

Roch-Olivier Maistre,

Président du Conseil d'administration

Laurent Bayle,

Directeur général

Jeudi 14, vendredi 15, samedi 16 et dimanche 17 avril

Beethoven visionnaire

Intégrale des symphonies de Beethoven sur instruments d'époque

La Chambre Philharmonique | Emmanuel Krivine

Ces concerts sont diffusés en direct sur les sites Internet www.citedelamusiquelive.tv et www.medic.tv. Ils y resteront disponibles gratuitement pendant quatre mois.



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

La preuve par neuf

Entretien avec Emmanuel Krivine

Cité Musiques | Interpréter les neuf symphonies de Beethoven en un cycle court reste toujours un événement pour le public. Et pour l'orchestre ? Est-ce un moyen de s'évaluer ?

Emmanuel Krivine | Non, il faut davantage considérer la chose comme l'aboutissement d'années de travail que comme un examen. Je fréquente ces symphonies depuis longtemps, bien avant La Chambre Philharmonique avec laquelle nous venons de publier l'enregistrement de la *Symphonie n° 9* qui sera suivie ce printemps par l'édition, chez Naïve, de toutes les autres symphonies de Beethoven. Le disque permet un vrai travail de fond.

Cet orchestre est organisé par cooptation et se réunit six à sept fois par an. Ce système assure non seulement une ambiance unique que je ne connais nulle part ailleurs, mais aussi une écoute collective exceptionnelle. Comme son nom l'indique, notre ensemble pratique la musique de chambre à l'échelle symphonique. C'est d'ailleurs le propre des très bons orchestres symphoniques : savoir s'écouter comme un quatuor.

Qu'apportent alors les instruments dits d'époque ?

E. K. | La Chambre Philharmonique est constituée de musiciens très exigeants, cultivés, sensibles, très impliqués dans la relation composition-instrumentarium. Cette connaissance intime permet non seulement d'interpréter au mieux la partition, de comprendre les moyens dont disposait le compositeur mais aussi de savoir où sont nos marges de liberté. Comme les anciens Hébreux, les musiciens se réfèrent au texte. Il faut certes respecter l'écrit mais aussi pouvoir créer dans la « béance » laissée par le non-écrit. Trop souvent les musiciens classiques restent inhibés face à cette absence de prescription ! Il faut au contraire oser inventer, apprécier cette liberté tout en tenant compte du « bon goût » et du style d'une époque !

Comment procédez-vous alors ? En discutant avec l'orchestre ?

E. K. | Non, nous n'aurions pas le temps. Cela se fait en répétition, comme deux partenaires en sonate. La qualité de cet échange est évidemment fonction du degré d'affinité et de culture des musiciens en présence.

Comment choisissez-vous alors l'option définitive ?

E. K. | Bonne question ! J'avais envie de proposer pour le disque des versions alternatives – lors de la reprise d'un trio par exemple – mais l'idée est quasiment impossible à concrétiser pour une telle durée de musique. Or, l'enregistrement fixe définitivement les choses et donne presque immédiatement des regrets : on aurait aimé laisser plusieurs versions car l'interprétation n'est jamais univoque. Cela dit, nous enregistrons en « live » et apportons des corrections infimes le lendemain. Nous sommes très loin du studio ! Je suis vraiment étonné par l'incroyable « propreté » de ces prises quand on sait quelles difficultés posent ces instruments d'époque artisanaux et si sensibles aux aléas de toute sorte.

Au-delà de leur fragilité, ces instruments qui s'approchent de ceux que connaissait le compositeur apportent aussi une couleur différente, non ?

E. K. | Oui, bien sûr, mais ils permettent aussi un équilibre nouveau entre les différents groupes et leur fragilité crée une praxis particulière. Cette vulnérabilité exige un investissement tout autre qu'avec des instruments « modernes ». Le musicien redevient un artisan avec toute la difficulté du métier que cela implique, engendrant une autre façon d'appréhender la musique. Plus que jamais, la salle contribue au résultat. Nous avons la chance de pouvoir jouer à la Cité de la musique ou à la MC2 de Grenoble qui offrent un cadre idéal à cette formation.

Avez-vous alors l'impression d'approcher une vérité musicale ?

E. K. | Les instruments d'époque permettent de comprendre pourquoi le compositeur demande ici un *forte* ou là un détaché. Nous sommes convaincus de nous rapprocher d'un idéal mais certainement pas de la « vérité ». Nous croyons à ce que nous faisons mais nous savons également que cette conviction reste relative.

C'est pourquoi je me méfie toujours de l'idée d'interprétation définitive, dite de référence, même si quelques enregistrements me paraissent traverser le temps tels les Bach de Gould, le *Voyage d'hiver* de Schubert par Fischer-Dieskau, les Brahms de Norrington avec les London Classical Players, la *Quatrième Symphonie* de Schumann par Furtwängler ou même le *Troisième Concerto pour piano* de Rachmaninov par Byron Janis.

Pouvez-vous en quelques mots définir le parcours qui va de la *Première Symphonie* à la *Neuvième Symphonie* ?

E. K. | Dans la *Première Symphonie*, Beethoven est encore dans la « post-dernière de Haydn », mais il laisse déjà apparaître quelques signes personnels, notamment dans les chocs du finale. Il s'affirme ensuite dès la suivante, dont j'adore le mouvement lent depuis mon enfance. Il a toujours représenté pour moi un havre de paix. Beethoven maîtrise totalement son langage dans l'*Eroica* mais aussi dans la *Quatrième Symphonie* qui est un chef-d'œuvre d'une subtilité incroyable, injustement moins appréciée. Beethoven semble ensuite se « reposer » avec les *Sixième* et *Huitième Symphonies*. Comment ne pas admirer l'*Allegretto* de la *Septième Symphonie*, qui survit à toutes les interprétations ? Quelle merveille !

Qu'apporte la *Neuvième* dans l'écriture pour l'orchestre ?

E. K. | Avec son finale, Beethoven ouvre l'époque moderne et l'on peut presque dire qu'il invente la messe laïque et pose les jalons de la musique de film ! Il invente un nouveau monde dans lequel nous évoluons encore...

Propos recueillis par Philippe Venturini

Sommaire

JEUDI 14 AVRIL, 20H

p. 7

Symphonie n° 4

Symphonie n° 7

VENDREDI 15 AVRIL, 20H

p. 13

Symphonie n° 2

Symphonie n° 6 « Pastorale »

SAMEDI 16 AVRIL, 16H30

p. 17

Symphonie n° 8

Symphonie n° 5

SAMEDI 16 AVRIL, 20H

p. 22

Symphonie n° 1

Symphonie n° 3 « Eroica »

DIMANCHE 17 AVRIL, 16H30

p. 27

Symphonie n° 9 « Hymne à la joie »

JEUDI 14 AVRIL – 20H

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 4

entracte

Symphonie n° 7

La Chambre Philharmonique

Emmanuel Krivine, direction

Coproduction Cité de la musique, La Chambre Philharmonique.

Fin du concert vers 21h45.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 4 en si bémol majeur op. 60

Adagio – Allegro vivace

Adagio

Menuetto. Allegro vivace

Allegro ma non troppo

Composition : quelques semaines de l'automne 1806.

Création privée en mars 1807 chez le prince Lobkowitz, à Vienne ; création publique le 15 novembre 1807 au Hoftheater, Vienne.

Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 trompettes, 2 cors – timbales – cordes.

Durée : environ 35 minutes.

En l'automne 1806, Beethoven est hébergé en Silésie chez son principal mécène, le prince Lichnowsky, qui lui verse une forte pension et qui lui témoigne, ainsi que son épouse, beaucoup d'intérêt compréhensif. Ce séjour finira par une violente rupture, provoquée par Beethoven qui refuse de jouer devant des officiers français (l'Allemagne est alors occupée par Napoléon) ; cette rébellion lui aurait été pardonnée, comme tant d'autres, si le Maître ne s'était enfui en envoyant à son protecteur ce billet lapidaire et fameux : « *Vous êtes prince par le hasard de la naissance. Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers. Mais il n'y a qu'un seul Beethoven* ». Après ce pavé dans la mare aussi grandiose que peu utile, le compositeur s'est retrouvé dans la gêne financière.

La *Quatrième Symphonie* est la seule de Beethoven qui ait fait l'objet d'une commande. En effet, pendant qu'il séjournait chez Lichnowsky, un seigneur voisin, le comte Oppersdorff, possesseur d'un bon orchestre et qui avait déjà fait exécuter la *Deuxième Symphonie*, lui propose d'écrire cette *Quatrième*. La composition a été rapide, et le ton général de l'ouvrage est enjoué et heureux. Une tradition attribue cette gaieté à de prétendues fiançailles que Beethoven aurait contractées en mai 1806 avec Thérèse von Brunswick ; mais cette légende sentimentale est contestée de nos jours.

L'introduction lente qui préface le premier mouvement est l'une des plus fascinantes de Beethoven, comparable à celle de la *Septième Symphonie* ou des ouvertures *Léonore* ; le compositeur prend modèle sur les dernières symphonies de Haydn. En mineur et très modulante, cette introduction se partage en deux motifs, l'un mystérieusement lié, l'autre hasardé en petits pas entrecoupés et circonspects. Les dernières mesures *fortissimo* exigent le déclenchement du brillant allegro.

L'exposition très riche et dynamique de celui-ci démontre que cette symphonie, moins célèbre que ses sœurs impaires, est largement aussi entraînante qu'elles. Un démarrage insistant s'exerce sur un bref trait ascendant, la levée du thème, fusée qui sera exploitée tout au long de la pièce. Le premier thème descend les marches de l'accord parfait avec une agilité qui pressent le finale

de la *Cinquième*. Le pont commence peu après sur le trottement de deux bassons ingambes et se poursuit en un orageux crescendo. Les charmes du deuxième thème s'apparentent à ceux de la future *Symphonie « Pastorale »* : deux épisodes différents ouvrent un ciel clair sur les chants du basson solo, de la clarinette ou de la flûte entrelacés, mais toujours animés de cet esprit actif et rapide, qu'encouragent de leur grosse voix quelques tutti exclamatifs. La section conclusive jette ses cadences sur des syncopes presque désinvoltes.

Le développement se consacre entièrement au premier thème. Il commence dans une atmosphère détendue ; la flûte bondit gracieusement, entourée par une courtoisie d'écriture qui annonce Mendelssohn ; Beethoven pourtant ne tarde pas à s'impatienter et à lancer ses tonnerres, tout comme il s'attarde, de façon très caractéristique, sur une cellule qu'il rumine à l'infini, en l'occurrence le trait de levée, la fusée initiale, geste sonore qui devient songeur en s'interrogeant sur la suite à donner... La timbale, qui roule longuement à l'horizon, conquiert une place nouvelle pour l'époque. Après une réexposition très régulière, la coda exalte le début du thème avec autant d'énergie que de satisfaction.

