'avais de les faire tenir ensemble était de les abstraire en thèmes.* » L'importance du propos s'éclaire d'autant plus si on considère le genre du livre évoqué, la biographie d'un ami défunt. La transposition musicale est alors ce qui permet de transcrire une forme de vie et ses nuances, loin de la collection historiographique de faits.

La métaphore musicale infuse son approche de l'écriture, particulièrement pour le roman *The Waves* (*Les Vagues*, 1931), « *le plus difficile et complexe de [s]es romans* ». Dans une lettre à Ethel Smyth, elle dira l'avoir pensé en termes de rythme et non de récit : « *J'ai écrit* Les Vagues *selon un rythme et non une intrigue. […] Bien que le rythme me soit plus naturel que le récit, celui-ci est complètement opposé à la tradition de la fiction.* » L'intérêt pour la musique de Woolf semble suivre un cheminement caractéristique du modernisme : de l'accueil enthousiaste de l'esthétique wagnérienne et de sa fusion des arts à l'attrait pour le potentiel subjectif de la musique jusqu'à la vision de la musique comme modèle structural du récit.

La musique va prendre une place de plus en plus importante dans la vie de Virginia Woolf à l'époque de l'entre-deux-guerres. D'abord, le couple Woolf fait l'acquisition d'un Algraphone, une sorte de gramophone inséré dans une console. Woolf parle de son Algraphone comme d'une « *perspective paradisiaque* ». Cet appareil va profondément modifier sa manière d'écouter la musique. Puis, dans les années 1920, son mari, Leonard Woolf, rédige des critiques musicales de disques Gramophone pour *The Nation* et *Athenaeum*. Puisque le catalogue des disques possédés par les Woolf est aujourd'hui archivé à l'université de Sussex en Angleterre et que, dans certains cas, Leonard Woolf indiquait les dates auxquelles ils avaient écouté les enregistrements, il est possible de reconstituer un répertoire indicatif. Sont principalement listés dans les années 1930 : des enregistrements de Bach par Edwin Fischer et Alfred Cortot, des interprétations des œuvres de Beethoven par les Quatuors Busch, Capet et Léner, les sonates de Beethoven par Artur Schnabel, Adolf Busch et Fritz Kreisler.
Quelques mois avant sa mort, Woolf déclare : « *Je veux explorer l'influence de la musique sur la littérature.* »

Virginia Woolf et Beethoven

À en croire l'autobiographie de Leonard Woolf, Virginia aurait souhaité, tout comme lui, que soit jouée lors de sa crémation la cavatine du *Quatuor* op. 130 de Beethoven. Beethoven est présent dès son premier roman, *The Voyage Out*, « arlequinade » qu'elle regrettait d'avoir publiée. Le personnage principal, une jeune pianiste, abandonne peu à peu Wagner pour Bach et Beethoven. Elle interprète d'ailleurs la dernière sonate pour piano de Beethoven, œuvre proche des derniers quatuors.

À l'occasion d'un festival dédié à Beethoven en 1921, Woolf décrit dans son *Journal* l'attention spécifique que suscite en elle la musique : « *J'ai écouté des quatuors de Beethoven. Puis-je dire écouter ? Eh bien si on prend beaucoup de plaisir, vraiment un plaisir divin, si on suit les airs tout en pensant de temps en temps à autre chose – alors oui, il se peut que j'ai écouté.* » C'est cette idée des vagabondages imaginaires de l'auditoire qui est crucial dans la nouvelle *The String Quartet* (*Le Quatuor à cordes*, 1921), qui s'attache non seulement à retranscrire la musique mais aussi ses impressions filtrées par la conscience subjective.

Il est indéniable que les derniers quatuors de Beethoven ont eu une influence considérable sur le couple Woolf dans les années 1920 et 1930 mais ce goût était assez partagé par les intellectuels de l'époque. On peut se souvenir à ce propos de Stravinski ironisant sur l'engouement de Proust pour ces quatuors : « *Je lui parlai de musique et il manifesta un grand enthousiasme pour les derniers quatuors de Beethoven – enthousiasme que j'aurais volontiers partagé si je ne l'avais pas pris pour un lieu commun des intellectuels de l'époque, non pas une appréciation musicale mais une pose littéraire.* » Dans une section intitulée « Une esquisse du passé » de son récit autobiographique *Moments of Being* (*Instants de vie*, publié de manière posthume en 1972), Woolf déclare : « Hamlet *ou un quatuor de Beethoven constituent la vérité sur cette énorme masse qu'on appelle le monde.* »

