

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Dimanche 19 janvier 2020 – 14h30

Quatuor Castalian

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Programme

Joseph Haydn

Quatuor à cordes op. 77 n° 2

Ludwig van Beethoven

Quatuor à cordes n° 15

Quatuor Castalian

Sini Simonen, violon

Daniel Roberts, violon

Charlotte Bonneton, alto

Christopher Graves, violoncelle

Avec le soutien de Classical Futures Europe et du Programme Europe créative de l'Union européenne.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 15H40.

Les œuvres

Joseph Haydn (1732-1809)

Quatuor à cordes en fa majeur op. 77 n° 2 Hob. III:82

I. Allegro moderato

II. Menuetto

III. Andante

IV. Vivace

Composition : 1799.

Durée : environ 25 minutes.

Dernier quatuor complet de Haydn, le *Quatuor en fa majeur op. 77 n° 2* fut composé en 1799 – en même temps que les premiers quatuors de Beethoven – et devait à l’origine faire partie d’un cahier de six quatuors, comme c’était l’usage. Absorbé par la composition de son oratorio profane *Les Saisons*, qui fut achevé en 1801, le compositeur ne put mener son projet à bien, et se décida en 1802 à faire paraître les deux quatuors en sol et en fa majeur. Un autre quatuor commencé à la même époque (finalement publié en 1806 en tant qu’*Opus 103*) ne fut pas même terminé, Haydn finissant par jeter l’éponge : « Toutes mes forces s’en sont allées, je suis vieux et faible. » Pour autant, la musique elle-même ne porte aucunement trace d’une quelconque lassitude ou d’une baisse de l’inspiration, et l’*Opus 77*, notamment, poursuit la démarche des *Quatuors op. 76*, témoignant d’un équilibre rarement égalé entre des questions formelles brillamment gérées et une vitalité expressive particulièrement séduisante.

L’énergie rythmique et mélodique, présente dans le motif énoncé dès la première mesure par le violon 1, contamine ainsi rapidement tous les instruments, générant ici des notes répétées dont le développement fera un usage privilégié et là des doubles croches au flot aisé. Notons l’importance du travail tonal opéré par le musicien sur ce mouvement : d’abord au niveau de l’exposition (qui est, comme souvent chez Haydn, « monothématique », le contraste étant donc assuré par le changement de tonalité), mais aussi au niveau du développement, volontiers attiré vers le mode mineur et qui ne craint pas les modulations par

enharmonie. Le *Menuetto* suivant met, lui, l'accent sur le jeu rythmique, en se délectant d'hémioles (les nombreux balancements de quintes qui dessinent une logique binaire dans un contexte ternaire), et distille une bonne humeur communicative ; un Trio très fondu, où tout semble plus lent, vient en infléchir le cours un instant. Il laisse ensuite la place à un *Andante* d'une grande émotion, où la forme pourtant très travaillée a des allures d'évidence ; marqué par le retour régulier de son motif fondamental, il évoque la démarche d'un Schubert dans ses subtiles variations d'éclairage. Un finale « à la hongroise » plein de volubilité et d'enjouement vient couronner ce quatuor avec autant d'art que de vivacité.

Angèle Leroy

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes n° 15 en la mineur op. 132

I. Assai sostenuto – Allegro

II. Allegro ma non tanto

III. Molto adagio. « Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart » [Chant de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien]

IV. Alla marcia, assai vivace – attacca :

V. Allegro appassionato

Composition : 1823-1825.

Dédicace : au prince Nikolaus von Galitzine.

Création : le 9 septembre 1825, au Prater, Vienne, par le Quatuor Schuppanzigh.

Durée : environ 45 minutes.

Autant commencer par le début et rappeler que, du point de vue de l'ordre de composition, le *Quinzième Quatuor à cordes* ne suit pas les *Treizième* et *Quatorzième* mais les précède, que les premier et dernier mouvements furent achevés les premiers, que le deuxième fut le

dernier à avoir été terminé, et que le plus saisissant des cinq est sans doute le troisième ; commençons donc par le centre !

« Chant de reconnaissance d'un convalescent à la Divinité » : quelques mots écrits en tête du troisième mouvement et nous revoici quelques mois plus tôt, en avril 1825, lorsque le compositeur tombe malade. Grâce à quelques précisions supplémentaires, nous pouvons même revivre pas à pas sa guérison : le changement de tempo, d'adagio à andante, est accompagné d'un « Ah ! Tu m'as donc rendu des forces pour me trouver, le soir... », tandis que le retour du tempo initial doit être joué « avec un sentiment plus intime ». Étonnement, la guérison serait peut-être le sujet des derniers quatuors si on les considérait comme un vaste cycle ; ils formeraient une réponse à des troubles plus psychologiques que physiques, le style moins tourmenté des derniers morceaux (et plus particulièrement celui du finale appelé à remplacer la *Grande Fugue* du *Treizième Quatuor*) pouvant souligner les soucis envolés et la santé retrouvée.