L'admirable *Adagio*, sommet de l'ouvrage, conjugue une sérénité, une douceur très humaines, avec une part de mystère. Musicalement, il s'équilibre entre deux éléments, le galbe très *cantabile* des thèmes, simples et émouvants, et une cellule rythmique constante, isolée ou sous-jacente, qui est en quelque sorte le battement de cœur du morceau. Longue-brève, ce rythme tonique est l'iambe, que Beethoven affectionne, mais qui traversera ici des variantes – des triolets incomplets, par exemple. Les violons exposent la cantilène du premier thème, que la flûte reproduit, par la suite, à l'octave supérieure. Dans le pont, le motif rythmique se transforme en un remous arpégé, tandis que des fragments mélodiques voyagent et agrandissent l'espace. Le deuxième thème, confié à une clarinette crépusculaire, présente un profil beaucoup plus incertain et dubitatif. Après la section conclusive portée par le rythme en ostinato, où les deux bassons rêvent, le retour orné du premier thème se substitue à la traditionnelle barre de reprise.

Le bref développement, seul passage dramatique de ce mouvement, suscite un nuage sombre et lourd de destin ; le premier thème en mineur n'en finit pas de descendre, accablé de sforzandos. Après une transition, la réexposition et la coda reprennent à l'envi, et pour notre plaisir, les idées initiales, en particulier les méandres du premier thème si apaisant.

Le soi-disant menuet est un scherzo tirailé qui alterne des secousses autoritaires avec des lignes sinueuses et étranges, parfois gonflées en crescendo-decrescendo. La section secondaire, ou trio, y est énoncée deux fois, dans un schéma A-B-A-B-A abrégé (coda). Ce trio met en dialogue le groupe des bois d'une part, que Beethoven aime isoler en chœurs un peu lointains, et les réponses glissantes, furtives des cordes, d'autre part.

Le finale, mené à un tempo expéditif, est un mouvement perpétuel qui anticipe Mendelssohn sous son jour frénétique. Le véritable personnage principal, plus que les thèmes qui sont peu significatifs, est ce fourmillement des doubles-croches qui traverse tout un plan de sonate à fond

de train, comme s'il en supervisait les sections, en diagonale. L'écriture mi-furieuse, mi-joyeuse déclenche en passant quelques courts-circuits, son énergie se heurte à un dissonant obstacle puis repart de plus belle. La réexposition est clairement amorcée par un basson hâtif, timbre qui décidément est très à l'honneur dans cet ouvrage. Les accords conclusifs sont précédés du seul passage ralenti : cette vieille tactique est remplie, en l'occurrence, d'un certain humour.

Symphonie n° 7 en la majeur op. 92

Poco sostenuto – Vivace

Allegretto

Presto

Allegro con brio

Composition : 1811-1812 ; achevée le 13 mai 1812.

Création : le 8 décembre 1813 à l'Université de Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux – cors et trompettes par deux – timbales – cordes.

Durée : environ 40 minutes.

Exactement contemporaine de la *Huitième* (les deux symphonies sont jumelles comme la *Cinquième* et la *Sixième*), la *Septième Symphonie* est réputée pour son cachet « rythmique », non seulement dans le groupe des neuf symphonies de Beethoven, mais dans le répertoire symphonique en général. Richard Wagner, dans *L'œuvre d'art de l'avenir* (1849), l'a gratifiée d'un surnom aussi célèbre que pertinent : « l'apothéose de la danse », distinction valable surtout pour les deux derniers mouvements, mais aussi pour le premier. Quant au deuxième mouvement, c'est une marche lente, sans doute funèbre. En somme, tout l'ouvrage est placé sous le signe du geste physique.

Beethoven tenait autant que possible à créer ses œuvres lui-même, malgré sa surdité croissante, et sa direction ne se déroula pas sans quelques petits incidents, car il ne percevait plus les pianissimos. Le succès de l'ouvrage fut néanmoins immédiat, même si quelques notes discordantes ont percé dans la critique : c'est ainsi que Carl Maria von Weber a âprement considéré que « *Monsieur Beethoven [était] mûr pour les petites maisons* » (l'asile d'aliénés).

Le premier mouvement est précédé d'une introduction lente considérable et, détail original, cette introduction comprend deux thèmes bien différents, tandis que l'allegro qui suit sera pour ainsi dire monothématique. Cette introduction, pleine d'expectative, est tout un monde, une vaste mise en condition. Première idée : un motif lié, qui se coule d'un pupitre de bois à l'autre, puis prend l'ampleur des grandes ambitions, et que raye en montant une gamme piquée, impatiente d'agir ; deuxième idée : un balancement champêtre, sorte de réminiscence de la *Pastorale*. L'introduction finit sur un long signal, la note *mi*, répétée, hésitante, tendue, tremplin vers le vivace qui va suivre.

Celui-ci maintient un rythme omniprésent (un peu comme dans la *Cinquième*), un rythme volontariste et pointé, mais déjà dansant, à 6/8. Certes, la forme sonate est bien là, régulière, mais le compositeur met en avant un facteur beaucoup plus élémentaire : cette trépidation constante, qui interpelle le corps, lui infuse du ressort et du dynamisme. De gros silences, des points d'orgue suspendent parfois le discours avec un sans-façon intimidant. Des à-côtés pleins d'indépendance explorent des tonalités lointaines, créent des effets de recul, de développement, et ce bien avant le développement lui-même : ainsi le pont de l'exposition, long et aventureux. La réexposition à son tour est développante, avec tout un épisode sombre, où les basses remâchent le rythme principal avec une nuance de menace. La coda, très sobre, reprend la conclusion de l'exposition où les cors fêtent leur combativité d'une voix bien cuivrée.

La marche funèbre du deuxième mouvement est étrangement indiquée *allegretto* ; selon Schindler, l'ami de Beethoven, le maître aurait voulu dire *andante quasi allegretto*, soit un tempo lent, mais non traînant. Cette page très noble présente bien des parentés avec son homologue dans l'*Eroica* : alternance du ton mineur avec, dans les parties secondaires, son homonyme majeur ; présence d'un fugato ; et, dans l'ensemble, la même rencontre sublime entre la grandeur et la résignation. Les contemporains ne s'y trompèrent pas qui, aux deux premières exécutions de l'ouvrage, obtinrent un bis. Le thème initial est d'abord présenté avec dépouillement, tout en rythmes lents et accablés, confinés aux contrebasses, violoncelles, altos ; sans doute inspirera-t-il Schubert quelques années plus tard dans le *Wanderer* (1816) et *La Jeune Fille et la mort* (1817). Le crescendo orchestral, par couches successives et par montée d'octave en octave, comporte l'adjonction d'un très beau contrechant ; trois variations se déposent ainsi nappe après nappe, le tutti de la dernière atteignant un sommet d'intensité dramatique.

La deuxième section, en contraste total, offre un épisode en majeur, pacifiant, consolateur ; il privilégie le groupe des bois et, par son côté pastoral, il semble découvrir le côté calmement inépuisable de la vie. Cette mélodie balancée permet à la clarinette et au cor de se répondre dans un mini-intermède. Une transition en gammes plongeantes, aussi simple qu'adroite, ramène le premier thème et son chagrin. L'idée initiale est à présent méditée en un fugato, dévolu aux cordes seules comme un camaïeu gris qui, après l'exposé des quatre entrées, s'enflamme vers le tutti et pousse devant lui une version exaspérée du thème. Un retour de l'épisode pacifique, abrégé, fait place à la coda où l'orchestre se fragmente ; les bouts du thème sont tout juste complétés, à-mi-voix, par les pizzicati des cordes. Le mouvement se termine, comme un grand soupir, sur l'accord qui l'avait inauguré.

Le scherzo et le finale forment un ensemble uni par son rythme irrésistible. Simplement indiqué *presto*, le scherzo a une structure redoublée, comme celui de la *Quatrième Symphonie*. Sa partie principale comporte deux reprises dont la première est très courte et la deuxième longue, développée et voyageuse – Beethoven est assez coutumier du fait. La mesure à un temps (à trois temps très vifs), l'incitation fréquente des timbales, l'articulation ferme et quasi percussive de tous les pupitres soulignent beaucoup moins le plan d'ensemble qu'une propulsion vers l'avant, sur la cellule bondissante de l'iambe. Tout à l'opposé, le trio central rêve à la campagne, à la lune

et au passé. De longues notes tenues enveloppent les clarinettes, cors, bassons, flûtes, qui se chantonnent doucement à eux-mêmes un petit motif en va-et-vient : quoique tranquille, c'est encore un rythme qui prédomine.

Ce scherzo mais surtout le finale illustrent l'irruption somptueuse du dionysiaque dans la musique de concert, grâce à Beethoven. Friedrich Wieck, le père de Clara Schumann, n'y entendait, avec un mélange de justesse et d'effroi, que « *l'œuvre d'un homme ivre* » ; mais s'il y a ivresse en effet, elle appartient à un niveau élevé et libérateur. Beethoven aurait confié à sa jeune amie Bettina Brentano, tout juste rencontrée en 1810 : « *La musique est une révélation supérieure à toute sagesse et à toute philosophie... Je suis le Bacchus qui vendange le vin dont l'humanité s'enivre... Celui qui a compris ma musique pourra se délivrer des misères où les autres se traînent* ». Ce vin-là, mis en cuve dans une forme sonate bien classique, fait pendant au premier mouvement dans sa volonté de maintenir une pulsation d'un bout à l'autre ; il rejoint aussi la future *Neuvième Symphonie*, dans sa divinisation de la joie. Le tempo martialement mené à deux temps pourrait appartenir à une marche militaire, ce que certaines sonneries triomphales de cors évoquent par moments ; mais en réalité, plusieurs rythmes essentiels entretiennent la jubilation chorégraphique. Ainsi, le rythme du début, très sec, lancé dans une brève et fulminante annonce, et qui va notamment marquer les transitions ; le rythme du thème principal, tournoyant comme une foule de bacchantes, en connivence avec le feu et le souffle chaud du vent ; ou les rythmes pointés, infatigables jusque dans les modulations les plus acrobatiques... Le thème principal possède une tournure très populaire (Wagner y entendait une danse hongroise), que renforce sa coupe en deux reprises, plusieurs fois réitérée. La coda, enrichie d'un développement supplémentaire, provoque un long suspense sur un grondement des basses, superbe accumulation de tension ; puis l'énergique bouquet final éclate, comme une consécration de la force humaine.

Isabelle Werck

VENDREDI 15 AVRIL – 20H

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 2

entracte

Symphonie n° 6 « Pastorale »

La Chambre Philharmonique

Emmanuel Krivine, direction

Coproduction Cité de la musique, La Chambre Philharmonique.