Beethoven est l'emblème éthique de *The Waves*. Dans la dernière section du livre, le personnage de Bernard, incarnation de l'écrivain, achète « *un portrait de Beethoven encadré d'argent* ». Dans les entrées de son *Journal* et dans les lettres qui correspondent à la période d'écriture de *The Waves*, de multiples éléments indiquent qu'elle écoutait alors les sonates et quatuors de Beethoven sur le gramophone. En décembre 1930, c'est à l'écoute d'un quatuor de Beethoven qu'elle trouve l'inspiration d'une nouvelle fin pour *The Waves* : « *Il m'est venu à l'esprit la nuit dernière, alors que j'écoutais un quatuor de Beethoven, que je pourrais fondre tous les passages entrecoupés dans le discours final de Bernard, et terminer avec les mots "Ô solitude" : absorbant ainsi toutes les scènes et empêchant toute autre interruption.* » L'adresse finale « *Ô solitude* », qui rappelle la méditation mélancolique de Purcell, sera finalement remplacée par « *Ô mort* » dans un hommage au frère Thoby décédé prématurément de la typhoïde. Elle écrit dans son *Journal* : « *Il y a un quart d'heure que j'ai tracé les mots : Ô mort ! ayant dévalé les dix dernières pages, en passant par des moments d'une telle intensité,*

d'une telle exaltation qu'il me semblait courir en aveugle à l'appel de ma propre voix ou, plutôt peut-être, à celle d'une voix indéfinissable (comme à l'époque où j'étais folle). Et au souvenir des voix qui volaient devant moi alors […]. […] plus quelques larmes quand j'ai pensé à Thoby et me suis demandé si je ne pouvais pas écrire : Julian Thoby Stephen, 1881-1906, sur la première page. Je ne le pense pas. »

Bien qu'aucun quatuor ne soit mentionné précisément, le *Quatuor n° 14* de Beethoven est bien celui que la structure de *The Waves* évoque le plus précisément. On peut supposer que Woolf connaissait l'essai de Wagner sur Beethoven, qui date de 1870 et donne une analyse profonde de ce quatuor. Les sept sections de *The Waves* se rapprochent des sept mouvements de ce dernier. Ce qui frappe avant tout est un même jeu de nuances, un même sentiment d'unité dans la diversité. Beethoven convoque dans son quatuor un grand nombre de formes préétablies – fugue, scherzo, récitatif, rondo, variations, sonates – puis les extrait de leurs cadres et les libère d'un seul tenant. Woolf module les voix de ses six personnages, dont le rythme, les sonorités et les images caractéristiques sont mis en place dès la première section, puis les fait se répondre pour finalement les tirer hors d'elles-mêmes par le jeu de l'intégration dans une forme qui les dépasse. Comment décrire un monde vu sans identité fixe ? Telle est la question qu'explore *The Waves*, roman tissé de voix, dont Woolf s'étonnait qu'on puisse faire l'éloge de ses personnages alors qu'elle cherchait à ce qu'il n'y en ait aucun.

Ethel Smyth

Le personnage haut en couleurs de Smyth apparaît sous les traits d'Edith Staines dans le roman satirique d'Edward Frederic Benson *Dodo* (1893). À l'instar de Beethoven, elle fut frappée de surdité, ce qui finit par l'empêcher de composer de nouvelles œuvres. Elle se réfugia alors dans la publication d'écrits, et notamment de ses mémoires.

Ethel Smyth, séduite par l'essai féministe de Virginia Woolf *A Room of One's Own* (*Une chambre à soi*, 1929), la rencontra le 20 février 1930. Elle avait 71 ans et tomba immédiatement amoureuse de Woolf, alors âgée de 48 ans. Elle était un personnage connu que Woolf avait pu entrapercevoir toute sa vie. En 1909, Woolf s'était rendue à la première londonienne de son opéra *The Wreckers*. Woolf écrivit à Quentin Bell à propos leur rencontre :

« *Une vieille femme de 71 ans est tombée amoureuse de moi. C'est hideux et horrible et d'une tristesse mélancolique. C'est comme se faire coincer dans les pinces d'un crabe géant.* » Virginia Woolf voyait dans cette soldate de la cause des femmes une figure à la fois pionnière et désuète. « *Elle maintient l'allure des années 1890 à la perfection* », souligne-t-elle dans la description qu'elle fait de Smyth à Lytton Strachey. Les manières victoriennes de Smyth, son attachement à la famille royale et aux grandes dames telle l'impératrice Eugénie, son affublement – elle portait tricorne et queue de pie – paraissaient rigides et antédiluviens à Woolf. Elle admirait toutefois son énergie débordante, sa passion dévoratrice, et se servit d'elle comme modèle pour le personnage de Rose Pargiter, suffragette meurtrie par la lutte, dans *The Years* (*Les Années*, 1937), puis pour celui de la metteuse en scène lesbienne Miss La Trobe de *Between the Acts*. Elle la transforma en figures féminines à la fois combattives, vulnérables, inquiètes et ridiculisées.