Pourtant, sans totalement rompre avec les formes des mouvements traditionnels, nous glissons déjà, avec le *Quinzième Quatuor*, dans le monde expérimental et dérangeant des œuvres suivantes. Ainsi les cinq parties plutôt que les quatre habituelles (Beethoven en évoque six, comptant sans doute le récitatif du quatrième mouvement), les deux derniers mouvements formant une sorte de « scène et air » d'opéra à partir d'une marche à la légèreté trompeuse. Ainsi le premier allegro, dont on reconstituera d'autant plus difficilement la forme-sonate que les motifs semblent soumis à un parcours imprévisible, fait de changements brusques, d'arrêts et de départs, presque rhapsodique et profondément structuré à la fois, régi par une unité thématique remarquable. Achievé un an plus tôt, le *Quinzième Quatuor* annonce le *Quatorzième* dans sa façon d'explorer de nouvelles voies en mélangeant les formes attendues (menuet-trio du deuxième mouvement) à d'autres, récitatif ou marche, beaucoup plus inattendues car autrefois plutôt vocales et/ou dramatiques. Le plus bel exemple en est le troisième mouvement : « dans le [ton] lydien », il recourt à un mode ecclésiastique moins anachronique qu'atemporel, semblant libérer le quatuor de son passé. Un moment où tout semble s'être figé, où rien ne paraît pouvoir finir. Il sera toujours temps de regarder en arrière, et clore le *Treizième Quatuor*, une fois les conflits résolus.

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, Joseph Haydn quitte très jeune ses parents. En effet, ceux-ci, musiciens autodidactes, conscients que l'enfant ne peut recevoir l'éducation qu'il mérite chez eux, le confient dès l'âge de 6 ans à un cousin de la famille. 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. La voix du jeune homme ayant mué, Reutter le renvoie, et Haydn se trouve 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 *dixit*), un enseignement que le jeune musicien complète en étudiant les traités *Gradus ad Parnassum* de Fux et *Der vollkommene Kapellmeister* de 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, précède de peu un événement qui allait bouleverser la vie de Haydn : son embauche comme vice-maître de chapelle auprès 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 riche en compositions, 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 petit à petit 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, qui durèrent 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. Les œuvres dans le style *Sturm und Drang*, vers 1770, celles de la période plus légère qui suit, 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 (en 1785, il compose *Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix* pour quatuor à cordes, commande de la cathédrale de Cadix). La mort, en septembre 1790, du prince Nicolas ouvre pour Haydn une période de plus grande disponibilité ; son fils Anton, n'appréciant pas particulièrement

la musique, laisse le compositeur libre de quitter le domaine familial. C'est l'occasion d'un voyage en Angleterre, en 1791, sur l'invitation du violoniste et organisateur de concert Johann Peter Salomon. Haydn y triomphe ; les concerts qu'il y dirige sont l'occasion d'écrire autant de nouvelles symphonies. Appelées les « symphonies londoniennes », celles-ci, 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, de retour à Vienne, Haydn commence les leçons avec Beethoven, mais la relation entre les deux hommes semble assez vite avoir été plutôt difficile. Au retour de son deuxième séjour anglais, Haydn se tourne vers la musique vocale : il se consacre 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.

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.

Quatuor Castalian

L'interprète

En 2019, le Quatuor Castalian a remporté le prestigieux Royal Philharmonic Society's Young Artists Award. Précédemment, il avait gagné le Merito String Quartet & Valentin Erben Prize et le Borletti-Buitoni Trust Fellowship Award. En 2018, le quatuor a donné ses premiers récitals en Amérique du Nord : Phillips Collection à Washington, Lincoln Center à New York, Middlebury College dans le Vermont, salle Bourgie à Montréal, Vancouver Recital Series, Festival international de quatuor à cordes du Banff. Parmi les autres faits marquants de la saison 2018-2019, mentionnons un retour au Festival d'Aldeburgh, l'intégrale des *Quatuors op. 76* de Haydn donnée au Wigmore Hall (enregistrée pour une sortie sur le label Wigmore Live) et des récitals au Konzerthaus de Vienne, à l'Auditorium du Louvre (Paris), à Flagey (Bruxelles) et au musée d'Art de Tel-Aviv. Cette saison, les Castalian présentent un cycle de musique de chambre de Brahms et de Schumann au Wigmore Hall, en collaboration avec Stephen Hough, Cédric Tiberghien, Michael Collins, Nils Mönkemeyer, Isabel Charisius et Ursula Smith. En 2020, ils feront leurs débuts au Carnegie Hall et participeront à la Simmenauer International Beethoven Quartet Series. Ils se produiront en Israël et en Europe, donnant des récitals à la Philharmonie de Paris, au château d'Esterházy à Fertöd, aux festival Heidelberger Frühling, Rheingau, et à ceux de Moselle et de Dresde. Le Quatuor