Fin du concert vers 21h50.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 2 en ré majeur op. 36

Adagio molto – Allegro con brio

Larghetto

Scherzo. Allegro

Allegro molto

Composition : 1801-1802.

Dédicace : au Prince Lichnowsky.

Création : le 5 avril 1803 au Theater an der Wien sous la direction du compositeur.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *la*, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.

Durée : environ 32 minutes.

Originaire de Bonn, Beethoven est venu à Vienne en 1792, désireux d'y « recevoir des mains de Haydn l'esprit de Mozart ». Au bout de dix années dans cette ville, il a déjà parcouru un bon bout de chemin : les quinze premières sonates pour piano ont vu le jour, deux concertos pour piano, une symphonie, plusieurs œuvres de chambre, dont les six *Quatuors op. 18*.

Esquissée dans les grands traits avant le séjour à Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* conserve l'humeur joyeuse de sa première inspiration, laissant peu soupçonner le désespoir. Elle est encore ancrée dans l'héritage classique, fait appel à un orchestre par deux, et rappelle la *Symphonie « Prague »* K. 504 de Mozart, mais témoigne aussi d'innovations considérables par rapport à la *Première Symphonie*.

Le premier mouvement s'ouvre sur une vaste introduction lente, beaucoup plus importante que celle de la *Première*, qui débouche sur un *Allegro con brio* volontaire, tout du long parcouru par une même énergie, avec un premier thème léger et fringant, s'élançant des basses, puis un second thème en motif de fanfare.

Amplement développé, le *Larghetto* retrouve la veine lyrique des mouvements lents des sonates pour piano dans son premier thème généreux et serein, mis en contraste avec un deuxième thème enjoué et léger.

La *Deuxième Symphonie* est la première à remplacer explicitement l'habituel menuet par un scherzo, plus rapide, plus énergique mais aussi plus violent, avec son opposition brusque de dynamiques.

Une violence que l'on retrouve dans le finale, ouvert par un motif d'une densité explosive, une de ces « empreintes » si typiques de Beethoven, qui se gravent dans la mémoire, contenant en soi les cellules fondatrices du mouvement entier. Ce finale affirmatif, non dénué d'humour, privilégiant le geste et la théâtralité, révèle encore un puissant sens de la propulsion. Il frappe en outre par sa forme rondo-sonate déséquilibrée par une coda-développement terminale d'une longueur extraordinaire, qui allonge d'un tiers le mouvement.

Terminée peu de temps après le testament d'Heiligenstadt, la *Deuxième Symphonie* répond au désir d'une « voie nouvelle », que Beethoven avait déclaré chercher en 1802, et jette dans son langage les bases de la période héroïque. La *Neuvième Symphonie*, qui reprendra certains de ses motifs, semble renvoyer à cette époque qui a vu coïncider le désespoir et, dans la composition, la joie acquise par la volonté.

Marianne Fripiat

Symphonie n° 6 en fa majeur op. 68 « Pastorale »

« Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne ». Allegro ma non troppo

« Scène au bord du ruisseau ». Andante molto mosso

« Réunion joyeuse de paysans ». Allegro

« Orage, tempête ». Allegro

« Chant de pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage ». Allegretto

Composition : 1807-1808.

Dédicace : au prince Lobkowitz et au comte Razumovsky.

Création : le 22 décembre 1808 à Vienne au Theater an der Wien.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones – timbales – cordes.

Durée : environ 45 minutes.

Lorsque le public viennois découvre la *Symphonie « Pastorale »*, le 22 décembre 1808, il assiste à un véritable festival Beethoven. En effet, le programme de cette soirée exceptionnelle affiche de surcroît la *Cinquième Symphonie* (créée elle aussi ce jour-là), le *Quatrième Concerto pour piano*, des extraits de la *Messe en ut majeur*, l'air de concert « *Ah! perfido* » et la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre op. 80*, précédée d'une improvisation pianistique du compositeur. Celui-ci, mécontent de sa situation à Vienne, laisse croire qu'il accepte le poste que Jérôme Bonaparte lui offre à Cassel. Il organise alors ce « concert d'adieux », où il déploie toutes les facettes de son génie, afin – espère-t-il – que ses riches protecteurs se montrent plus généreux. Il présente ainsi ses cinquième et sixième symphonies. On ne peut imaginer contraste plus saisissant : d'une part l'expression tragique et la victoire obtenue à l'issue d'un combat acharné ; d'autre part le lyrisme serein et l'évocation champêtre. La *Pastorale* est la plus radieuse et la plus confiante des partitions orchestrales de Beethoven. Si quelques ombres se glissent, elles disparaissent aussitôt. Certes, l'*Orage* trouble un instant l'effusion paisible, une rupture s'avérant nécessaire pour maintenir en éveil l'attention de l'auditeur. Mais cette tempête, d'autant plus spectaculaire qu'elle reste brève, met en valeur la lumineuse quiétude des autres épisodes.

La partition a fasciné bien des musiciens romantiques, qui ont vu là une préfiguration de leurs recherches et de leurs aspirations : une œuvre à programme et l'exaltation de la nature. Toutefois, en dépit des titres inscrits en tête de ses mouvements, sa narration se limite à l'idée d'une contrée idyllique, peuplée de paysans francs et enjoués, brièvement perturbée par le fracas du tonnerre. Elle ne s'inspire d'aucun substrat littéraire et ne livre pas une autobiographie romancée, au contraire de ce que réalisera Berlioz dans sa *Symphonie fantastique*. En définitive, la *Pastorale* apparaît moins dramatique que la *Cinquième*. Elle reste fidèle à la forme sonate dans les premier et deuxième mouvements, mais – attitude rare chez Beethoven – sans la théâtraliser. De plus, la nature est ici dépourvue du mystère et de la dimension fantastique qui hanteront les œuvres romantiques. Elle ne reflète ni inquiétudes métaphysiques, ni solitude de l'artiste en conflit avec la société de son temps. La *Symphonie n° 6* transpose les impressions ressenties par le compositeur dans un paysage bucolique.

« *Plutôt expression du sentiment que peinture* », indique Beethoven sur sa partition. Probablement souhaite-t-il éviter les interprétations trop anecdotiques et trop précises. Pourtant, s'il se montre plus évocateur que descriptif, il donne à plusieurs de ses mélodies un contour populaire et accorde de nombreux solos aux bois et aux cors (instruments associés aux scènes pastorales depuis l'époque baroque). À la fin de la *Scène au bord du ruisseau*, il introduit le chant du rossignol, de la caille et du coucou, confiés respectivement à la flûte, au hautbois et à la clarinette. D'ailleurs, l'orchestration individualise et caractérise les cinq tableaux : le piccolo et les timbales apparaissent dans l'*Orage*, afin de traduire le déchaînement des éléments et de créer l'illusion d'une dilatation de l'espace. Les trompettes sont absentes des deux premiers mouvements, les trombones des trois premiers. Les Viennois de 1808 ont sans doute été sensibles à cette musique qui célèbre leurs paysages, puisqu'ils ont accepté les conditions que son auteur exigeait.

Hélène Cao

SAMEDI 16 AVRIL – 16H30

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 8

entracte

Symphonie n° 5

La Chambre Philharmonique

Emmanuel Krivine, direction

Coproduction Cité de la musique, La Chambre Philharmonique.

Fin du concert vers 18h.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 8 en fa majeur op. 93

Allegro vivace e con brio

Allegretto scherzando

Tempo di Menuetto

Allegro vivace

Composition : 1811-1812 (terminée en octobre 1812 à Linz).

Création : le 27 février 1814, avec la *Septième Symphonie*, Grande salle de la Redoute, Vienne.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.

Durée : environ 25 minutes.

Beethoven passe l'été 1812 en Bohême, dans les villes d'eaux de Teplitz et de Karlsbad (actuelles Teplice et Karlovy Vary). C'est à Teplitz, d'où il écrit sa lettre fameuse à l'« immortelle bien-aimée », qu'il compose pour l'essentiel la *Huitième Symphonie*, dans la suite immédiate de la *Septième*.

La symphonie se distingue par son choix de simplicité et sa durée d'ensemble qui revient aux proportions classiques de la *Première Symphonie*. Seul le finale apporte un peu d'extravagance, contrastant avec le déroulement très sage des trois premiers mouvements. Plus modeste, elle présente aussi un intéressant traitement soliste des instruments.

L'*Allegro vivace e con brio* offre une structure de forme sonate nettement délimitée, avec un premier thème bon enfant, mélodique plus que rythmique, et un deuxième thème léger, en syncopes, sur un accompagnement *non legato* du basson. Le développement est construit sur un grand crescendo par paliers, avec la réexposition pour climax. Vient ensuite, non un mouvement lent, mais un divertissement, *Allegretto scherzando*, d'une grâce légère, un peu désuète, avec des touches d'humour renvoyant à l'esprit de Haydn. Sans trompettes ni timbales, il met en vis-à-vis les deux groupes des vents et des cordes, et montre une écriture plus intime, quasiment de chambre, caractérisée par son dialogue entre instruments. La forme est simple : binaire ABA'B', l'écriture, ciselée dans l'articulation, *non legato* quasiment d'un bout à l'autre, dans une pulsation démultipliée de doubles et triples croches en 2/4.

La *Huitième* est la seule à posséder un vrai menuet. Celui-ci s'ouvre *forte* sur un motif de brouhaha très marqué, évoquant le décor joyeux et animé d'une foire. De caractère rustique, un peu pesant, avec des ponctuations de trompettes et timbales, il retient par sa mise en valeur des instruments : le basson soliste, qui fait une brève apparition dans la deuxième partie du menuet, et surtout les deux cors et la clarinette solo dans le trio, sur un accompagnement en triolets *pizzicato* des violoncelles.

L'*Allegro vivace* couronne avec énergie cette œuvre plus discrète et renoue avec le finale de la *Deuxième Symphonie* : de forme rondo-sonate comme celui-ci, il présente de même une dilatation

de la coda-développement terminale, qui fait presque la moitié du mouvement. Petit grain de fantaisie : après l'énonciation du premier thème, *pianissimo*, aux cordes, un *ut* dièse *ff* marque sa reprise au tutti. Cet élément étranger trouvera sa légitimation dans la réexposition du deuxième thème en *ré* bémol majeur et sera complètement résolu dans la coda.

Symphonie n° 5 en ut mineur op. 67

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro

Composition et création : Vienne, mars et décembre 1808.

Effectif : 2 flûtes et 1 piccolo – 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales – quintette à cordes.

Durée : environ 35 minutes.