Malgré la dimension comique de cette relation tumultueuse et dissymétrique, les deux femmes finirent par tisser une véritable amitié, qui durera jusqu'au suicide de Woolf en 1941. Surtout l'égotisme de Smyth, son enthousiasme insufflèrent à Woolf une nouvelle forme d'écriture autobiographique qui n'est pas sans connexion avec les soliloques de *The Waves*. La correspondance qu'elle échangea avec la compositrice informa profondément sa pensée de la musique alors qu'elle rédigeait ce roman expérimental. Woolf consigne dans son *Journal* en février 1930 : « *J'aime à l'entendre parler de musique. […] Elle dit qu'écrire de la musique est comme écrire des romans. "On pense à la mer… et une phrase vient tout naturellement. Orchestrer c'est colorer."* »

Anne-Gaëlle Saliot

Les Vagues, Éditions la Pléiade, tome II, Éd. Jacques Aubert, 2012.
Le Quatuor à cordes, in *Lundi ou mardi*, traduction Michèle Rivoire, Gallimard, 2014.
Journal, édition intégrale, traduction de Colette-Marie Huet, Stock, 2008.
« Une esquisse du passé », in *Instants de vie*, traduction Colette-Marie Huet, Gallimard, 2006.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
L'Art de la fugue (extraits)

I. Contrapunctus 1
II. Contrapunctus 3
III. Contrapunctus 4

Composition : vers 1744-1749.
Édition originale posthume : probablement 1752.
Durée : environ 9 minutes.

Longtemps, *L'Art de la fugue* est apparu aux yeux des musiciens et des auditeurs comme une sorte de sphinx leur posant une série d'énigmes qui échapperaient toujours à leur entendement. Œuvre de pure spéculation, pensait-on, abstraite et absolue, cryptée de multiples symboles ésotériques, se passant de toute exécution et seulement destinée à la lecture des plus savants d'entre eux… Pour ne rien dire de celle des énigmes qui a mis le plus d'imaginations en ébullition : Bach n'aurait-il pas volontairement laissé inachevée son œuvre ultime, ouverte sur les perspectives infinies d'un insondable futur ?

Les travaux scientifiques de la musicologie contemporaine ont heureusement rejeté les hypothèses les plus divergentes qui, des décennies durant, ont prétendu détenir enfin la vérité. Ils permettent aujourd'hui d'y voir clair, sans pour autant qu'aucune certitude ne soit définitivement acquise. La composition de *L'Art de la fugue* s'inscrit très logiquement dans la démarche mentale des dernières années de Bach, ce temps où il résume et synthétise tout son savoir et toute son expérience de créateur en des sommes exemplaires et emblématiques de son art. La messe pour orgue de la troisième partie de la *Clavier-Übung III*, les *Variations Goldberg*, le deuxième cahier du *Clavier bien tempéré*, les chorals de l'*Autographe de Leipzig*, *L'Offrande musicale*, les *Variations canoniques* pour orgue et la mise au net de la *Messe en si mineur* entourent la lente gestation de *L'Art de la fugue*, qui paraît entrepris vers 1744 pour s'achever avec la cécité du compositeur, au milieu de l'année 1749.

Art du canon et de la fugue, chaque fois, où la pensée du musicien se dilate en de vastes ensembles organiques, en des structures globales hautement élaborées et riches de signification, ou bien se concentre en aphorismes

d'une prodigieuse densité, comme dans les canons énigmatiques. En ce moment privilégié de l'écriture musicale où le contrepoint devient par lui-même et en lui-même expressif. Où l'émotion naît de la justesse et de la précision de la mécanique sonore, de sa beauté même. Observons en outre que, le plus souvent, cette pensée, Bach la concentre sur le clavier, comme pour lui-même, le vieil homme, seul, le Sage, capable désormais d'enclore la pensée la plus complexe de la musique occidentale dans le seul empan de ses deux mains.

Mais cette démarche révèle aussi une constante préoccupation spirituelle. La musique n'est pas un art d'agrément, elle est un moyen privilégié de parler des mystères de la création et de la présence de Dieu. Des essais de jeunesse aux chefs-d'œuvre de la maturité, tout l'œuvre de Bach ne cesse de le dire. Selon Luther, la musique est plus encore qu'un exorcisme : elle met l'homme en communication immédiate avec l'univers et son créateur. Elle est une métaphysique. À ce titre, la longue méditation de *L'Art de la fugue*, les méandres les plus complexes de sa combinatoire faisant rouler sur lui-même, dans une unique tonalité, un unique motif en ses métamorphoses, cette méditation est en elle-même une aventure spirituelle.

Il a donc fallu aux musicologues les plus perspicaces revenir aux sources et étudier de très près les vestiges de cette œuvre incomplète. Incomplète ou inachevée, on ne le saura d'ailleurs jamais. Tout porte à croire que Bach l'avait achevée en esprit et même, ou quasiment, dans ses ébauches, mais que le temps et la vue lui ont manqué pour en porter les dernières mesures à leur point d'achèvement – à moins, même, que la page manquante ait été perdue avec tout le reste de l'autographe définitif, et il leur a fallu démêler le désordre que les héritiers de Bach, animés de la meilleure intention mais pas toujours de la connaissance suffisante, ont généré en voulant mettre en vente une édition dont la gravure était alors presque achevée.