Castalian s'est déjà produit dans le cadre des Chamber Music Series de Hambourg, de l'International Musikfest de Goslar, des Sommerliche Musiktage Hitzacker, des Quartetaffairs à Francfort (retransmis par NDR), du Festival de Queille et du festival Conques, la lumière du roman (France). Au Royaume-Uni, il a participé aux festivals de Bath, Cheltenham, East Neuk, North Norfolk, Peasmarsh et Winchester. Il a été ensemble en résidence du Festival international de musique de chambre d'Esbjerg au Danemark et du festival Musique d'été à Suzette, près d'Avignon. Il a aussi entrepris des tournées en Chine et en Colombie. Il a collaboré avec Aleksander Madzar, Alasdair Beatson, Simon Rowland-Jones, Daniel Lehardt et Olivier Stankiewicz, entre autres. Formé en 2011, le Quatuor Castalian a étudié avec Oliver Wille (Quatuor Kuss) à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre, où il a obtenu une maîtrise. Il est lauréat du Premier prix au Concours de musique de chambre de Lyon en 2015 et du Troisième prix au Concours international de quatuor à cordes du Banff en 2016. Il a été sélectionné par le Young Classical Artists Trust (YCAT) en 2016 et a reçu un encadrement supplémentaire de Simon Rowland-Jones, David Waterman et Isabel Charisius.

Avec le soutien de Classical Futures Europe et du Programme Europe Créative de l'Union Européenne.

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



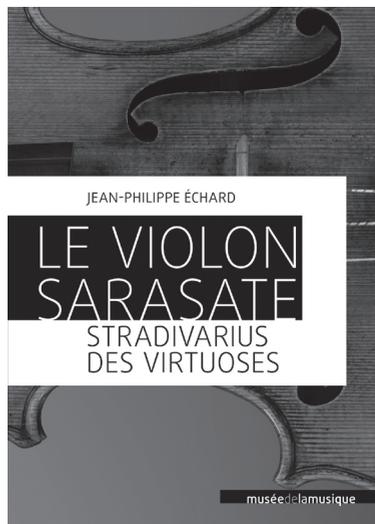
LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

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-XVIII siècles sont internationalement reconnus.



Collection Musée de la musique

128 pages • 12 x 17 cm • 12 €

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

P PHILHARMONIE
DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

Les ouvrages de la collection Musée de la musique placent l'instrument dans une perspective culturelle large, mêlant l'organologie et la musicologie à l'histoire des techniques et des idées. Chaque instrument devient ainsi le terrain d'enquêtes pluridisciplinaires, d'analyses scientifiques et symboliques orientées vers un même but : dévoiler les mystères de la résonance.

BONS PLANS

ABONNEZ-VOUS

Bénéficiez de réductions de 15% à partir de 3 concerts au choix et de 25% à partir de 6 concerts au choix.

MARDIS DE LA PHILHARMONIE

Le premier mardi de chaque mois à 11h, sur notre site internet, des places de concert du mois en cours, souvent à des tarifs très avantageux.

FAITES DÉCOUVRIR LES CONCERTS AUX PLUS JEUNES

Les enfants de moins de 15 ans bénéficient d'une réduction de 30%.

BOURSE AUX BILLETS

Revendez ou achetez en ligne des billets dans un cadre légal et sécurisé.

MOINS DE 28 ANS

Bénéficiez de places à 8€ en abonnement et à 10€ à l'unité.

TARIF DERNIÈRE MINUTE

Les places encore disponibles 30 minutes avant le début du concert sont vendues sur place de 10 à 30€. Ces tarifs sont réservés aux jeunes de moins de 28 ans, aux personnes de plus de 65 ans, aux demandeurs d'emploi et aux bénéficiaires des minima sociaux.

LES MODALITÉS DÉTAILLÉES DE CES OFFRES SONT PRÉSENTÉES SUR PHILHARMONIEDEPARIS.FR.



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



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



– 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