Qui croirait que la composition de la *Cinquième Symphonie*, si unie et si puissante dans son architecture, se soit étalée sur plusieurs années (1805-1808) avec des interruptions, et sur des idées qui remontaient jusqu'à 1795 ? Beethoven la gardait tout le temps dans un coin de sa tête, tout en écrivant, car il ne paraissait point, d'autres chefs-d'œuvre de la même encre.

Célébrissime, la *Cinquième* l'est essentiellement pour son motif initial de quatre notes, ses fameuses trois brèves suivies d'une longue. « *Le destin frappe à la porte* », aurait dit Beethoven ; mais c'était la réponse désinvolte du maître à une question un peu naïve de son ami Schindler.

Un motif *du* destin, vraiment ? Ne serait-ce pas plutôt un motif suprêmement emblématique de la volonté, et *contre* le destin ? D'autres symphonistes, un Tchaïkovski, un Mahler pourront charrier dans leurs œuvres des motifs chargés de fatalité, mais celui-ci semble asséner au destin quatre coups bien sentis. D'où sa popularité immense (beaucoup de gens ne connaissent que ce « *pa pa pa paaam* »... et ignorent la suite !), et d'où son utilisation par la BBC pendant la guerre pour inciter à la résistance contre le nazisme.

Beethoven affectionne cette cellule rythmique, toujours avec la même connotation combative : on la retrouve dans la *Sonate* « *appassionata* », dans le *Quatrième Concerto*, dans l'ouverture d'*Egmont*... Ce motif ne reviendrait pas moins que 267 fois, paraît-il, tout au long du premier mouvement ; il réapparaît aussi au cours des trois mouvements suivants : c'est un motif unificateur de ce splendide poème du vouloir, mais aussi de la générosité et de la joie, qu'est la *Cinquième Symphonie*.

La forme sonate du premier mouvement, *Allegro con brio*, est très classique et prévisible, sauf vers la fin qui comporte une péripétie. Son exposition ne manque pas de marquer le contraste, très beethovenien, entre la véhémence du premier thème et la douceur du second. Ainsi, après les quatre notes initiales, le premier thème en *do* mineur entame une escalade sur cette cellule, puis s'arrête net ; un appel de cors, toujours sur le même rythme, introduit le deuxième thème en *mi* bémol, lié, conjoint, d'une insistance persuasive ; le leitmotiv volontaire y figure encore, sous-jacent. Le développement, d'une écriture en blocs, très conflictuelle, oppose le motif principal à lui-même en répliques modulantes et vives, du tac au tac. Puis l'appel du deuxième thème est agrandi en éboulements furieux. La réexposition comporte une surprise, un solo de hautbois dont la mélancolie et surtout la lenteur étirée font diversion. Mais surtout, peu avant la coda, Beethoven insère tout un à-côté d'un intérêt palpitant, où les idées déjà rencontrées se voient totalement renouvelées, soit par un contre-chant tourbillonnaire, soit par un miroir saccadé en tutti du deuxième thème. Le morceau se termine, évidemment, sur le rythme concentré et coléreux qui l'avait commencé.

L'*Andante con moto*, moins rebattu que le premier mouvement, est largement aussi admirable, tant pour son intériorité que pour ses atmosphères diversifiées. C'est une succession de variations sur deux thèmes en alternance – ce type de mouvement est déjà courant chez Haydn – où le premier élément est méditatif, tandis que le second est triomphal. Mais Beethoven s'intéresse davantage à son premier thème, et l'impression globale est celle d'un repli au creux de la sagesse. Ce premier thème en *la* bémol majeur s'avance dans l'humble couleur des altos et des violoncelles ; sa désinence comporte une discrète allusion au leitmotiv de l'ouvrage, sans aucun volontarisme cette fois. Les variations de ce thème, fluides et tendres pour la plupart, évoquent les rivières de la *Symphonie « Pastorale »* exactement contemporaine. Le deuxième thème, en fanfare, n'apparaît qu'en des sortes d'intermèdes, comme des rappels périodiques de la grandeur. Plus étonnantes sont les dérives que Beethoven insère ici et là, ressassements sur quelque cellule rêveuse, qui semble décrocher de l'action ou même de la réalité : ces plages encadrent par exemple une variation en mineur du premier thème, sorte de cortège antique dont les énigmes semblent appartenir à quelque lointain passé.

Dans le troisième mouvement, *Allegro*, les forces se ramassent et s'organisent pour préparer le finale. À la montée sourde des violoncelles et contrebasses répond une marche très fière sur le motif de la volonté, en majesté. Les deux idées se succèdent puis s'amalgament, s'assouplissent avec un doigt de légèreté : ce mouvement qui ne s'intitule pas « scherzo » consent, dans de fugitifs passages, à en devenir un. La partie centrale comprend deux fugatos (début de fugue), l'un simple et bref, l'autre un peu plus élaboré et assorti d'un contre-sujet : ici l'écriture savante exprime une grande détermination, si l'on en croit la poigne avec laquelle les cordes graves attaquent leur propos ; et chacun de ces exposés finit paraphé par le leitmotiv, qui est tout sauf fatal. Le retour des idées initiales se fait en style pointilliste, avec des pizzicatos, des notes piquées de bois, un basson solo qui se promène, miniature de scherzando esquissée en passant.

Cette retenue ne préfigure en rien l'extraordinaire transition qui mène au quatrième mouvement. Les deux volets se succèdent sans interruption ; l'un se déverse dans l'autre, sur cette persistance de la timbale, ces ostinatos qui tournent, cette puissance qui se condense, comme des nuées en accumulation.

Le finale, l'une des synthèses musicales d'apothéose et de fête les plus réussies qui soient, se voit renforcé d'instruments nouveaux : le piccolo, le contrebasson et trois trombones, timbres jusque-là courants dans la musique religieuse ou d'opéra, mais que Beethoven invite pour la première fois dans le domaine de la symphonie. Le premier thème en *do* majeur éclate sur une sonnerie, un accord parfait superbe, et déclenche toute une réaction en chaîne d'idées altières et débordantes d'énergie. Un unisson, qui se précipite joyeusement comme s'il dévalait un escalier à toute vitesse, mène à un « pont » jovial, où les cors chantent à pleins poumons. Le deuxième thème, frénétique, s'active autour du leitmotiv volontaire. Dans le développement, Beethoven ne va s'occuper que de ce thème secondaire, une démarche rare chez lui, mais justement, la présence du leitmotiv l'intéresse : il en resserre les éléments avec un optimisme conquérant et la cellule de quatre notes abat le destin systématiquement, obstacle après obstacle. Soudain, un rappel du troisième mouvement, lent et limité à un effectif de chambre, rompt la tension et crée une expectative comparable à la transition entre les mouvements III et IV.

Après une réexposition des plus régulières, la coda, d'une riche imagination, passe carrément à un style chorégraphique et jubilant qui annonce la *Septième Symphonie* ; plusieurs motifs de ce finale sont transfigurés dans des accélérations, variations dionysiaques de quelque ballet à la gloire de la joie et des Dieux. Non seulement le destin est à nos pieds, mais il ne nous reste plus, sur un chemin tout pétillant d'étincelles, qu'à danser notre vie.

Isabelle Werck

SAMEDI 16 AVRIL – 20H

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 1

entracte

Symphonie n° 3 « Eroica »

La Chambre Philharmonique

Emmanuel Krivine, direction

Coproduction Cité de la musique, La Chambre Philharmonique.

Fin du concert vers 21h50.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 1 en ut majeur op. 21

Adagio molto – Allegro con brio

Andante cantabile con moto

Menuetto. Allegro molto e vivace

Adagio – Allegro molto e vivace

Composition : entre 1799 et 1800.

Création : le 2 avril 1800 à Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : flûtes, hautbois, clarinettes et bassons par deux – cors et trompettes par deux – timbales – cordes.

Durée : environ 27 minutes.

La *Première Symphonie* semble avoir été bien accueillie du public, même si quelques critiques négatives nous sont parvenues ; Beethoven se permettait déjà d'étonnantes libertés. C'est ainsi que le premier mouvement de cette symphonie commence par s'interroger sur quelques mesures un peu excentriques qui suggèrent trois tonalités successives, *fa*, *do* et *sol* ; puis cette introduction lente se stabilise enfin en *do*, et déroule une mélodie pleine de bonté. L'*Allegro* qui lui succède comporte beaucoup de dialogues, de répliques, voire de disputes entre les pupitres se renvoyant la balle à une mesure ou à un temps près. Le premier thème, entêté et fonceur dans le grave des cordes, se poursuit aussitôt en une ascension héroïque ; le deuxième thème, qui commence dans de tendres échanges à la Mozart, ne tarde pas à se prolonger en petites péripéties et fausses conclusions plus énergiques. Le développement exploite de courtes cellules du premier thème en quatre épisodes très variés, volontaires et conquérants ; il semble néanmoins un peu court si l'on considère toute l'énergie de l'exposition. Après une réexposition enrichie, la coda se montre bien caractéristique du maître par ses rallonges affirmatives.

L'*Andante* est la pièce la plus classique de l'ouvrage et pourrait être confondu avec un mouvement lent de Haydn : il est tout en modération ; et puis surtout sa forme sonate met en jeu deux thèmes qui se ressemblent comme deux visages d'un thème unique. Le premier thème est présenté en *fugato* (exposition de fugue) d'une paisible régularité. Dans toute la pièce, l'intensité méditative fait la part belle aux cordes, relevées ici et là de luisantes doublures de bois. Intéressant est le jeu lancinant des timbales, qui tracent de longs chemins de rythmes pointés ; ceux-ci sous-tendent tout le développement, où couve une orageuse angoisse.

Le soi-disant « menuet » est à la fois le premier et le dernier de ce nom à figurer dans une symphonie de Beethoven ; en fait, par sa vitesse presque rageuse, c'est bien un scherzo, qui tourne le dos à l'ancien régime compassé, et qui ouvre déjà la porte aux *tempi* de l'action. Menée par un orchestre dense, la première reprise du menuet est expédiée en moins de dix secondes ; la deuxième, beaucoup plus longue en proportion, zigzague avec fougue entre les ripostes des groupes instrumentaux. Un peu plus éclairci dans ses timbres, le trio central, tout aussi preste, fait dialoguer, comme une *Symphonie* « *Pastorale* » accélérée, des appels poétiques de vents et de gracieux serpents de violons.

Le finale est une forme sonate extravertie et très enjouée. L'élément le plus typique de Beethoven s'annonce au début, dans la courte introduction lente : le thème se hasarde avec un humour hésitant, sa gamme se forme devant nous note après note. Une fois entrées dans le vif du sujet, ces gammes si agiles et omniprésentes sont plutôt des traits, de lumineuses fusées sonores qui se réjouissent dans un esprit très haydnien ou mozartien. Dans le développement, leurs dialogues rivalisent d'esprit et de légèreté. La coda feint de nouveau, dans une intention joueuse évidente, d'avoir oublié comment on décline une gamme ; puis les dernières mesures montrent déjà la propension du compositeur à conclure assez longuement et fermement. La critique de l'époque s'est plainte de ce style selon elle trop « *militaire* » ; mais qu'aurait-elle dit si on lui avait proposé de but en blanc la turquerie de la *Neuvième Symphonie* ?