Sans entrer dans l'argumentation, on peut aujourd'hui préciser que l'œuvre se composait de quatorze fugues, que Bach nomme « contrepoints », et de quatre canons, dans un ordre très précis, correspondant à une complexité d'écriture croissante. Les autres pièces du recueil en sont des gloses ou des transcriptions, sans en faire partie intégrante. Quant à la fameuse dernière page, qui a tant fait couler d'encre, elle n'est en fait qu'une ébauche, un brouillon de l'achèvement du quatorzième et dernier *Contrapunctus* qui, d'après les plans du graveur, ne devait plus compter qu'une quarantaine

de mesures. Il s'agit bien là du couronnement de l'œuvre, une quadruple fugue, se composant donc de quatre sujets, deux sujets dérivés du sujet principal, puis celui épelant les quatre notes du nom même du compositeur, selon le système allemand, sa signature *in fine*, donc, avant que n'entre en conclusion le rappel du sujet principal, celui du premier *Contrapunctus*.

Par ailleurs, depuis la toute première édition, personne n'a mis en doute que l'œuvre n'ait été destinée au clavier, du clavecin ou de l'orgue, et aujourd'hui, pourquoi pas, du piano. La première édition « moderne », en 1801, à Paris, et toutes celles qui ont suivi, ont toujours parlé d'œuvre « pour le piano ». L'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'une composition pour plusieurs instruments ne repose sur aucun fondement sérieux. Elle a de longue date été réfutée, même s'il est toujours possible de colorer les complexes entrelacs des lignes du contrepoint par une instrumentation appropriée, opération à laquelle se prête à merveille la musique de Bach.

Plus encore qu'ailleurs, Bach met ici en œuvre cette pensée de l'âge baroque si admirablement définie par Leibniz pour qui « *Dieu a choisi celui des mondes possibles qui est le plus parfait, c'est-à-dire celui qui est en même temps le plus simple en hypothèses et le plus riche en phénomènes* ». Un motif unique, si simple, engendre un univers sonore parfait. Toujours selon Leibniz, « *la perfection est l'harmonie des choses […], l'identité dans la variété. […] Par-dessus tout, en effet, nous plaît la variété, mais réduite à l'unité* ». Ce multiple qui se déduit de l'unique, un monde riche et divers dans ses manifestations mais procédant d'un verbe originel. « *Dieu a créé le monde par le calcul et l'exercice de sa pensée* », dit encore le philosophe. Cette formule ne définit-elle pas à sa façon *L'Art de la fugue* ?

Gilles Cantagrel

Ethel Smyth (1858-1944)
Quatuor à cordes en mi mineur

I. Allegretto lirico
II. Allegro molto leggiero
III. Andante
IV. Allegro energico

Composition : 1902-1912.

Le *Quatuor* de Smyth traduit sa politique féministe. Dans ses mémoires ainsi que dans sa correspondance, les références à la dimension politique de cette œuvre sont nombreuses. Elle commença à composer les deux premiers mouvements en 1902 et finit le *Quatuor* en 1912. À une époque où son activité musicale se situait plus du côté de l'opéra, le retour de Smyth à la musique de chambre se lit comme une tentative de se mesurer aux grands compositeurs masculins des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

Dans une lettre à Emmeline Pankhurst, Ethel Smyth évoque l'aridité de la composition du quatuor à cordes : « *[…] je pense toujours au quatuor à cordes presque comme à une abstraction – ou peut-être comme une esquisse, ou, non plutôt comme à un échafaudage. Pour moi la forme d'art la plus exquise et la plus ardue.* » Dans cette composition, il s'agit aussi pour Smyth de se détacher d'une esthétique romantique tardive illustrée par Brahms ou Dvořák.

Le premier mouvement est lyrique mais puissant. Il enchevêtre les voix des instruments avec grande subtilité. Le second mouvement est enjoué, ludique, et son tempérament se rapproche de celui d'un scherzo. Il se finit sur une accélération du tempo. Le troisième mouvement est un mouvement lent qui se déploie avec douceur. Le finale énergique s'ouvre sur une fugue et s'achève triomphalement. De ce dernier mouvement, Smyth dira d'elle-même à Pankhurst : « *Ce n'est rien d'autre que : "Suffrage"* ! »

Anne-Gaëlle Saliot

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Quatuor à cordes n° 14 en ut dièse mineur op. 131

I. Adagio, ma non troppo e molto espressivo
II. Allegro molto vivace
III. Allegro moderato. Adagio
IV. Andante, ma non troppo e molto cantabile
V. Presto
VI. Adagio quasi un poco andante
VII. Allegro

Composition : esquissé en décembre 1825, achevé en juillet 1826.
Dédicace : au baron von Stutterheim.
Publication : avril 1827, Schott (Mayence).
Durée : environ 40 minutes.