Isabelle Werck

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur op. 55 « Eroica »

Allegro con brio

Marcia funebre. Adagio assai

Scherzo. Allegro vivace

Finale. Allegro molto

Composition : 1802-1804.

Dédicace : au Prince Lobkowitz.

Création : le 7 avril 1805 au Theater an der Wien (après une première audition privée l'été 1804 au Palais Lobkowitz).

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes *si* bémol, 2 bassons – 3 cors, 2 trompettes – timbales – cordes.

Durée : environ 50 minutes.

L'histoire du surnom de la *Troisième Symphonie* est bien connue : Beethoven avait d'abord envisagé de dédier l'œuvre à Bonaparte et de l'intituler « Bonaparte », en admirateur du héros des idéaux républicains qu'il représentait pour lui, ou pour des raisons plus pragmatiques (plusieurs fois, il a exprimé à cette époque son désir d'aller faire carrière à Paris). Lorsqu'il apprit le sacre de Napoléon, il retira la dédicace et modifia le titre en « Symphonie héroïque pour fêter le souvenir d'un grand homme ». Jamais une symphonie n'avait eu pareilles proportions, pareille durée. Son gigantisme, son ton épique et grandiose, sa conception globale tendue vers le finale, son association aux figures de Bonaparte et de Prométhée, font de cette symphonie l'œuvre type de la phase héroïque de Beethoven et de la « nouvelle manière » qu'il annonçait en 1802.

Le premier mouvement est à plusieurs égards extraordinaire : par son foisonnement d'idées – il multiplie les thèmes au sein de la forme sonate (quatre dans l'exposition, un cinquième dans le développement) ; par son allongement du temps et ses dimensions colossales, reflétant une

pensée à grande échelle et un nouvel équilibre des forces, avec un très ample développement et une vaste coda ; par ses hardiesses mélodiques et harmoniques (l'*ut* dièse dans le profil du premier thème), modulateurs (large brassage de tonalités), ou formelles (cor anticipant la réexposition avec le thème 1 à la tonique, sur pédale de dominante) ; par sa dynamique conçue de manière structurelle et sa cassure brusque du 3/4 dans des traits d'accords accentués groupés par deux.

La *Marcia funebre* en *ut* mineur trahit l'influence française des marches funèbres pour les grands hommes de la Révolution et renvoie à la *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, troisième mouvement de la *Sonate pour piano* op. 26, de 1802. Ici aussi, on est frappé par l'allongement des proportions : la reprise de la marche après la partie centrale donne lieu à un nouveau développement.

Le *Scherzo* présente un matériau pensé en fonction de la vitesse, fondé sur un motif de broderie rapide de seconde. À l'écoute du trio, on comprend l'ajout à l'orchestre par deux d'un troisième cor, permettant de faire sonner aux cors seuls l'accord parfait complet.

Le thème du finale à variations provient du finale du ballet *Les Créatures de Prométhée* op. 43 de 1800-1801, dans lequel Prométhée, avec l'aide des dieux, donne vie à deux statues. Il était présent également dans la septième des *Douze Contredanses WoO 14* composées entre 1791 et 1801. Avant d'être repris dans le finale de l'*Eroica*, il a servi aux *Variations pour piano* op. 35 de 1802, où Beethoven varie non seulement le thème, mais aussi sa basse. Ces *Variations* ont servi d'étude préliminaire au finale de l'*Eroica*. Le finale s'ouvre sur un grand geste théâtral de gamme descendante, qui prépare l'entrée en scène du thème : il expose et varie d'abord la basse, comme si Beethoven-Prométhée donnait peu à peu vie au thème, sa « créature ». Après son entrée en scène, les variations, sur le thème ou sur sa basse, vont se suivre dans une ordonnance parfaitement calculée. Beethoven répartit de manière stratégique les effets de surprise et les coups de théâtre, comme l'irruption d'une variation sur la basse supportant une musique tzigane qui semble étrangère au thème ou la disparition de la basse dans cette variation qui réexpose le thème dans un tempo ralenti (*poco andante*). La symphonie se termine sur un presto marquant le « triomphe » du thème.

Marianne Fripiat

DIMANCHE 17 AVRIL – 16H30

Salle des concerts

Ludwig van Beethoven

Symphonie n° 9 « Hymne à la joie »

La Chambre Philharmonique

Chœur de chambre Les Éléments

Emmanuel Krivine, direction

Joël Suhubiette, chef de chœur

Christiane Karg, soprano

Carolin Masur, alto

Charles Workman, ténor

Alain Buet, basse

Coproduction Cité de la musique, La Chambre Philharmonique.

Fin du concert vers 17h45.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Symphonie n° 9 en ré mineur op. 125 « Hymne à la joie »

Allegro, ma non troppo, un poco maestoso

Molto vivace

Adagio molto e cantabile

Presto

Composition : achevée en février 1824.

Création : le 7 mai 1824 à Vienne sous la direction de Michael Umlauf avec la collaboration du violoniste Schuppanzigh.

Effectif : 2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 1 contrebasson – 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones – timbales, grosse caisse, triangle, cymbales – cordes – soprano, alto, ténor et basse solo – chœur mixte.

Durée : environ 70 minutes.

Pendant les douze années qui ont séparé la *Huitième Symphonie* (1812) de la *Neuvième*, le compositeur a médité divers projets, lesquels ont fini par converger dans cette somme de styles symphoniques et vocaux édifiée avec une rare cohérence. Beethoven a désiré mettre en musique l'*Hymne à la joie* de Schiller (1759-1805) dès ses vingt-deux ans, en 1792 ; le poète a d'ailleurs été prévenu en 1793, par un ami, qu'un certain « Ludwig van B. », très talentueux, caressait cette idée. Le musicien, en réalisant son rêve sur le tard, a eu l'audace de couronner une symphonie par cette grande cantate ajoutée, et il a fusionné dans son œuvre tous ses idéaux, sa psychologie tourmentée, sa volonté de fer, sa générosité sans bornes ; la *Neuvième Symphonie* est la synthèse non seulement d'un style artistique personnel, mais d'une vie ; d'où son côté emblématique et son impact qui semble inépuisable.

Le thème musical proprement dit de l'« *Hymne à la joie* » figure déjà dans un ouvrage antérieur de Beethoven, la *Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre* op. 80 (1808) qui est souvent considérée comme une étude préparatoire de la *Neuvième Symphonie* ; par ailleurs, l'idée de confier à un chœur une louange à la liberté, à l'amour, à la fraternité a déjà été accomplie par le compositeur dans la scène finale qu'il a ajoutée à *Fidelio* en 1814 : l'opéra se termine, comme la *Neuvième Symphonie*, à la façon d'un oratorio.

La symphonie, créée avec des moyens qui paraîtraient aujourd'hui insuffisants, a rencontré immédiatement l'adhésion du public. Beethoven se tenait debout aux côtés du chef Umlauf, il suivait son travail tout en restant muré dans sa surdité. Après le dernier accord, l'assistance a manifesté un enthousiasme énorme, et c'est l'alto Caroline Unger qui a gentiment pris le compositeur par le bras pour qu'il se retourne et voie la salle en délire.

Le premier mouvement, empli d'une énergie concentrée et sombre, suit un plan de sonate régulier mais qui semble coulé dans le bronze ; l'exposition se passe de la traditionnelle reprise, la coda rappelle tout un pan du développement, et l'ensemble se perçoit comme un flux, toujours

braqué face à l'adversité, et toujours porté par un souffle de grandeur. L'œuvre commence dans un décor mystérieux de quarts et de quintes qui semble présider aux origines du monde ; dans un crescendo, ce dessin se resserre dramatiquement et laisse exploser le thème principal, un unisson de stature titanesque. Le deuxième thème est entrepris sur une idée tendre et conjointe qui pressent, comme une vague utopie, le futur « *Hymne à la joie* » ; mais bientôt tout un chapelet d'idées secondaires le conduit à un climat d'insistance et de détermination qui ressemble déjà à un développement. Celui-ci, ouvert par un retour du décor de quarts initial, comporte en son centre un remarquable *fugato* à trois entrées, dont la noble allure rappelle son homologue dans le deuxième mouvement de la *Symphonie n° 3*. En tête de la réexposition, l'introduction, devenue terrible avec ses timbales qui tonnent pendant plus d'une minute (trente-huit mesures), est un cataclysme, véritable point culminant du morceau. Enfin la coda invite une idée nouvelle et magnifique, une marche funèbre en crescendo dont la dignité accablée évoque encore l'*Eroica*.

Le scherzo, le seul dans les symphonies beethovéniennes à être placé en deuxième position, est un tourbillon de danse, tout frémissant d'intelligence et de caractère. Dans un tempo haletant, la mesure à trois temps se bat en réalité à un temps. La péremptoire introduction n'hésite pas à laisser éclater les timbales seules ; puis le thème principal se déclenche comme une farandole en cinq entrées fuguées : thème dionysiaque, protéen dans sa bondissante allégresse avec cet arrière-goût furieux si typique de Beethoven, coupé de silences humoristiques ou de sursauts qu'assurent décidément les timbales. Cette trame de notes piquées, précise et infatigable, veut relier tous les êtres dans sa ronde et aspire déjà à l'universalité : certains passages du finale reprendront ce style. La partie scherzo, plus vaste et complexe qu'il ne paraît, est en fait une forme sonate. Dans le trio central, très idyllique et à deux temps, de nombreux pupitres se partagent à tour de rôle une petite chanson aussi conjointe et aussi simple que l'« *Hymne à la joie* » ; les effets répétitifs et doux dessinent des horizons vallonnés analogues à ceux de la *Symphonie « Pastorale »*.

L'admirable et long *Adagio* peut être considéré comme le fondateur et le modèle de ceux que signèrent, notamment, Bruckner ou Mahler plus tard. Il met en présence deux thèmes, en majeur tous les deux, qui seront variés tour à tour : le premier, d'une sérénité crépusculaire et un peu mélancolique, est chanté essentiellement par les cordes, mais rencontre d'émouvants échos du côté des clarinettes et bassons ; le deuxième, indiqué *andante moderato*, est plus fluide et chaleureux. Les transitions entre les épisodes sont d'une lenteur et d'un imprévu magiques. Dans sa première variation, le thème principal est délayé en doubles-croches de violons avec un accompagnement en *pizzicati* ; sa structure, toujours pourvue d'échos, est parfaitement reconnaissable. La variation – unique – du deuxième thème laisse celui-ci presque intact, en le confiant aux bois, dans une sorte de valse aérienne. Un intermède, fausse variation, semble s'interroger, maintenu sur une expectative perplexe ; il prépare le véritable retour du premier thème, dans sa deuxième version, aisée et affectueuse : entre les bois d'un côté et les violons de l'autre, il se superpose à sa propre variation avec une richesse très gratifiante pour l'oreille. La coda, considérable, est introduite par deux sonneries, comme un appel au réveil, où retentissent les trompettes qui s'étaient tues jusque-là. Après un surcroît de variantes lointaines et ornementales, une majestueuse cadence conclut cette page emplie d'idéalisme, d'amour et de tendre gravité.

Le finale est aussi fameux pour son utilisation pionnière de la voix dans le répertoire symphonique que pour son message humaniste. Le musicien n'a retenu en définitive que trente-six vers sur la centaine de Schiller : « *Il a choisi les strophes les plus grandioses*, nous indique André Boucourechliev ; *la Joie, belle étincelle des Dieux, est celle de l'amitié, de l'amour, de la fraternité universelle, de la foi. Beethoven s'est si bien approprié le poème, il en a si bien coupé, interverti, enchaîné les vers qu'il ne s'agit plus d'un poème de Schiller, mais d'un poème de Beethoven.* » Quant à « *l'Élysée* » dont la Joie est la fille, d'après les éclaircissements de Schiller lui-même, ce n'est pas un paradis lointain, mais une réalisation de l'idéal sur terre, grâce à la vaillance et à la solidarité des femmes et des hommes. Le compositeur insiste particulièrement sur les huit premiers vers, porteurs du thème célebrissime, qui revient régulièrement comme un refrain ou comme un sujet de variation ; cette mélodie apparemment si simple et si facile à retenir, futur hymne européen, lui a coûté de nombreux tâtonnements.

Ce finale comporte quatre grandes parties : une exposition instrumentale, puis une exposition vocale, toutes deux centrées sur le thème de l'hymne qui est traité en variations ; une troisième section sur le thème de l'embrassement (« *Seid umschlungen, Millionen* ») ; et enfin une importante coda. Deux pôles stylistiques y cohabitent en bonne intelligence : une frénésie païenne héritée du scherzo, et une solennité religieuse à la Haendel ; l'une et l'autre font l'objet de fugues suprêmement brillantes.

L'exposition orchestrale commence par ce que Wagner surnommait « *la fanfare de l'effroi* », jetée sur une brutale dissonance. Un récitatif bourru de violoncelles et contrebasses s'interrompt de temps à autre pour laisser surgir des citations des mouvements antérieurs, comme un index de cette symphonie : l'aube du premier volet, les bonds du deuxième, un soupir du troisième... que suit une esquisse de l'« *Hymne à la joie* ». Celui-ci est enfin énoncé, dans toute la longueur de ses cinquante-six mesures, aux cordes graves, chant d'autant plus captivant qu'il a été préparé par tout ce suspense. D'après ses notations sur le manuscrit, Beethoven rejette l'une après l'autre, comme obsolètes, les formules des mouvements précédents puis, à côté de l'hymne, il s'écrie : « *Ah ! le voici, il est trouvé, joie !* »

L'exposition vocale commence comme un décalque de la précédente ; quand le baryton solo proclame : « *Non, pas cela, mes amis, mais autre chose de plus gai* », les paroles ne sont pas de Schiller mais de Beethoven qui, selon son habitude, conçoit et réfléchit tout haut jusque dans son œuvre même. Dans cette deuxième partie, la variation la plus amusante de l'hymne est celle, *alla marcia*, dite « turque », à cause de sa sympathique quinquillerie de percussions, grosse caisse, triangle, cymbales : le ténor et le chœur d'hommes nous invitent à avancer, fiers comme des soleils, dans l'espace. La familiarité de ton, le côté à la fois militaire et plébéien sont un apport très franc de Beethoven dans la sphère symphonique : il ne dédaigne pas la musique de la rue et s'adresse à tout un chacun.

« *Seid umschlungen, Millionen* » [« *Embrassez-vous, millions d'êtres* »] est une section globalement plus lente et d'une haute dévotion ; c'est là que la *Neuvième Symphonie* affirme sa vocation de messe déiste et laïque, dont le pendant sacré, exactement contemporain, est la *Missa solemnis* (1822). Le thème est annoncé par les voix d'hommes et les trombones avec une quasi-sévérité qui emprunte au chant grégorien. Un sommet purement magique est atteint sur l'évocation de la voûte étoilée : l'empilement des instruments et des voix, du grave à l'aigu sur un seul accord suspensif et doux, nous fait littéralement lever la tête vers un brouillard cosmique où les astres planent en tremblant. Soudain les voix féminines, énergiques comme des flèches de lumière, déclenchent un *fugato* qui entrelace les deux thèmes de l'embrassement et de la joie.

La coda porte à un sommet d'incandescence dionysiaque l'esprit de la danse. Elle commence par un développement très rapide du thème de l'embrassement ; puis, après une ultime et splendide invocation à la joie par tout le chœur, rempli de gratitude, l'orchestre conclut dans une flambée rythmique très enlevée.

Isabelle Werck

Ode „An die Freude“

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere
anstimmen und freudenvollere.
Freude!

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein;
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

Hymne à la joie

Mes amis, cessons nos plaintes !
Qu'un cri joyeux élève aux cieux nos chants
de fêtes et nos accords pieux !
Joie !

Joie ! Belle étincelle des dieux
Fille de l'Élysée,
Nous entrons l'âme enivrée
Dans ton temple glorieux.
Tes charmes reliait
Ce que la mode en vain détruit ;
Tous les hommes deviennent frères

Là où tes douces ailes reposent.
Que celui qui a le bonheur
D'être l'ami d'un ami ;
Que celui qui a conquis une douce femme,
Partage son allégresse !
Oui, et aussi celui qui n'a qu'une âme
À nommer sienne sur la terre !
Et que celui qui n'a jamais connu cela s'éloigne
En pleurant de notre cercle !

Tous les êtres boivent la joie
Aux seins de la nature,
Tous les bons, tous les méchants,
Suivent ses traces de rose.
Elle nous donne les baisers et la vigne,
L'ami, fidèle dans la mort,
La volupté est donnée au ver,
Et le chérubin est devant Dieu.

Heureux, tels les soleils volent
Sur le plan vermeil des cieux,
Courrez, frères, sur votre voie,
Joyeux, comme un héros vers la victoire.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muß er wohnen.

Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium,
Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!

Friedrich von Schiller

Qu'ils s'enlacent tous les êtres !
un baiser au monde entier !
Frères, au plus haut des cieux
Doit habiter un père aimé.
Tous les êtres se prosternent ?
Pressens-tu le créateur, Monde ?
Cherche-le au-dessus des cieux d'étoiles !
Au-dessus des étoiles il doit habiter.

Joie ! Belle étincelle des dieux
Fille de l'Élysée,
Soyez unis êtres par million !
Qu'un seul baiser enlace l'univers

Emmanuel Krivine

D'origine russe par son père et polonaise par sa mère, Emmanuel Krivine commence très jeune une carrière de violoniste. Premier prix du Conservatoire de Paris à seize ans, pensionnaire de la Chapelle Musicale Reine Élisabeth, il étudie avec Henryk Szeryng et Yehudi Menuhin et s'impose dans les concours les plus renommés. À partir de 1965, après une rencontre essentielle avec Karl Böhm, il se consacre peu à peu à la direction d'orchestre : tout d'abord comme chef invité permanent du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France de 1976 à 1983, puis en tant que directeur musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000, ainsi que de l'Orchestre Français des Jeunes durant onze années. En 2001, Emmanuel Krivine débute une collaboration privilégiée avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dont il devient le directeur musical à partir de la saison 2006/2007. Parallèlement à ses activités de chef titulaire, Emmanuel Krivine collabore régulièrement avec les plus grands orchestres du monde, tels que les Berliner Philharmoniker, la Dresden Staatskapelle, le Concertgebouw d'Amsterdam, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le Chamber Orchestra of Europe, les orchestres de Boston, Cleveland, Philadelphie, Los Angeles. En 2004, Emmanuel Krivine s'associe à la démarche originale d'un groupe de musiciens européens pour fonder La Chambre Philharmonique. Ensemble, ils se consacrent à la

découverte et à l'interprétation d'un répertoire allant du classique au contemporain sur les instruments appropriés à l'œuvre et son époque. Avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, il enregistre pour la firme Timpani des œuvres de Ropartz (*La Chasse du prince Arthur*, *Quatre Odelettes*, *La Cloche des morts*, *Quatre Poèmes*), de d'Indy (*Poème des rivages*, *Diptyque méditerranéen*). Le premier tome d'une intégrale de la musique d'orchestre de Debussy est à paraître. Avec La Chambre Philharmonique, il enregistre pour la firme Naïve des œuvres de Mozart (*la Messe en ut*), de Mendelssohn (*Symphonies « Italienne »* et « Réformation »), de Dvorák (*Symphonie « Du Nouveau Monde »*) et de Schumann (*Konzertstück op. 86*). L'intégrale des symphonies de Beethoven paraîtra prochainement.