Ce monumental quatuor composé quelques mois avant la disparition de son auteur est en réalité l'avant-dernier des seize. Véritable synthèse de la pensée beethovénienne, il présente l'originalité d'être bâti en sept mouvements, qui se succèdent sans interruption. En ses dernières années, Beethoven se soucie peu de l'opinion de ses contemporains ou de l'effet que ferait un quatuor aussi long et singulier dans un salon mondain ; même s'il dédie cet ouvrage à un certain baron von Stutterheim, qui a dépanné son problématique neveu, le compositeur vise bien davantage la postérité. Si nous envisageons ces sept mouvements, en réalité le mouvement lent initial est une vaste introduction tandis que le troisième et le sixième sont de brèves passerelles ; quant aux second, quatrième, cinquième et dernier mouvements, ils correspondent *grosso modo* aux quatre volets d'un quatuor traditionnel ; mais avec quelle largeur de vues !

Le premier mouvement, sorte de socle introductif, se montre d'une profonde gravité. Il commence par un *fugato* (entrées initiales des quatre voix d'une fugue) sur un sujet très lié, marqué sur sa quatrième note par un *sforzando* poignant. Dans l'extrapolation qui suit, le thème se dissout et ne ressurgit qu'occasionnellement dans une polyphonie méditative : ni fugue ni développement, cette section représente plutôt un circuit de métamorphoses, au sens où l'entendra plus tard Richard Strauss. Le discours semble écouter les évolutions internes de la douleur, figée dans la dignité et la réflexion.

En contraste, le deuxième mouvement glisse joyeusement vers l'avant. Il est bâti lui aussi, et plus explicitement que le précédent, sur un seul thème. Ce mouvement constitue le véritable *allegro* qui démarre l'ouvrage mais il se détourne de l'habituelle forme sonate. Pour le caractère, c'est une sorte de scherzo aux couleurs fraîches, qui exploite les registres aigus des instruments ; pour la structure, ce serait plutôt un rondo, dont les sections sont délimitées avec humour par des ralentissements, des arrêts et des redémarrages presque cocasses. Le thème plane et danse en même temps sur la mesure à 6/8, et les sections intermédiaires le développent avec une vigueur teintée de gronderie.

Le troisième mouvement est un simple préambule, en *la* majeur comme le mouvement suivant ; il esquisse une sorte de récitatif au milieu duquel s'enchâsse une gracieuse volute du premier violon.

Le quatrième mouvement, qui occupe une position centrale au cœur des sept, est également le plus important par ses dimensions. Le thème y est soumis à sept variations, comme un microcosme de sept petits éléments au centre des sept plus grands. Le thème lui-même comporte, comme la plupart des thèmes variés, deux reprises, en l'occurrence entièrement rédigées ; il présente des dialogues aimables entre les deux violons, sur fond d'un battement en *pizzicati* du violoncelle. La première variation est rythmique ; elle commence par estomper les contours du thème sous la fluidité puis elle l'excite de ses cellules pointées. La deuxième variation, sous une pulsation *staccato*, restitue au thème une carrure claire ; des motifs liés s'y enchevêtrent avec une animation croissante, qui s'épaissit en un unisson. La troisième variation, plus savante, traite un motif un peu obsessionnel en canon entre les différentes parties ; bientôt, Beethoven ajoute avec humour des trilles sur les différentes entrées, qui s'agrègent en un bouquet de plus en plus dense. La quatrième variation retourne au *legato* doux et nostalgique, commenté par des ponctuations en *pizzicati* : la tension, l'élan lyrique portent à un sommet de tendresse cette variation centrale, qui est aussi le centre de tout l'ouvrage. La cinquième variation, rêveuse, n'est qu'une brève transition vers la sixième, qui prolonge et amplifie l'esprit de la quatrième : des grondements intermittents du violoncelle commentent ou peut-être menacent cette expansion d'amour à la voix supérieure, d'une fragilité et d'une vitalité émouvantes ; l'arabesque du violon s'arrête sur une expectative toute trillée. La dernière variation, la coda en fait, abrège le thème et le rappelle sous un nouvel habillement de trilles tout vibrants de sensibilité.

Le cinquième mouvement, une merveille de légèreté, est un scherzo redoublé (ABABA). Après un départ abrupt au violoncelle, le thème principal, absolument passe-partout et même un peu puéril si on le lit froidement, prend de la personnalité du fait de la vitesse ; il se précipite, fait preuve d'une activité aussi prompte et inlassable que mutine. Pluie de notes qui courent, petits appels, suspensions inopinées et humoristiques, tels sont les éléments de la partie scherzo, d'autant plus plaisante qu'à la fin elle revient, comme un ballet d'elfes, au timbre immatériel joué *sul ponticello*, sur le chevalet des instruments. Quant aux deux trios (parties B), loin de marquer un retrait, ils confirment ce dynamisme avec une bonhommie populaire qui résonne, toute ronde, dans les registres graves. Ce charmant tourbillon s'arrête sur trois grands accords inattendus et transitifs.

Le sixième mouvement est un bref adagio de vingt-huit mesures ; bref, mais intense, dans l'esprit des moments les plus lyriques de l'ouvrage. Le dernier volet, énergique et souvent emporté, constitue la seule forme sonate de ce quatuor ; il est en mineur, ce qui est plutôt inhabituel pour un finale. Pour Richard Wagner, ce mouvement « *est la danse du monde lui-même : désir farouche, plainte douloureuse, ravissement d'amour, extase suprême, gémissement, furie, volupté et souffrance, grondement et tempête ; et, dominant cet ensemble, le prodigieux musicien qui dompte le tout* ». Une déflagration initiale, à l'unisson, donne un départ bien beethovénien. Le premier thème mène ses assauts sur une cellule très insistante qui rappelle la fameuse *Grande Fugue* composée l'année précédente ; il comporte aussi une figure accessoire, liée et descendante comme un regret. Le deuxième thème éclaire d'une écriture très lumineuse la facette lente et sentimentale de l'ouvrage ; sa gamme descendante est un lien entre ciel et terre, comme les gammes de Haydn évoquées ci-dessus. Un développement, où la tête du premier thème galope, fait apparaître une sorte de contre-sujet en valeurs longues, de fière allure. La réexposition nous réserve un autre développement, inattendu, de l'idéal deuxième thème, surcroît de lumière blanche. Enfin, la très importante coda, qui renoue avec l'esprit combatif du début, mène à un point final aussi sobre que définitif : trois accords majeurs.

Isabelle Werck

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach naît à Eisenach en 1685 dans une famille musicienne depuis des générations. Orphelin à l'âge de 10 ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, organiste, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. C'est à cette époque qu'il se rend à Lübeck pour rencontrer le célèbre Buxtehude. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il écrit de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il accepte un poste à la cour de Coethen. Ses obligations en matière de musique religieuse y sont bien moindres, le prince est mélomane et l'orchestre de qualité. Bach y compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concerts brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Sonates et partitas pour violon*, les *Suites pour violoncelle seul*, des sonates et des concertos… Il y découvre également la musique italienne. En 1723, il est nommé *cantor* de la Thomasschule de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. Il doit y fournir quantité de musiques. C'est là que naîtront la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*… Sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée, à sa mort en 1750, inachevée. La production de Bach est colossale. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique. En lui, héritage et invention se confondent. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifiques par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre le fit passer pour un compositeur difficile et compliqué aux yeux de ses contemporains. D'une immense richesse, elle a nourri toute l'histoire de la musique.

Ethel Smyth

Née en 1858 dans l'Angleterre victorienne, Dame Ethel Smyth fut une figure pionnière à bien des égards : première femme à entrer dans une classe de composition au Conservatoire de Leipzig en 1879 (c'est d'ailleurs en Allemagne qu'elle rencontre Brahms, Clara Schumann et Tchaïkovski) ; puis première compositrice à voir son opéra *Der Wald* interprété au Metropolitan Opera de New York ; enfin première compositrice à recevoir le titre de « Dame » par l'ordre de l'Empire britannique en 1922. Fille d'une famille de militaires, elle se heurte à son père, qui s'oppose farouchement à sa vocation musicale. Elle laisse une œuvre variée, composée de mélodies, d'opéras (dont *The Wreckers*, considéré comme une œuvre majeure), d'une messe et d'un quatuor à cordes. Sa composition s'inspire du romantisme allemand et français ainsi que de la tradition chorale britannique.

Ethel Smyth fut une féministe acharnée et une figure clé du mouvement des Suffragettes. En 1911, elle s'engage auprès du Women's Social and Political Union (WSPU) fondé par Emmeline Pankhurst et s'implique totalement dans les nombreuses actions politiques de l'organisation. Elle compose l'hymne des Suffragettes, *The March of the Women*, qu'elle dirigera lors d'un rassemblement au Royal Albert Hall. Tandis que Virginia Woolf (alors Stephen) envoyait de sages courriers pour le WSPU, Ethel Smyth est emprisonnée deux mois à la prison de Holloway pour avoir lancé des pierres sur la maison d'un secrétaire d'État aux colonies qui s'opposait au vote des femmes, action qui s'inscrivait dans une campagne orchestrée par Pankhurst. Thomas Beecham, admirateur sarcastique de Smyth, raconte sa visite en prison : « *Quand je suis arrivé, le gardien était pris d'un fou rire. Il m'a dit "entrez dans le quadrilatère". Il y avait une douzaine de dames, marchant de long en large et chantant à tue-tête. Le gardien me désigna la fenêtre de la cellule d'Ethel. Elle était penchée sur le rebord et dirigeait l'hymne féministe avec sa brosse à dents.* » Lors de la Première Guerre mondiale, Smyth rejoint les Suffragettes dans leur soutien à l'effort de guerre. Elle part en France rejoindre la dix-huitième division de l'armée française et travaille à l'hôpital militaire de Vichy. Ses compositions portent une empreinte de ce temps passé en France. Son sixième opéra, *Entente cordiale*, est une œuvre comique qui raconte les mésaventures d'un soldat britannique comprenant mal le français. Ethel Smyth s'éteint à Londres en pleine Seconde Guerre mondiale, le 8 mai 1944, à l'âge de 86 ans.