La Chambre Philharmonique

Née sous l'égide d'Emmanuel Krivine, La Chambre Philharmonique se veut l'avènement d'une utopie. Orchestre d'un genre nouveau, constitué de musiciens issus des meilleures formations européennes animés d'un même désir musical, La Chambre Philharmonique fait du plaisir et de la découverte le cœur d'une nouvelle aventure en musique. Dotée d'une architecture inédite (instrumentistes et chef se côtoient avec les mêmes statuts, le recrutement par cooptation privilégie les affinités) et d'un fonctionnement autour de projets spécifiques et ponctuels, La Chambre Philharmonique est aussi un lieu de recherches et d'échanges, retrouvant effectifs, instruments et techniques

historiques appropriés à chaque répertoire. Depuis ses débuts en 2004, La Chambre Philharmonique a connu un engouement partout renouvelé (Cité de la musique à Paris, MC2 à Grenoble, Alte Oper à Francfort, Philharmonie de Essen, Philharmonie du Luxembourg, Palau de la Música Catalana à Barcelone, Arsenal de Metz, théâtres d'Orléans et de Caen, festivals de Montreux, du Schleswig-Holstein, de La Chaise-Dieu, de la Côte Saint-André, etc.), notamment aux côtés de Viktoria Mullova, Andreas Staier, Emanuel Ax, Ronald Brautigam, Alexander Janiczek, Stéphanie-Marie Degand, David Guerrier, Jean-Guihen Queyras ou Robert Levin. Elle s'ouvre à la musique d'aujourd'hui en créant des œuvres de compositeurs comme Bruno Mantovani en 2005 (commande de La Chambre Philharmonique) et Yan Maresz en 2006 (commande de Mécénat Musical Société Générale). L'orchestre a fait ses débuts à l'opéra à l'occasion d'une production de l'Opéra-Comique de *Béatrice et Bénédict*, avec le chœur de chambre Les Éléments, dans une mise en scène de Dan Jemmet. La Chambre Philharmonique a débuté sa collaboration avec Naïve avec la *Messe en ut mineur* de Mozart, parue en 2005. Le premier enregistrement sur instruments d'époque de la *Symphonie « du Nouveau Monde »* de Dvorák, couplée avec le *Konzertstück* pour quatre cors et orchestre de Schumann avec David Guerrier, a été récompensé par un Classique d'Or RTL à sa sortie en 2008. La deuxième parution discographique, consacrée à Mendelssohn en 2007, ainsi que

la dernière, consacrée à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven avec le chœur de chambre Les Éléments, ont été distinguées par la critique (ffff de *Télérama*). Par ailleurs, la captation de la *Symphonie en ré* de Franck et du *Requiem* de Fauré à la Bibliothèque Nationale de France (salle Labrousse) a donné lieu à la télédiffusion de deux émissions *Maestro* sur Arte. L'interprétation dans trois lieux partenaires (Cité de la musique à Paris, MC2 à Grenoble et Théâtre de Caen) de l'intégrale des symphonies de Beethoven, associée à leur enregistrement pour Naïve, définit sur les saisons 2008/2009, 2009/2010 et 2010/2011 un moment identitaire fondamental du projet artistique de l'orchestre. À ce titre, ce projet reçoit le soutien exceptionnel de Mécénat Musical Société Générale et de la Spedidam, qui permettront la parution discographique en début d'année 2010 de la *Neuvième Symphonie* et du cycle complet en mars 2011. *La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication. La Chambre Philharmonique est en résidence départementale en Isère. Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de la Chambre Philharmonique.*

Violons I

Alexander Janiczek
Armelle Cuny
Christophe Robert
Fabien Roussel
Meike Augustin-Pichollet
Laszlo Paulik
Pierre Baldassare
Françoise Duffaud

Violons II

Anne Maury
Karine Gillette
Carole Petitdemange
Olivia Hughes
John Wilson Meyer
Marieke Bouche
Andreas Preuss
Martin Reimann

Altos

Silvia Simionescu
Lucia Peralta
Laurence Duval
François Baldassare
Sophie Cerf
Serge Raban

Violoncelles

Frédéric Audibert
Emmanuel Girard
Valérie Dulac
Claire Giardelli
Alix Verzier
Thomas Luks

Contrebasses

David Sinclair
Michaël Chanu
Michael Neuhaus
Ludek Brany

Flûtes

Alexis Kossenko
Georges Barthel
Christophe Nussbaumer

Hautbois

Jean-Philippe Thiébaud
Jean-Marc Philippe

Clarinettes

Nicolas Baldeyrou
Vincenzo Casale

Bassons

David Douçot
Frédéric Bouteille
Antoine Pecqueur

Cors

David Guerrier
Emmanuel Padieu
Antoine Dreyfuss
Bernard Schirrer

Trompettes

Yohan Chétail
Philippe Genestier

Trombones

Antoine Ganaye
Jean-Jacques Herbin
Daniel Savoyaud

Timbales

Aline Potin-Guirao

Percussions

Aurélien Carsalade
Andrej Karassenko
Dominique Lacomblez

Christiane Karg

Née en Bavière, la soprano Christiane Karg a débuté sa carrière musicale très jeune au piano. Elle étudie aux côtés de Jeiner Hopfner et Wolfgang Holzmair. Après avoir parfait le répertoire italien au Conservatoire de Vérone, elle étudie au Mozarteum de Salzbourg, dont elle sort diplômée, et reçoit la médaille Lilli-Lehmann de la Fondation du Mozarteum. Elle se distingue rapidement par ses interprétations d'oratorios de Bach, Haendel, Pergolèse, Mozart, Haydn, Schubert et Mendelssohn. Elle se produit avec les Bamberger Symphoniker, le Frankfurter Museumsorchester, le Windsbacher Knabenchor, la NDR Radiophilharmonie, dans des lieux prestigieux comme la Laeiszhalle de Hambourg, le Festival du Schleswig-Holstein, le Festival Bach à Salzbourg ou la Philharmonie de Essen. Elle a travaillé sous la direction de chefs comme Nikolaus Harnoncourt ou Claus Peter Flor. Christiane Karg est également très présente à l'opéra. Elle a notamment interprété Suzanne (*Les Noces de Figaro*) et Musetta (*La Bohème*) à l'Opéra de Francfort, Ismène (*Mitridate*) au Theater an der Wien ainsi qu'Amour (*Orphée et Eurydice*) sous la direction de Riccardo Muti. Elle donne également de nombreux récitals de lieder.

Carolin Masur

Carolin Masur a fait ses études à la Hochschule Hanns-Eisler de Berlin. Elle a participé à des masterclasses de Brigitte Fassbaender, Sergei Leiferkus et Julia Varady. De 1995 à 1997, elle a été membre de la troupe du Théâtre

de Cobourg, où elle a interprété des rôles comme Cherubino ou Hänsel. Après s'être produite dans différentes salles à travers l'Allemagne et à Salvador (Brésil), elle s'est perfectionnée à Berlin. De 2000 à 2002, elle se produit à la Komische Oper de Berlin, au Festival Haendel de Halle, au Festival de Dresde et fait ses débuts dans le rôle du Compositeur (*Ariane à Naxos*) à l'Opéra National de Szeged (Hongrie). De 2002 à 2005, elle est membre de la troupe de la Staatsoper de Hanovre, où elle chante les rôles de Hänsel (*Hänsel und Gretel*), Ramiro (*La Finta Giardiniera*), Orlofsky (*La chauve-souris*), Octavian (*Le Chevalier à la rose*). Par la suite, elle chante à l'Opéra de Stuttgart, au Théâtre du Capitole de Toulouse et à l'Opéra de Leipzig, entre autres. En marge de sa carrière à l'opéra, Carolin Masur se produit régulièrement en concert. Elle a chanté avec l'Orchestre National de France et les orchestres philharmoniques de Radio France, de Londres et d'Israël, le Gewandhausorchester Leipzig, l'Orchestre Philharmonique Tchèque et l'Orchestre de la Radio de Berlin. Parmi les chefs avec lesquels elle a collaboré, citons Christoph Eschenbach, Kurt Masur, Marek Janowski, Roger Norrington, Herbert Blomstedt. On peut l'entendre sur les ondes de plusieurs radios européennes. Ses enregistrements discographiques comprennent des lieder de Fanny Hensel et Felix Mendelssohn (Klavierrecords/USA), *Raven* de Mikis Theodorakis (Genuin/ Germany) et la *Deutsche Sinfonie* de Eisler (Naïve/France).

Charles Workman

Charles Workman est né en Arkansas et est diplômé de la Juilliard School. Très apprécié comme interprète de Mozart, de Haendel et de l'opéra français, il est un artiste varié, dont le répertoire s'étend de Monteverdi et du baroque à la musique romantique allemande et à l'opéra contemporain. Après ses débuts au Metropolitan Opera et dans d'autres maisons d'opéra américaines, il s'installe à Londres en 1995 et se produit sur les plus grandes scènes européennes et avec les plus grands orchestres (Opéra National de Paris, Royal Opera House Covent Garden, Scala de Milan, Opernhaus de Zurich, Staatsoper unter den Linden de Berlin, English National Opera, Festival Rossini, Teatro Real de Madrid, Monnaie de Bruxelles, Grand Théâtre de Genève, Fenice de Venise, Opéra de Francfort, etc.). Il a interprété notamment Abaris (*Les Boréades* de Rameau) sous la direction de Simon Rattle, la *Messe en si mineur* de Bach sous la direction de Claudio Abbado, *Idomeneo* à l'Opéra de Paris, *Jupiter* aux côtés de Cecilia Bartoli au Theater an der Wien...

Alain Buet

Après des études au CNR de Caen et au CNSM de Paris, Alain Buet travaille avec le professeur américain Richard Miller. Il entame une carrière de soliste et de pédagogue enrichie par des rencontres stimulantes avec des chefs comme Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, William Christie, Laurence Equilbey, David Stern, Arie van Beek, Jacques Mercier, Martin Gester, des chanteurs comme

Gérard Lesne, Dominique Visse, Howard Crook, et des instrumentistes comme Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei, Emmanuel Strosser ou Alexandre Tharaud. Il interprète un vaste répertoire du XVI^e au XX^e siècle, profane et religieux. Il est régulièrement invité par des festivals et des salles renommés : Beaune, Épau, La Chaise-Dieu, Les Promenades Musicales en Pays d'Auge, Les Folles Journées de Nantes, Septembre Musical de l'Orne, Versailles (Chapelle Royale et Opéra), Fez, Innsbruck, Istanbul, Crémone, Parme, Beethoven Fest à Bonn, Leipzig, Festival Johann Sebastian Bach à Lausanne, Amsterdam (Concertgebouw)... Grâce à Jean-Claude Malgoire, son expérience de la scène se développe : *Agrippine* de Haendel (Lesbos, en 2003), *Les Noces de Figaro* de Mozart (le Comte, en 2004), *Gianni Schicchi* de Puccini (Simone, en 2004). Il se produit également dans *David et Jonathas* de Marc-Antoine Charpentier (Saül, en 2004) avec Les Arts Florissants sous la direction de William Christie (tournée en Amérique Latine), dans *Bastien et Bastienne* de Mozart (Colas, en 2005) au Théâtre du Châtelet sous la direction de Jean-Claude Malgoire, *Zaïde* de Mozart (Allazim) en tournée en 2006/2007 avec l'Orchestre de Basse-Normandie sous la direction de Dominique Debart et *Il Sant'Alessio* de Landi (Eufemiano) en tournée internationale en 2007 et 2008 avec Les Arts Florissants sous la direction de William Christie, *Amadis* de Lully (Arcalaüs) avec Olivier Schneebeli aux théâtres d'Avignon et de Massy et *La Fausse Magie* de Grétry

(Dorimon) avec Jérôme Correas aux théâtres de Metz, Reims et Rennes. En 2012, il participera à la création de l'opéra *Caravage* de Suzanne Giraud au Théâtre des Champs-Élysées avec François-Xavier Roth. Une discographie déjà abondante vient de s'enrichir de plusieurs enregistrements : un disque consacré à Stefano Landi avec l'ensemble L'Arpeggiata, *Il sant'Alessio* de Landi avec Les Arts Florissants et William Christie ainsi que les grands motets de Richard Delalande sous la direction de Martin Gester avec Le Parlement de Musique. Sous la direction d'Hervé Niquet et avec Le Concert Spirituel, il a gravé les *Leçons de ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier, *Daphnis et Chloé* de Boismortier, les grands motets de Desmarest ; sous la direction de Jean-Claude Malgoire, le *Requiem* de Gossec et le *Requiem* de Mozart ; sous la direction d'Olivier Schneebeli, *Les Vespres* de Marc-Antoine Charpentier ; avec Les Musiciens de Monsieur Croche, la cantate *Thétis* de Rameau ; sous la direction de David Stern, *Jephté* de Haendel. Alain Buet a également enregistré le *Quatuor à cordes n° 2* avec voix d'Olivier Greif avec l'ensemble Syntonia et les cantates du Prix de Rome de Debussy avec l'Orchestre Philharmonique de la Radio de Bruxelles sous la direction d'Hervé Niquet. *La Mort d'Abel* de Kreutzer avec Guy van Waas paraîtra prochainement. Alain Buet est fondateur et animateur de l'ensemble Les Musiciens du Paradis. Titulaire du certificat d'aptitude, il enseigne le chant au Conservatoire de Paris (CNSMDP) depuis 2007.