Ludwig van Beethoven

Compositeur allemand (Bonn, 15 ou 16 décembre 1770-Vienne, 26 mars 1827). Les dons musicaux du petit Ludwig van Beethoven 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 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 bon nombre de ceux qui deviendront ses protecteurs, tel le prince Karl Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Franz Joseph Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : ce sont ainsi les *Six*

Quatuors à cordes op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la huitième, « *Pathétique* », 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 est 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 et piano « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (sonates nos 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 *Symphonie n° 3*, 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 *Symphonies n° 5* et *n° 6*, 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 *Symphonie n° 9*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIXe siècle et les suivants) 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 vers sa dernière demeure, se tient l'un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Daniel Mesguich

Né à Alger en 1952, Daniel Mesguich prend ses premiers cours de théâtre à partir de 1966 au Conservatoire National de Région de Marseille, dans la classe d'Irène Lamberton. En 1970, il suit des études de philosophie à la faculté de Censier, à Paris. En 1971, à 18 ans, il est admis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où il suit les enseignements d'Antoine Vitez et de Pierre Debauche. En tant que metteur en scène, Daniel Mesguich monte, en trente-cinq ans, plus d'une centaine de spectacles pour le théâtre (*Hamlet, Le Prince travesti, Andromaque, Dom Juan…*) et une quinzaine pour l'opéra (*Le Ring, Le Grand Macabre, La Flûte enchantée…*) sur les plus grandes scènes étrangères et françaises (Festival d'Avignon, Comédie-Française, Théâtre de Chaillot, Odéon…). Comédien, il joue dans une quarantaine de films de cinéma, signés notamment Michel Deville (*Dossier 51*), Costa-Gavras (*Clair de femmes*), François Truffaut (*L'Amour en fuite*), Ariane Mnouchkine (*Molière*), Francis Girod (*La Banquière*), Alain Robbe-Grillet (*La Belle Captive*), James Ivory (*Quartet, Jefferson à Paris, Le Divorce*), Bernard Rapp (*Tiré à part*). Au théâtre, il joue notamment dans ses propres spectacles ou sous la direction de Robert Hossein, Antoine Vitez, Jean-Pierre Miquel (*Hamlet, Platonov, Meyerhold, Dom Juan, Pascal, Descartes…*). Dès sa sortie du Conservatoire en 1974, Daniel Mesguish crée sa propre école, Le Théâtre–École du Miroir, au sein de laquelle il ouvre un cours, le Théâtre-École du Miroir. Il y enseigne de 1975 à 1982. De 1986 à 1988, il enseigne au Centre Dramatique National Théâtre Gérard-Philipe à Saint-Denis – il en est le plus jeune professeur, appelé par Jean-Pierre Miquel seulement dix ans après sa sortie comme élève, il le dirigera de 2007 à 2013 – puis, de 1991 à 1998, au Centre Dramatique National (La Métaphore)/ Théâtre National de Lille-Tourcoing Région Nord – Pas-de-Calais. En 1998, il crée une nouvelle compagnie : Miroirs et Métaphores. De nombreux acteurs ont été ses élèves : Richard Anconina, Jérôme Anger, Sandrine Kiberlain, Vincent Perez, Philippe Torreton, Jean-Damien Barbin, Pierre Cassignard, Mylène Farmer, Samuel Labarthe, Xavier Gallais, Guillaume Gallienne… De 1995 à 1997, il est professeur associé à l'université de Lille III, en licence d'études théâtrales. En 2000, dans le cadre du Cnipal à Marseille, il enseigne l'art du jeu à de jeunes chanteurs d'opéra. Depuis 2012, il enseigne également l'art du théâtre à l'École Normale Supérieure de Paris. Il est fréquemment sollicité pour diriger des master classes à l'étranger et donner des conférences sur l'art dramatique. Récitant, Daniel Mesguich enregistre des textes de Baudelaire, Proust, Mallarmé, Chateaubriand ou encore Kafka pour de nombreuses maisons de disques ou pour la radio. On peut l'entendre dans diverses manifestations littéraires aux côtés de pianistes tels que Brigitte Engerer, Soo Park, Jean-Efflam Bavouzet,

Hélène Grimaud, Cyril Huvé ou sous la baguette de chefs comme Kurt Masur, Jean-Claude Malgoire, Philippe Bender, Jean-Christophe Spinosi, François-Xavier Roth, Jean-Claude Casadesus, Emmanuel Krivine. Daniel Mesguich est l'auteur de nombreux articles théoriques sur le théâtre mais aussi d'essais, d'une biographie, d'un roman, d'une pièce de théâtre et de nombreuses traductions.