Joël Suhubiette

Après des études musicales au Conservatoire de Toulouse, Joël Suhubiette se passionne très vite pour le répertoire choral. Il débute son parcours professionnel en chantant avec Les Arts Florissants et William Christie, puis rencontre Philippe Herreweghe et ses ensembles – La Chapelle Royale et le Collegium Vocale de Gand –, avec lesquels il chantera pendant une douzaine d'années. La rencontre avec ce chef est déterminante et lui permet de travailler un vaste répertoire de quatre siècles de musique vocale. Dès 1990, et pendant huit années, celui-ci lui confie le rôle d'assistant. En 1997 naît le chœur de chambre Les Éléments, composé de 20 à 40 chanteurs professionnels, qui sera nommé « ensemble de l'année » aux Victoires de la Musique classique 2006. Joël Suhubiette lui consacre la plus grande partie de son activité en explorant la création contemporaine, le riche répertoire du XX^e siècle à cappella, ainsi que l'oratorio baroque et classique. Désireux de travailler sur la restitution du répertoire ancien, Joël Suhubiette dirige à Tours, depuis 1993, l'Ensemble Jacques Moderne, formé d'un chœur de 16 chanteurs professionnels et d'un ensemble d'instruments anciens spécialisé dans la polyphonie du XVI^e siècle et le répertoire baroque du XVII^e siècle. Joël Suhubiette a enregistré une vingtaine de disques pour les maisons Virgin Classics, Hortus, Caliope, Ligia Digital, Naïve et l'Empreinte digitale. Bien que particulièrement attaché à la défense du répertoire

a cappella, Joël Suhubiette interprète également oratorios et cantates avec plusieurs orchestres et ensembles instrumentaux français (Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Ars Nova, l'Orchestre Baroque Les Passions, l'Orchestre de Chambre de Toulouse, Café Zimmerman, l'Ensemble Baroque de Limoges, etc.). Il dirige également le répertoire d'opéra au Festival de Saint-Céré (*Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*, *Les Noces de Figaro*, *L'Enlèvement au sérail*), avec la compagnie lyrique Opéra Éclaté, à l'Opéra de Massy, où il a dirigé la création française du *Silbersee* de Kurt Weill, et à l'Opéra de Dijon, qui l'invite pour Mozart, Offenbach et pour *Les Caprices de Marianne* de Henri Sauguet. Il est fréquemment chef invité de l'Orchestre de Pau Pays de Béarn dirigé par Fayçal Karoui, avec lequel il interprète le répertoire classique et contemporain. Depuis 2006, Joël Suhubiette est directeur artistique du Festival des Musiques des Lumières de l'Abbaye-école de Sorèze dans le Tarn. En 2007, il a été nommé chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

Chœur de chambre Les Éléments

Créé en 1997 à Toulouse, le chœur de chambre Les Éléments, dirigé par son fondateur Joël Suhubiette, s'est affirmé en quelques années comme l'un des principaux acteurs de la vie chorale française. En 2005, il est lauréat du Prix Liliane-Bettencourt pour le chant choral décerné par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France et, en 2006, « ensemble de l'année » aux Victoires de la

Musique classique. Il se produit sur les plus grandes scènes françaises et est invité également au Canada, aux États-Unis, au Liban, en Égypte, en Espagne, en Allemagne, en Italie, en Grèce, en Grande-Bretagne, en Suisse et aux Pays-Bas. Instrument de haut niveau au service de la création contemporaine, défenseur du répertoire a cappella, il crée des œuvres de Zad Moultaqa, Alexandros Markeas, Pierre Jodlowski, Patrick Burgan, Ivan Fedele, Philippe Hersant, Vincent Paulet, Pierre-Adrien Charpy, Ton That Tiêt. Il interprète Mantovani, Harvey, Berio, Messiaen, Dallapiccola, Stravinski, Poulenc, Britten, Martin, Hindemith... ainsi que l'oratorio et le grand répertoire choral des siècles passés. Attentifs à la restitution du répertoire ancien, Joël Suhubiette et le chœur de chambre interprètent Bach (*Messe en si*, cantates, motets), Monteverdi (*Vêpres à la Vierge*), Schütz et Purcell, de nombreuses pièces de Mozart et Haydn ainsi que plusieurs compositeurs du baroque français. L'ensemble chante des œuvres du répertoire romantique français et allemand et s'associe occasionnellement à l'Ensemble Jacques Moderne de Tours pour le répertoire baroque à double chœur. Le chœur de chambre Les Éléments est fréquemment invité par des orchestres et chefs de renom comme Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Michel Plasson, Marc Minkowski, Emmanuel Krivine, Philippe Nahon ou Jérémie Rhorer, et collabore régulièrement dans sa saison toulousaine avec l'Orchestre National du Capitole de Toulouse.

Depuis 2008, il est régulièrement invité à Paris par l'Opéra-Comique pour des productions scéniques. Les Éléments enregistrent sous la direction de Joël Suhubiette pour les maisons de disque L'Empreinte Digitale, Hortus, Virgin Classics et Naïve, et sont les invités au disque de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, l'Orchestre Les Passions, La Chambre Philharmonique, l'Ensemble Orchestral de Paris et l'Ensemble Matheus.

Le chœur de chambre Les Éléments est un ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Midi-Pyrénées et par la Région Midi-Pyrénées.

Il est subventionné par la Mairie de Toulouse et le Conseil Général de la Haute-Garonne. Il est soutenu par la SACEM, la SPEDIDAM, l'ADAMI, le FCM et Musique Nouvelle en Liberté.

Il est accueilli en résidence depuis 2001 à Odysud (Blagnac) et, depuis 2006, à l'Abbaye-école de Sorèze.

Sopranos

Solange Anorga
Julia Wischniewski
Françoise Roudier
Eliette Parmentier
Anne-Sophie Durand
Sophie Boyer
Claudia Karrasch
Cyprile Meier
Cécile Dibon

Altos

Camille Merckx
Lucie Lacoste
Brigitte Lebaron
Sandra Raoulx
Nathalie Schaaff
Sabine Garrone
Joëlle Gay

Ténors

Marc Manodritta
Édouard Hazebrouck
Benoît Porcherot
Jean-Yves Ravoux
Michael Smith
Guillaume Zabe
Jean-Christophe Henry
Deryck Webb

Basses

Didier Chevalier
Laurent Collobert
Antonio Guirao
Bertrand Maon
Pierre Jeannot
Cyrille Gautreau
Christophe Sam
Pierre Virly

Et aussi...

> CONCERTS

DIMANCHE 15 MAI, 16H30

Ciné-concert La Femme sur la Lune

La Femme sur la Lune, film de **Fritz Lang**

Orchestre National d'Île-de-France

Jean Deroyer, direction

Jean-François Zygel, accompagnement musical

SAMEDI 21 MAI, 20H

2001 : L'Odyssée de l'espace

György Ligeti

Atmosphères

Richard Strauss

Ainsi parlait Zarathoustra

Johann Strauss

Le Beau Danube bleu

Aram Khatchaturian

Suite de Gayaneh

Brussels Philharmonic

Michel Tabachnik, direction

MARDI 24 MAI, 20H

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 17

Symphonie n° 29

Johann Sebastian Bach

Concerto pour deux violons

Chamber Orchestra of Europe

Pierre-Laurent Aimard, piano, direction

Marieke Blankestijn, violon

Lorenza Borrani, violon

MERCREDI 8 JUIN, 20H30

Ce concert vous est présenté dans le cadre de la 5^e Biennale d'art vocal.

À 19h, représentation gratuite par le Chœur d'Enfants Sotto Voce, en Rue musicale.

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem

Orchestre National de Lille

BBC Symphony Chorus

Jean-Claude Casadesu, direction

Sally Matthews, soprano

Dietrich Henschel, baryton-basse

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons...

> Sur le site Internet

<http://mediatheque.cite-musique.fr>

... de regarder dans les « Concerts » :

Symphonie n° 2 et Symphonie n° 3 de **Ludwig van Beethoven** par le Chamber Orchestra of Europe, **Bernard Haitink** (direction) enregistré à la Salle Pleyel le 19 janvier 2011

... d'écouter dans les « Conférences » :

Révolutions politiques et musicales : le cas Beethoven par **Bernard Sève**

> À la médiathèque

... d'écouter avec la partition :

Les symphonies de **Ludwig van Beethoven** par le Chamber Orchestra of Europe, **Nikolaus Harnoncourt** (direction) ou par **The London Classical Players**, **Roger Norrington** (direction)

... de regarder :

Beethoven. Symphonie pastorale. Les clefs de l'orchestre par **Jean-François Zygel**, Orchestre Philharmonique de Radio France, **Paul McCreesh** (direction)

... de lire :

Textes sur les symphonies de Beethoven d'Hector Berlioz • La Neuvième Symphonie et son message de Max Pinchard • Les Symphonies de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : une étude des matériels d'orchestre au XIX^e siècle de Nicolas Southon

> CONCERTS ÉDUCATIFS

À LA SALLE PLEYEL

DIMANCHE 25 SEPTEMBRE 2011, 11H

Les grandes figures : Beethoven

Les Siècles

François-Xavier Roth, direction

Pierre Charvet, présentation

SAMEDI 5 NOVEMBRE 2011, 11H

La Septième de Beethoven

Spira mirabilis

À partir de 6 ans.

> SALLE PLEYEL

DU 22 AU 31 OCTOBRE 2011

Beethoven : Intégrale des symphonies

Événement de sa nouvelle saison, la Salle Pleyel accueillera une intégrale des symphonies de Beethoven dirigées par **Riccardo Chailly**.

Gewandhausorchester Leipzig

Riccardo Chailly, direction