Quatuor Thymos

Selon les philosophes grecs anciens, le « *thymos*» représente le souffle de la vie, de l'âme et du cœur. Animés par cet élan, les musiciens du Quatuor Thymos se réunissent pour partager d'intenses moments de musique avec le plus large public. Formé en 2003, le Quatuor Thymos naît de la rencontre de quatre musiciens titulaires de premiers prix des conservatoires supérieurs de Paris et de Lyon (CNSMDP). Dès sa formation, le Quatuor ambitionne de faire vivre un répertoire s'étendant de l'époque classique jusqu'à la création contemporaine avec l'instrumentarium adapté (instruments d'époque et cordes en boyaux, instruments modernes et cordes métalliques), dans un constant souci de recherche stylistique. Le Quatuor Thymos est invité par les festivals d'Amboise, de Montpellier et de Gourdon ainsi que par le Festival de Ravinia (Chicago) avec le pianiste Christoph Eschenbach en 2005. En 2007, il se produit au Festival international de quatuors à cordes du Luberon (où il retourne en 2010) et est invité en 2008 à se faire entendre dans le cadre de la saison de l'Abbaye aux Dames de Saintes. Le Quatuor Thymos joue Salle Pleyel (cycle Boulez), à l'Auditorium du musée d'Orsay, au Théâtre Mogador, Salle Favart et à la Sorbonne, au Théâtre de Fontainebleau et à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille dans le cadre de concerts ProQuartet. En mai 2010, il se produit dans le cadre des festivals Quatuors à Bordeaux et Violons de légende de Beaulieu-sur-mer. Le Quatuor donne un spectacle musical autour de Steve Reich avec la Compagnie Karine Saporta à la Cité de la musique, participe à la Biennale de quatuors à cordes à la Cité de la musique en janvier 2012, joue au Kennedy Centre de Washington, au festival Fougères Musicales, Salle Gaveau avec le pianiste Christoph Eschenbach, la mezzo-soprano Elisabeth Kulman et le contrebassiste Yann Dubost pour un concert organisé par ProQuartet (il enregistre avec eux un programme Schubert en 2016). Il effectue également une tournée au Brésil. En janvier 2016, le Quatuor Thymos participe à nouveau à la Biennale de quatuors à cordes de la Philharmonie de Paris puis est en tournée aux États-Unis. En mai 2017, le Quatuor Thymos se produira en tournée en Chine, puis au festival Fougères Musicales. Une tournée en Chine, Japon et Corée est prévue en 2018.

Le Quatuor Thymos est soutenu par l'Institut Français et la Spedidam.

Anne-Gaëlle Saliot

Docteur en philosophie de l'université d'Oxford, Anne-Gaëlle Saliot est *Assistant Professor* (maître de conférences) à l'université de Duke aux États-Unis. Elle y enseigne la littérature, le cinéma et l'esthétique dans le département d'Études romanes. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur la fameuse Inconnue de la Seine intitulé *The Drowned Muse* (Oxford University Press, 2015) et prépare actuellement un ouvrage consacré au cinéma de la Nouvelle Vague et à sa relation au XIX^e^ siècle. Elle a publié des articles sur Maurice Blanchot, Jacques Rivette, François Truffaut et Alain Resnais, ainsi que sur la littérature contemporaine et la danse. Le concert-lecture Woolf/Beethoven est le fruit d'un travail qu'elle a mené à l'université d'Oxford et à l'université de la Sorbonne.

E.S. 1-1083294, 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547 - Imprimeur : BAF

PHILHARMONIE DE PARIS

LUDWIG VAN
LE MYTHE BEETHOVEN

EXPOSITION

14 OCTOBRE 2016
29 JANVIER 2017

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR 01 44 84 44 84 M T PORTE DE PANTIN

MAIRIE DE PARIS

MÉCÈNE PRINCIPAL
INVESTMENT MANAGERS

BTHVN 2020

ENTREPRISES

DEVENEZ PARTENAIRE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PHILHARMONIEDEPARIS.FR

LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —

MECENAT MUSICAL SOCIETE GENERALE
GRAND MECENE

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

Audi talents awards

Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG
Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

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

fondation daniel & nina carasso

Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest
Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démos »

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

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault
Gecina, IMCD
Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, UTB
Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

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

Paris Aéroport
Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

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

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —