



# LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

## INTÉGRALE DES CONCERTOS POUR PIANO

### SINFONIA VARSOVIA ORCHESTRA

FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY direction et piano

CD 1 DURÉE TOTALE – 62'15"

#### *CONCERTO POUR PIANO N°1 EN UT MAJEUR, OP. 15*

1	Allegro con brio	17'18"
2	Largo	8'58"
3	Rondo. Allegro scherzando	8'53"

#### *CONCERTO POUR PIANO N°2 EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 19*

4	Allegro con brio	13'31"
5	Adagio	7'49"
6	Rondo. Molto allegro	5'46"

CD 2 DURÉE TOTALE – 68'36"

#### *CONCERTO POUR PIANO N°3 EN UT MINEUR, OP. 37*

1	Allegro con brio	16'02"
2	Largo	9'02"
3	Rondo. Allegro - Presto	9'12"

#### *CONCERTO POUR PIANO N°4 EN SOL MAJEUR, OP. 58*

4	Allegro moderato	19'28"
5	Andante con moto	4'42"
6	Rondo. Vivace	10'10"

CD 3 DURÉE TOTALE – 37'58"

#### *CONCERTO POUR PIANO N°5 EN MI BÉMOL MAJEUR, OP. 73 «L'EMPEREUR»*

1	Allegro	20'34"
2	Adagio un poco moto	7'09"
3	Rondo. Allegro ma non troppo	10'15"

FESTIVAL

# PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENTE DE  
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

## POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur [printempsdesarts.mc](http://printempsdesarts.mc)

Marc Monnet

Les cinq concertos pour piano de Ludwig van Beethoven posent d'une manière exemplaire la question du geste instrumental lié à la pensée et à l'écriture musicales. Ayant été conçus pour être joués par le compositeur, l'identité gestuelle de l'interprète se montre indissociable de leur conception. Ce fut déjà le cas avec les concertos de Mozart, cela le sera également avec ceux de Liszt, de Chopin ou encore plus tard de Rachmaninov. Chez chacun de ces compositeurs et pianistes virtuoses, geste et style compositionnel s'interpénètrent pour former une dialectique qui conditionne la conception même de l'œuvre. Il faut d'ailleurs préciser au passage qu'il importe peu, finalement, que le compositeur soit à la hauteur de sa propre œuvre (Maurice Ravel n'avait plus les moyens techniques au clavier suffisants au début des années 1930 pour créer son *Concerto en sol*) : ce qui compte, c'est que l'œuvre prenne sa source dans cette globalité de l'artiste, assumant à la fois la *faire* et la *concevoir*.

Le cas beethovénien est spécifique en ce sens que chacun des concertos du pianiste/compositeur révèle, étape par étape, son « artisanat furieux », pour reprendre les termes modernes de René Char que Pierre Boulez a fait siens (*Le Marteau sans maître*, 1954). Beethoven assume en effet une forme d'intranquillité conceptrice qui place le geste et le corps au bord d'une limite créatrice, en même temps que son écriture musicale cherche à se placer aux frontières des territoires admis de son temps. Héritières du style viennois, les œuvres de Beethoven révèlent des points innombrables de rupture qui font que cette intranquillité trouve aussi un écho dans l'interprétation. Et aujourd'hui encore, le musicien contemporain qui se frotte à ses concertos accepte de se placer dans une situation conçue pour être périlleuse. Pierre Boulez notait à ce sujet qu'« en fin de compte, la démarche d'un interprète rejoint celle d'un compositeur ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre, d'assurer une continuité mais, en même temps, d'assumer les aléas de la composition ou du jeu. Toute

interprétation laisse place à des surprises. Il ne faut pas considérer un texte comme une suite logique d'opérations, mais comme une suite logique d'opérations illogiques »<sup>1</sup>. En ce sens, les concertos de Beethoven sonnent comme un concentré de « fertiles surprises » recherchées par le compositeur jouant/écrivain, prolongées par l'interprète qui a décidé d'appropriiser ces partitions sauvages, et détectées par les mélomanes dont les attentes et les réflexes d'écoute sont sans cesse déjoués et mis à l'épreuve. Ajoutons enfin que ce théâtre logique d'« opérations illogiques » ambitionne de s'adresser au monde dans son entier, comme si le risque encouru devait assumer une portée universelle.

Vingt ans auront été nécessaires à Beethoven pour écrire ses cinq concertos pour piano. Il aborde ce genre que Mozart avait établi à Vienne comme une référence au début des années 1790, lorsqu'il entreprend de conquérir les salons et les concerts de la capitale autrichienne, et l'abandonne en 1811, dès lors que sa surdité ne lui permet plus de pouvoir assumer personnellement l'interprétation publique de ses œuvres. La mise en scène du soliste l'accompagne donc durant deux décennies au cours desquelles il construit sa propre représentation aux yeux du monde musical viennois. Il abandonne le genre lorsque sa réputation de compositeur est définitivement établie, se retirant alors des problématiques de reconnaissance sociale, de pouvoir et de démonstration : son attitude personnelle s'éloigne des enjeux de son temps, devenant à la fois plus abstraite mais aussi plus universelle. Pour Beethoven, le genre du concerto a donc tenu un rôle social : il met en scène et questionne les liens entre le soliste et l'orchestre, autrement dit entre l'individu et la société. Dans ce jeu, la virtuosité compte incontestablement, mais elle ne tient pas une place centrale ; elle sert un propos hautement plus universel qui consiste à évaluer l'individu dans sa capacité à vivre et à poser sa relation au monde.

## CONCERTO N°1 EN UT MAJEUR, OP. 15

Si l'on met à part un concerto de jeunesse (WoO 4) écrit à l'âge de treize ou quatorze ans avant son installation à Vienne, le *Premier concerto en ut majeur* de Beethoven date de 1795. Il est publié en premier (mars 1801) mais a été composé après le *Deuxième concerto en si bémol majeur*. Tout porte à croire qu'entre les deux œuvres, le compositeur avait une préférence personnelle pour ce *Concerto en ut majeur* et surtout qu'il le pensait plus propre à marquer son entrée dans le monde musical viennois, notamment par l'allure générale, plus martiale que son véritable premier concerto. Car à vingt-cinq ans, il s'agissait d'abord de conquérir le public comme pianiste ; c'est la raison pour laquelle la place du soliste est prépondérante dans cette partition et que les passages orchestraux servent clairement les intérêts du virtuose. Ce premier opus témoigne toutefois d'une large structure orchestrale, conférant à la masse instrumentale le sens d'un accompagnement puissant : Beethoven délaisse l'esprit de complicité et de musique de chambre des concertos de Mozart pour s'engager clairement dans un rapport de force, même s'il ne cherche pas l'affrontement. Autre innovation, la cadence du premier mouvement (il en existe trois versions) est écrite par le compositeur, rompant avec la tradition de laisser l'interprète s'exprimer dans son propre style. Dès sa première publication, Beethoven n'entend donc pas confier la responsabilité de sa musique à d'autres que lui-même.

Le premier mouvement se distingue par une introduction orchestrale inhabituellement longue pour les canons de l'époque. L'orchestre s'engage dans une « fausse symphonie » ramenée à la forme du concerto au moment de l'entrée du piano. L'ambiguïté voulue entre les

deux genres dramatisent fortement la première réplique du soliste en le grandissant. L'écriture pianistique semble d'ailleurs contaminée par l'écriture orchestrale : le soliste se saisit en effet de son clavier entier pour créer des accents, des contrastes dynamiques et des ruptures habituellement exprimés par l'orchestre. L'amplification des parties d'orchestre a pour conséquence une augmentation proportionnelle des parties solistes et à la fin de cet *Allegro con brio*, on prend conscience d'un changement d'échelle colossal : ce premier mouvement a duré le temps d'un concerto de Mozart dans son entier...

Le *Largo* central débute comme un lied. Le chant intime et la poésie intérieure laissent toutefois place à de grands élans de *tutti* orchestraux : chez Beethoven, même l'intimité peut conserver une certaine ambition sonore. Et ces contrastes dynamiques créent de nouvelles ruptures de genre : on passe en effet du lied (intérieur) à l'orchestre (extérieur), sans que l'écoute ne puisse s'installer dans l'un ou l'autre. Et c'est bien là l'effet recherché : placer l'écoute entre deux registres pour briser le confort d'une réplique ou d'une atmosphère prévisibles. Le *Rondo* final introduit l'humour dans ce concerto, notamment au moment du second couplet, dans le jeu d'interjections ou de questions-réponses pimentées d'appoggiatures entre le piano et l'orchestre. Mais la virtuosité n'est plus ici une simple affaire de *brio* : l'importance donnée aux développements de chacune des idées thématiques transforme l'idée mozartienne du final de concerto considéré comme une brillante et effervescente résolution, pour l'établir comme un point d'aboutissement dramatique rivalisant avec le premier mouvement.

## CONCERTO N°2 EN SI BÉMOL MAJEUR, OP. 19

Le *Concerto en si bémol majeur* a donc été composé avant le *Concerto en ut majeur*, même s'il a été édité après. La légèreté de son style convenait certainement moins à l'urgence de l'image conquérante que recherchait Beethoven pour se présenter au public viennois. Dans sa correspondance avec l'éditeur Hoffmeister, le compositeur laisse apparaître sa propre évaluation : « Je ne [le] considère pas, il est vrai, comme un de mes meilleurs »<sup>2</sup> ; un avis qu'il réitère au même interlocuteur quelques semaines plus tard : « Le concerto peut valoir seulement 10 ducats parce que, je viens de le dire, je ne le présente pas comme un de mes meilleurs »<sup>3</sup>. Dans une lettre à Breitkopf & Härtel, il insiste en évoquant « un de [ses] premiers concertos et qui par conséquent ne saurait être classé parmi les meilleurs de [ses] travaux »<sup>4</sup>. Plutôt que d'abonder dans les commentaires dépréciatifs, comme il est coutume de le faire pour ce concerto, il peut être plus intéressant d'indiquer les options choisies par Beethoven pour ses toutes premières recherches sonores dans le genre du concerto.

L'*Allegro con brio* initial s'engage d'emblée dans un vocabulaire que l'on nomme aujourd'hui celui du « style classique viennois », hérité de Mozart et Haydn, qui ne cesse toutefois d'être contredit par des contrastes saisissants et des ruptures de ton, passant de la légèreté au drame. Ces ruptures reposent notamment sur certains enchaînements harmoniques qui n'appartiennent plus aux usages du temps. Après un premier mouvement aux proportions très étendues, l'*Adagio* central laisse place à l'intériorité. La noblesse du ton tient au fait que Beethoven sollicite autant les accords que les lignes mélodiques, polarisant clairement l'écoute en deux dimensions (verticale et horizontale) ; sur cette base, il ajoute l'ornementation

et les surprises modulantes. Ce mouvement sonne comme une brillante démonstration de composition personnelle dans laquelle il ne cherche à imiter ni ses prédécesseurs ni ses contemporains. Il ambitionne en effet dans cette page de considérer séparément chacun des éléments constitutifs du discours qui sont habituellement unis pour faire naître une nouvelle expressivité, née de l'intimité même de la matière musicale. Il isole les gestes instrumentaux et les radicalise pour échafauder ensuite une architecture expressive. Le *Rondo* final sacrifie à l'alternance rituelle du refrain et des couplets plutôt prévisibles, même si quelques surprises apparaissent dans les développements.

## CONCERTO N°3 EN UT MINEUR, OP. 37

C'est lors d'une tournée de concerts qui l'amène à Berlin au printemps 1796 que Beethoven note la première idée d'un *Concerto en ut mineur*; un troisième concerto créé sept années plus tard (5 avril 1803). Une exploration attentive des sources manuscrites révèle des éléments intéressants pour éclairer le processus de composition et d'interprétation. La première version de ce concerto comporte, dans la partition autographe, une partie de piano solo partiellement écrite; c'est donc la preuve que Beethoven improvisait largement ses parties solistes au moment des concerts. Cette première version n'est pas jouable, d'autant plus que les parties d'orchestre ne sont pas conservées. Beethoven complète sa partition lorsqu'il cherche à l'éditer (dans une version pour piano) et lorsque son élève et ami Ferdinand Ries s'apprête à l'interpréter, le 19 juillet 1804. C'est cette version établie pour Ries qui sera éditée en novembre 1804. Entre ces deux dates, il s'est donc écoulé plusieurs mois durant lesquels

la partition existe comme un *work in progress*, avant que l'édition ne vienne fixer les choses. L'*Allegro con brio* initial incarne les élans du style « héroïque » dont le *Testament d'Heiligenstadt* (1802) reste le témoin. La stature de l'orchestre a profondément changé : l'ampleur des thèmes, la densité de l'écriture, le ton martial, l'ambition de l'orchestration mettent la barre très haut pour le soliste qui doit désormais s'inscrire dans une veine dramatique de dimension inhabituelle. C'est pourtant une forme de fluidité qui frappe dans ce mouvement. L'ambition de l'écriture et de la virtuosité n'est plus un combat : elle devient une évidence. Les registres graves et aigus sont magnifiquement exploités, le jeu d'octaves doublées ou de trilles permettant au piano de trouver son ampleur sonore face à l'orchestre. L'immense cadence (dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque nationale de France, Ms. 26) frappe aussi les esprits : cette séquence intègre totalement l'œuvre écrite, quittant définitivement l'aspect improvisé et s'approchant davantage d'une fantaisie. Le *Largo* central suspend le temps par de profonds accords laissés au piano créant un vertige d'échelle. L'orchestre ne fait ensuite que prolonger le ton de cet appel vers l'au-delà. Le mouvement final laisse exploser une jubilation virtuose et dramatique, débordant le cadre du *Rondo*. L'écriture fuguée apparaît dans l'un des couplets, rappelant que la légèreté n'est pas forcément de mise. L'hésitation entre les modes majeur et mineur achève de précipiter avec emphase les sections contrastantes, avant de faire éclater un *ut* majeur héroïque.

## CONCERTO N° 4 EN SOL MAJEUR, OP. 58

L'idée d'un nouveau concerto apparaît dès l'achèvement du *Troisième concerto*, en juin-juillet 1804, pour aboutir en 1806. Le *Concerto en sol majeur* est le seul pour lequel aucun

manuscrit autographe n'est retrouvé. Seul a été conservé le manuscrit des trois cadences solistes, fixées en 1809-1810, alors que Beethoven n'était plus en mesure d'exécuter lui-même ses concertos en public en raison de sa surdité croissante. Ces cadences n'ont pas été éditées du vivant du compositeur et il est possible qu'elles aient été exclusivement destinées à l'archiduc Rodolphe d'Autriche qui est le dédicataire de l'œuvre. Si dans son premier enregistrement des cinq concertos de Beethoven, François-Frédéric Guy avait joué les cadences de Beethoven<sup>5</sup>, il a choisi d'interpréter dans ce nouvel enregistrement les cadences composées pour ce concerto probablement dans les années 1854-56 par Johannes Brahms.

Du vivant du compositeur, l'œuvre n'est donnée que deux fois en concert public, la partie de piano étant à chaque fois tenue par Beethoven : la première fois en 1807 et la deuxième fois au concert du 22 décembre 1808 (Theater an der Wien), entièrement dédié à ses œuvres, la dernière grande manifestation publique à laquelle Beethoven participa. L'*Allegro moderato* commence par le piano seul, un geste totalement inhabituel pour l'époque. Le clavier énonce les motifs qui seront ensuite développés et amplifiés par l'orchestre. La virtuosité disparaît complètement du propos soliste : l'emporte le jeu d'écriture sur les motifs qui déploient une vaste architecture sonore. L'*Andante con moto* apporte la deuxième surprise : l'orchestre lance de martiales questions, comme dans le final de la *Neuvième symphonie*, tandis que le piano répond à ce questionnement insistant sous forme de récitatif instrumental par une ascension progressive vers des aigus mystiques qui restent l'un des plus incroyables moments de musique. Le mouvement final aurait été en reste s'il n'avait pas non plus créé une surprise en lançant le thème sous forme de murmure. La conversation entre le soliste et l'orchestre explose rapidement en un déluge de formules conclusives qui s'apparente à un irrépressible torrent, plus puissant que virtuose.

## CONCERTO N°5 EN MI BÉMOL MAJEUR, OP. 73

Débutée à la fin de l'année 1808, la composition du *Cinquième concerto* est achevée au cours de l'année 1809. Cette année-là n'est pas une année comme les autres à Vienne : l'Autriche déclare la guerre à Napoléon (9 avril) ; la capitale viennoise est bombardée (nuit du 11 au 12 mai) ; la paix signée le 14 octobre signifiant en fait l'occupation de la ville par les troupes françaises. Beethoven vit très mal cette période de combats. Comme d'autres compositeurs, il est sollicité pour composer des chants patriotiques et l'un de ces chants se retrouve même dans les esquisses de son dernier concerto. Sur la partition manuscrite autographe destinée à servir de copie à la gravure, on peut aussi lire cette exclamation manuscrite au début du deuxième mouvement : « *Östereich löhne Napoleon* » (« *Que l'Autriche fasse payer à Napoléon ce qu'il lui a infligé* »). Au-delà de ces annotations, la musique elle-même prend parfois l'allure d'un combat, par la forte présence des cors et des timbales en plus de l'ampleur inhabituelle de l'orchestre.

Le sous-titre « L'Empereur » n'est absolument pas une invention de Beethoven – peut-être de Cramer, un de ses amis, facteur de piano et éditeur, qui voulait ainsi souligner qu'il s'agissait-là du plus grand de ses concertos. Il ne s'agit en rien d'une référence à Napoléon – le compositeur avait déjà rayé rageusement la dédicace à Bonaparte dans sa *Troisième symphonie* « *Eroica* ». Beethoven compose en fait cet ultime concerto avec une idée en tête : il sollicite ses fidèles mélomanes aristocrates qui le soutiennent depuis son arrivée à Vienne, pour qu'ils acceptent de lui verser une rente annuelle afin qu'il puisse composer sans dépendre d'aucune contrainte, ni d'aucune institution. Cette partition devait donc pouvoir démontrer que son génie lui permettrait d'acquiescer un statut d'exception.

Le *Concerto en mi bémol majeur* a été exécuté pour la première fois en public le 28 novembre 1811 au Gewandhaus de Leipzig par Friedrich Schneider, sous la direction de Johann Philipp Christian Schultz. C'est donc la première fois que Beethoven n'a pas assuré lui-même la création d'un de ses concertos, sa surdité ne lui permettant plus de jouer en concert devant un large public. À la première écoute de l'œuvre, les avis sont mitigés. Le grand critique leipzigois Johann Friedrich Rochlitz écrit qu'il s'agit « sans doute [de] l'un des plus originaux, des plus imaginatifs et plein d'effets, des plus énergiques, mais aussi des plus difficiles de tous les concertos existants »<sup>6</sup>. Si l'accueil est chaleureux à Leipzig, il est plus froid à Vienne. D'une manière générale, le public reste surtout impressionné par la « grandeur » de l'œuvre, mais aussi désemparé par les tournures symphoniques qui semblent d'un autre temps, sans qu'il puisse être évident de savoir si elles regardent vers le passé baroque ou un avenir lointain...

Il faut attendre les musiciens de la génération suivante, comme Franz Liszt ou Richard Wagner, pour comprendre la portée de l'art visionnaire de Beethoven : un art qui tente de quitter les formes de dépendance et qui ambitionne l'accès à un détachement progressif. À l'occasion de la commémoration du centenaire de la naissance du compositeur, Wagner lui consacre une importante monographie qu'il fait relire à Friedrich Nietzsche. Dans cet hommage publié en 1870, il s'exprime sur la puissance « magique » de cette musique qui le frappe d'abord par sa capacité à transcender l'écriture instrumentale autant que les idées de son temps : « La puissance du musicien, on ne saurait se la représenter que comme un charme magique. Car c'est bien dans un état d'enchantement que nous tombons lorsque nous entendons une œuvre de Beethoven. Alors que de sang-froid nous ne pouvons reconnaître dans les différentes parties du morceau qu'une sorte de technique appropriée, liée à l'établissement d'une forme, nous y percevons maintenant une animation surnaturelle, une activité tantôt délicate, tantôt

effrayante, une vibration intense, une joie, une aspiration, une angoisse, une détresse et un ravissement qui paraissent ne surgir que du plus profond de notre être propre. Car, dans la création musicale de Beethoven, l'élément important pour l'histoire de l'art est que tout procédé technique destiné à rendre l'artiste intelligible, à la rattacher au monde extérieur par un lien de convention, apparaît dans son œuvre comme un jaillissement spontané et acquiert ainsi la signification la plus haute»<sup>7</sup>.

Corinne Schneider

#### NOTES

<sup>1</sup> Pierre Boulez, « La partition transmise », *Éclats/Boulez*, direction de l'ouvrage et entretiens de Claude Samuel, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 66.

<sup>2</sup> Lettre de Beethoven à l'éditeur Hoffmeister de Leipzig (15 décembre 1800), publiée dans *L'intégrale de la correspondance de Beethoven (1787-1827)*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 48-50.

<sup>3</sup> Lettre de Beethoven à l'éditeur Hoffmeister de Leipzig (janvier 1801), publiée dans *L'intégrale de la correspondance de Beethoven (1787-1827)*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 53-55.

<sup>4</sup> Lettre de Beethoven à l'éditeur Breitkopf & Härtel de Leipzig (22 avril 1801), publiée dans *L'intégrale de la correspondance de Beethoven (1787-1827)*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 59-61.

<sup>5</sup> Enregistrement des cinq concertos pour pianos de Beethoven avec l'Orchestre philharmonique de Radio France sous la direction de Philippe Jordan (Label Naïve, 2008).

<sup>6</sup> Johann Friedrich Rochlitz dans *l'Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, 1<sup>er</sup> janvier 1812), traduit et cité par Elisabeth Brissou, dans le *Guide de la musique de Beethoven*, Paris, Fayard, 2005, p. 467.

<sup>7</sup> Richard Wagner, *Beethoven*, Leipzig, 1870, traduit de l'allemand par Jean-Louis Crémieux, Paris, Gallimard, 1937, p. 143-144.



## FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY direction et piano

François-Frédéric Guy est considéré comme un spécialiste du répertoire romantique allemand et en particulier de Beethoven dont il a enregistré l'intégrale des Sonates pour piano, pour violoncelle avec Xavier Phillips, pour violon avec Tedi Papavrami, les cinq concertos avec l'Orchestre philharmonique de Radio France dirigé par Philippe Jordan, et, avec Sinfonia Varsovia qu'il dirige du clavier dans le cadre du Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo en 2019.

Il mène une carrière internationale aux côtés des plus grands chefs (Marc Albrecht, Fabien Gabel, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Jordan, Kent Nagano, Michał Nesterowicz, Kazushi Ono, Josep Pons, Pascal Rophé, Esa-Pekka Salonen, Antoni Witt, Jaap van Zweden...) avec des orchestres prestigieux comme les Wiener Symphoniker, l'Orchestre symphonique de Montréal ou le Philharmonia Orchestra.

Depuis 2012, il dirige régulièrement du piano différentes formations dont l'Orchestre philharmonique royal de Liège, le Sinfonia Varsovia, l'Orquesta sinfónica de Tenerife, l'Orchestre national des Pays de la Loire ou l'Orchestre de chambre de Paris.

En 2019-2020, il poursuit son intégrale des Sonates de Beethoven à Séoul et à Tokyo. Il se produit en récital et avec orchestre à Londres, Paris, au Festival international de la Roque d'Anthéron, au festival Enesco de Budapest, à l'Arsenal de Metz, à Varsovie ; également en Italie et à Montréal sous la direction de Christoph Eschenbach.

## SINFONIA VARSOVIA ORCHESTRA

En avril 1984, Yehudi Menuhin est invité par l'Orchestre de chambre Polonais en tant que soliste et chef d'orchestre. Afin de faire face aux exigences du répertoire, l'orchestre agrandit sa formation. Ses concerts sont retransmis à la radio et à la télévision et rencontrent un accueil enthousiaste du public et des critiques. L'idée naît alors de créer un orchestre permanent composé d'instruments à cordes et d'une double section d'instruments à vents. À l'invitation du directeur de l'orchestre, Franciszek Wybranczyk, Sir Yehudi Menuhin devient premier chef d'orchestre invité, qui prend alors le nom de Sinfonia Varsovia.

Sinfonia Varsovia se produit dans les salles les plus prestigieuses du monde entier, et avec les plus grands chefs d'orchestre et solistes les plus renommés. L'orchestre enregistre régulièrement pour les maisons de disques internationales, la radio et la télévision. La discographie est riche de plus de 300 titres dont beaucoup ont reçu des récompenses illustres. Krzysztof Penderecki devient en 1997 directeur musical, puis en 2003 directeur artistique de l'orchestre.

Le soutien principal de Sinfonia Varsovia est la ville de Varsovie. En 2015, la maire de Varsovie, Hanna Gronkiewicz-Waltz, l'architecte Thomas Pucher et le directeur de l'orchestre Janusz Marynowski ont signé un contrat pour la réalisation du projet d'une nouvelle salle de concert prestigieuse au sein de son siège rue Grochowska 272.

[sinfoniavarsovia.org](http://sinfoniavarsovia.org)

**Janusz Marynowski** directeur  
**Krzysztof Penderecki** directeur  
 artistique

#### PREMIERS VIOLONS

**Jakub Haufa** premier violon  
**Adam Siebers** deuxième violon  
**Artur Gadzala** soliste  
**Łukasz Turcza**  
**Edyta Czyżewska**  
**Krzysztof Oczko**  
**Katarzyna Gilewska-Zagrodzińska**  
**Magdalena Krzyżanowska**  
**Piotr Guz**  
**Celina Kotz**  
**Karolina Gutowska**  
**Magdalena Sokalska**

#### SECONDS VIOLONS

**Kamil Staniczek** soliste principal  
**Stanisław Podemski** soliste associé  
**Paweł Gadzina**  
**Grzegorz Kozłowski** libraire  
**Krystyna Walkiewicz-Rzeczycka**  
**Bogusław Powichrowski**  
**Artur Konowalik** coordinateur  
 d'orchestre  
**Agnieszka Guz**  
**Emilia Jarocka\***

#### ALTOS

**Katarzyna Budnik** soliste principal  
**Grzegorz Stachurski** soliste  
**Janusz Bieżyński**  
**Jacek Nycz**  
**Małgorzata Szczepańska**  
**Dariusz Kisieliński**  
**Bartosz Henrych\***  
**Michał Styczyński\***

#### VIOLONCELLES

**Marcel Markowski** soliste principal  
**Piotr Mazurek** soliste associé  
**Katarzyna Drzewiecka-**  
**Szlachcikowska** soliste  
**Ewa Wasiółka**  
**Piotr Krzemionka**  
**Kamil Mysiński**

#### CONTREBASSES

**Nicholas Franco** soliste principal  
**Michał Sobuś** soliste associé  
**Marek Bogacz**  
**Karol Kinal**

#### FLÛTES

**Andrzej Krzyżanowski** soliste  
 principal  
**Anna Jasińska**

#### HAUTBOIS

**Arkadiusz Krupa** soliste principal  
**Adam Szlązak**

#### CLARINETTES

**Radosław Soroka** soliste principal  
**Karol Sikora**

#### BASSONS

**Piotr Kamiński** soliste principal  
**Wiesław Wołoszynek**

#### CORS

**Magdalena Wąs**  
**Roman Sykta**

#### TROMPETTES

**Jan Harasimowicz** soliste principal  
**Andrzej Tomczok**

#### TIMBALES

**Piotr Kostrzewa**

\* musicien invité



PRINCIPAUTÉ  
de MONACO

 **Rothschild**  
**Martin Maurel**

*LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO*

---

*REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.*

---

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco  
Salle Yakov Kreizberg du 14 au 17 mars 2019  
Direction artistique, montage, mixage et mastering : François Eckert  
Prise de son : Sylvain Denis  
Traduction : Paul Snelgrove  
Photos : Olivier Roller (couvertures, p.35), Bartek Barczyk (p.19)  
Conception graphique : atelier-champion.com  
Réalisation : belleville.eu





FESTIVAL

**PRINTEMPS  
DES ARTS  
DE MONTE-CARLO**UNDER THE PRESIDENCY  
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER**WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?**

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change – which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, [printempsdesarts.mc](http://printempsdesarts.mc), and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984!

Marc Monnet

Ludwig van Beethoven's five Piano Concertos provide the perfect opportunity to observe how instrumental execution can impact musical thought or composition. The concertos having been conceived to be performed by the composer, Beethoven's own playing style is an integral aspect of their writing. This was already so with Mozart's concertos and would be true of Liszt's, Chopin's and, later still, Rachmaninov's. With each of these virtuoso pianist/composers, execution and compositional style blend to form a dialectic that determines the very conception of the work. In passing, it should be noted that in the end it matters little whether the composer is able to play his own work (Maurice Ravel no longer had the pianistic prowess, in the early 1930s, to give the first performance of his Concerto in G). What counts is that the work has its well-spring in this wholeness, where the artist is both *playing* it and *writing* it.

Beethoven's is a specific case, in the sense that each of the pianist/composer's concertos reveal, one by one, his "furious craftsmanship" – to use the modern expression of René Char, adopted by Pierre Boulez in *Le Marteau sans maître*, 1954. Indeed, Beethoven shows a kind of conceptual agitation that pushes the body and the act of playing to the furthest creative extremity, while his writing, too, lives at the edge of the known musical universe of the time. Heirs to the Viennese style, Beethoven's works reveal innumerable points of disruption that lead to this agitation being echoed in an interpretation. Even today, musicians playing these concertos know they are putting themselves in a situation intended to be perilous. On this matter, Pierre Boulez wrote, "At the end of the day, the roles of the performer and the composer are joined – both must ensure continuity but, at the same time, live with the hazards of composition or playing. Any interpretation involves surprises. A text should be considered

not a logical succession of operations but rather a logical succession of illogical operations.”<sup>1</sup> In this sense, Beethoven’s concertos are a concentrate of “fertile surprises”, sought by the composer in playing/writing, extended by the performer tackling these uncivilized scores and perceived by the music lover, whose listening expectations and reflexes are constantly confounded and challenged. In addition, this logical theater of “illogical operations” aspires to speak to the world as a whole, as though this risk should concern everyone.

Beethoven wrote his five piano concertos over a span of twenty years. He first took up the genre (for which Mozart had established the model in Vienna, in the early 1790s) while attempting to conquer the salons and the concert scene of the Austrian capital. In 1811, he put it down, as increasing deafness prevented him from personally performing his works. Presenting himself as a soloist was thus an integral part of the two decades spent building his image in the eyes of the Viennese public. He abandoned the genre when his reputation as a composer was firmly established, thus withdrawing from the issues of social recognition, power and display, as his personal attitude departed from the concerns of his time, to become both more abstract and more universal. For Beethoven, the concerto genre thus had a social role – in both organizing and questioning the interaction between soloist and orchestra, he was mirroring the relationship between the individual and society. Virtuosity certainly counted in this interplay but was by no means central. It served a far more universal aim of evaluating the individual in his ability to exist and affirm his relationship with the world.

## CONCERTO NO. 1 IN C MAJOR, OP. 15

Putting aside the early concerto WoO 4, which Beethoven wrote at age 13 or 14, before moving to Vienna, his Concerto no. 1, in C, dates from 1795. It was published first (in March 1801) but actually written after Concerto no. 2 in B flat. All indications are that of the two works, the composer personally preferred the C major work, inasmuch as he felt it marked his entry into the Viennese musical world more effectively – being more martial in overall tone than the true first concerto. At the age of 20, his main aim was to conquer the public as a pianist. The soloist is therefore given a predominant role in the score, while the orchestral passages clearly serve the interests of the virtuoso. This first concerto nonetheless boasts a broad orchestral structure, giving the accompaniment great power. Here, Beethoven departs from the spirit of chamber-music complicity characteristic of Mozart's concertos, to develop a clear test of strength, without necessarily seeking confrontation. Another innovation is that he wrote out the first movement cadenza (which exists in three versions), thus breaking with the tradition of letting the performer express himself as he so wished. From the beginning, Beethoven entrusted responsibility for his music to himself alone.

The first movement is remarkable for an orchestral introduction that is unusually long for the period. The orchestra sets off as though playing a “pseudo-symphony”, the music returning to concerto status only when the piano enters. The deliberate ambiguity between the two genres gives drama to the piano's first outing, making it bigger. Indeed, the piano part seems contaminated by the orchestral writing, the soloist exploiting the entire keyboard to produce accents, dynamic contrasts and disruptions normally expressed by the orchestra. The

consequence of magnifying the orchestral part is a proportional enlargement of the solo role and, at the end of this *Allegro con brio*, we are aware of a colossal change of scale – this first movement has lasted as long as an entire Mozart concerto!

The central Largo begins like a *lied*. The intimate song and inner poetry nonetheless include robust orchestral *tutti* passages – with Beethoven, intimacy need not preclude great fullness of sound. These dynamic contrasts also create new genre shifts and we find ourselves jumping from *lied* (inner) to orchestra (outer), the ear unable to settle into either one or the other. This is exactly Beethoven's intention – to put the listener between two registers, banishing the comfortably predictable reply or atmosphere. The final *Rondo* brings humor to the work, notably during the second episode, with its play of interjections or piquant question-and-answer appoggiaturas between piano and orchestra. Here, virtuosity is no longer a simple matter of *brio*, however. The importance given to the development of each thematic idea transcends the Mozartian concept of a concerto finale as a brilliant, sparkling conclusion, to establish it as a dramatic culmination rivaling the first movement.

## CONCERTO NO. 2 IN B FLAT MAJOR, OP. 19

The Concerto in B flat was written after the Concerto in C, but published after it. Its stylistic lightness certainly made it less suitable for conveying the conquering image Beethoven urgently sought to create for presenting himself to Viennese audiences. In a letter to

the publisher Hoffmeister dated December 15, 1800, the composer gave his own evaluation: "I do not consider [it], in truth, to be one of my best." He reiterated this in January 1801, to the same correspondent: "The concerto is only worth 10 ducats, because, as I said, I'm not presenting it as one of my best." Writing to Breitkopf & Härtel on April 22, 1801, he insists on this, referring to "one of [his] first concertos and which consequently cannot be ranked with [his] best work." Rather than going along with disparaging comments, as is commonly the case with this concerto, it may be more interesting to dwell on Beethoven's choices for his first exploration of the concerto genre.

The initial *Allegro con brio* immediately sets out in a vocabulary we would now call that of the "classical Viennese style", inherited from Mozart and Haydn – which is nonetheless often contradicted by striking contrasts and abrupt changes of tone, passing from lightness to drama. These shifts are based, notably, on harmonic progressions that go beyond the conventions of the time. After a particularly long first movement, the central *Adagio* adopts an inward quality. Beethoven uses harmony as much as the melodic line to achieve its noble tone, clearly polarizing our attention in two dimensions (vertical and horizontal). To this foundation, he adds ornaments and surprise modulations. The movement comes across as a brilliant demonstration of personal composition, in which he seeks to imitate neither predecessors nor contemporaries. In effect, he strives to use separately each of the music's constituent elements – usually unified – so as to give birth to a new expressiveness, originating in the very intimacy of the musical material. He isolates the instrumental contributions and reinforces them, to construct his expressive structure. The *Rondo* finale conforms to the ritual alternation of principal theme and (somewhat predictable) episodes, though some surprises are sprung on us in the developments.

## CONCERTO NO. 3 IN C MINOR, OP. 37

It was in the spring of 1796, on a concert tour that took him to Berlin, that Beethoven jotted down the first idea for a Concerto in C minor – a third concerto, which was first performed seven years later, on April 4, 1803. Careful examination of manuscript sources reveals interesting evidence clarifying the process of composition and interpretation. The autograph score of the first version of this concerto comprises a partially written-out piano part, which proves that Beethoven improvised much of his solo part in the actual concert situation. This first version is not playable, especially since no orchestral parts have survived. Beethoven completed the score when he wanted to publish it (in a version for piano) and when his pupil and friend Ferdinand Ries was preparing to perform it, on July 19, 1804. It is this version, put together for Ries, that was published, in November 1804. In between these two dates, the score was “work in progress”, before publication fixed it in stone.

The initial *Allegro con brio* embodies the “heroic” style so eloquently mirrored in the Heiligenstadt Testament (1802). The stature of the orchestra has greatly evolved – the breadth of the themes, the density of the writing, the martial tone and the power of the orchestration set the bar very high for the soloist, who must now adopt a dramatic manner of unusual scope. What is most striking about this movement, though, is its fluidity. The scale of the writing and the virtuosity is no longer a combat – it has become integral. Both low and high registers are magnificently exploited, the use of double octaves and trills allowing the piano to affirm its power, pitted against the orchestra. The huge cadenza (the manuscript of which is in France’s Bibliothèque Nationale, Ms. 26) is also striking, in that it is fully integrated into the written

work, thus definitively breaking with the improvised aspect and becoming more like a fantasy. The central *Largo* suspends time, with deeply voiced chords in the solo piano creating a dizzying change of scale. The orchestra merely goes on to prolong this tone of beckoning to the beyond. The last movement explodes into virtuoso and dramatic jubilation, bursting its *Rondo* banks. One episode features fugal writing, reminding us that lightness is not necessarily the last word. The play of contrasting sections, hesitating between major and minor, eventually comes to an emphatic close, before the music bursts into a heroic C major.

## CONCERTO NO. 4 IN G MAJOR, OP. 58

Ideas for a new concerto appeared as soon as the C minor was finished, in June or July 1804. Beethoven was to complete it in 1806. The Concerto in G is the only one for which no autograph manuscript has been found. All we have is the manuscript of the three solo cadenzas, written in 1809-10, when increasing deafness meant that Beethoven could no longer personally perform his concertos. Not published during the composer's lifetime, these cadenzas may have been intended exclusively for Archduke Rudolph of Austria, the work's dedicatee. While in his first recording of the five Beethoven Concertos<sup>2</sup> François-Frédéric Guy played Beethoven's own cadenzas, in this new recording he has opted to play those Brahms wrote for the work, probably in 1854-56.

The G major Concerto was only publicly performed twice while the composer was alive. Beethoven took the solo part on both occasions, in 1807 and in a concert on December

22, 1808 (Theater an der Wien) dedicated entirely to his works. This latter was the last big public concert he would appear in. The *Allegro moderato* starts with the piano alone – a totally unknown procedure at the time. The piano introduces the motifs that are then developed and expanded by the orchestra. Virtuosity disappears from the solo part, lifted away as the motifs are developed into a huge sonic structure. The *Andante con moto* brings the second surprise. The orchestra hurls belligerent questions, as in the finale of the 9<sup>th</sup> Symphony, while the piano answers this insistent inquisition (a sort of instrumental recitative), with a gradual ascent into mystic higher regions that is one of the most incredible moments in all music. The final movement might be overshadowed, were it not for the fact that it creates surprise by launching the theme at a murmur. The conversation between soloist and orchestra soon explodes into a deluge of concluding devices that cascades like a seething torrent, more powerful than virtuoso.

## CONCERTO NO. 5 IN E FLAT MAJOR, OP. 73

Begun at the end of 1808, composition of the 5<sup>th</sup> Concerto was completed during 1809. For Vienna, this was not just another year. Austria declared war on Napoleon (April 9), the capital was bombarded (on the night of May 11-12) and peace was signed on October 14, meaning occupation of the city by French troops. Beethoven coped ill with this time of conflict. Like other composers, he was approached to write patriotic songs – one of which even figures in the sketches for his last Concerto. We also find “Österreich löhne Napoleon” (“May Austria make Napoleon pay” – i.e. for all he has inflicted on us) written on the autograph manuscript

of the engraver's score, at the start of the second movement. Beyond these annotations, the music itself sometimes has the feeling of a combat, with the strong presence of horns and drums and the unusually large orchestra.

The subtitle "Emperor" is certainly not Beethoven's invention. It may have come from Cramer, one of his friends and a piano manufacturer and publisher, who thought it would underline that this was his greatest concerto. In no way does it refer to Napoleon. The composer had already angrily scratched out the dedication to Napoleon in his 3<sup>rd</sup> Symphony, the "Eroica". In fact, Beethoven wrote his last concerto with a specific idea in mind. He was appealing to the faithful, music-loving aristocrats who had supported him since his arrival in Vienna to agree to pay him an annuity, so he could compose without constraint or dependence on any institution. This score therefore had to demonstrate that his genius justified the acquisition of such special status.

The first public performance of the Concerto in E flat major took place on November 28, 1811, at the Leipzig Gewandhaus, by Friedrich Schneider, under the baton of Johann Philipp Christian Schultz. This was therefore the first time that Beethoven himself had not given the first performance of one of his concertos – deafness preventing him from playing in front of a large audience. At the first hearing, opinion was divided. The great Leipzig critic Johann Friedrich Rochlitz wrote that it was "...undoubtedly one of the most original, imaginative, effect-rich, energetic and also most difficult of existing concertos."<sup>3</sup> While the reception in Leipzig was warm, that in Vienna was chillier. Generally speaking, the audience was impressed mainly by the work's "grandeur" but was also disconcerted by the symphonic style, which seemed of another time – without it being clear if these looked back at the baroque past or forward into a distant future.

Only musicians of the next generation, such as Franz Liszt or Richard Wagner, were able to fully appreciate the extent of Beethoven's visionary art – an art that endeavored to free itself of all forms of dependence and strive progressively towards detachment. For the commemoration of the 100<sup>th</sup> anniversary of the composer's birth, Wagner penned a major essay about him, which was read to Friederich Nietzsche. In this homage, published in 1870, he talked about the "magical" power of this music, so striking for the way it transcends both the instrumental writing and the ideas of his time. "Here the power of the musician can only be described as a magic spell. Certainly, we fall into an enchanted state while listening to a work of Beethoven. While our sober senses would tell us that the various parts of the piece are merely the technical means of establishing a given form, we now discern a supernatural life, an agency now soothing, now frightening, an intense vibration, a joy, a yearning, an anguish, a distress and an ecstasy that appear to rise from the very depths of our being. For in Beethoven's music, the factor of such great moment for the history of art is that each technical procedure or convention employed by the artist to render himself intelligible and connect him to the outside world appears, in his work, as a direct outpouring of the spirit and thus acquires the very highest meaning."

Corinne Schneider

NOTES

<sup>1</sup> Boulez, Pierre, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, interviews by Claude Samuel, who also edited the work (Paris: Centre Georges Pompidou, 1986).

<sup>2</sup> CD of Beethoven's five Piano Concertos, with the Orchestre philharmonique de Radio France, conducted by Philippe Jordan (Naïve, 2008).

<sup>3</sup> Rochlitz, Johann Friedrich, *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig: January 1, 1812).





## FRANÇOIS-FRÉDÉRIC GUY conductor and pianist

François-Frédéric Guy is widely regarded an outstanding interpreter of the German Romantics and Beethoven in particular, whose piano sonatas he has recorded in their entirety along with works for cello with Xavier Phillips, for violin with Tedi Papavrami, the five concertos with the Philharmonic Orchestra of Radio France under Philippe Jordan's direction, and with Sinfonia Varsovia in the dual role of pianist/conductor as part of the 2019 Printemps des Arts in Monaco.

Over the course of his career he has worked with some of the world's greatest conductors including Marc Albrecht, Fabien Gabel, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Jordan, Kent Nagano, Michael Nesterowicz, Kazushi Ono, Josep Pons, Pascal Rophé, Esa-Pekka Salonen, Antoni Witt and Jaap van Zweden, and with renowned orchestras such as the Wiener Symphoniker, the Montreal Symphony Orchestra and the Philharmonia Orchestra, among others.

Since 2012, he regularly conducts various piano ensembles including the Royal Philharmonic Orchestra of Liege, Sinfonia Varsovia, Orquesta Sinfónica de Tenerife, the National Orchestra of Pays de la Loire and the Orchester de chambre de Paris. In the 2019-2020 season he continues with his interpretation of the complete Beethoven Sonatas in Seoul and Tokyo. He also performs in recitals and with orchestras in London, Paris and Warsaw, at the Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, the Enescu Festival in Bucharest, the Arsenal in Metz, and in Italy and Montreal under the direction of Christoph Eschenbach.

## SINFONIA VARSOVIA ORCHESTRA

In 1984, at the invitation of Waldemar Dąbrowski, director of the Stanisław I. Witkiewicz Studio Center for the Arts in Warsaw, and Franciszek Wybrańczyk, director of the Polish Chamber Orchestra, the legendary violinist Yehudi Menuhin arrived in Poland to perform as a soloist and conductor. In order to meet the exigencies of the repertoire, the orchestra invited renowned Polish musicians from all over Poland to take part in the performances. The ensemble's first concerts, conducted by Yehudi Menuhin, were received enthusiastically by audiences and critics, and Menuhin accepted the invitation to become the first guest conductor of the newly established orchestra named Sinfonia Varsovia.

Sinfonia Varsovia performs at the world's most prestigious concert halls and festivals, working with world renowned conductors and soloists. The orchestra has recorded several albums, radio and television performances, and boasts a discography of more than 300 CDs, many of which have received prestigious prizes. In 1997, Prof. Krzysztof Penderecki became the ensemble's musical director, and in 2003 also its artistic director. The Sinfonia Varsovia orchestra is a municipal cultural institution coordinated by the City of Warsaw. In 2015, in the presence of the President of the capital city of Warsaw, Ms. Hanna Gronkiewicz-Waltz, architect Thomas Pucher and Janusz Marynowski, director of the Sinfonia Varsovia Orchestra signed a contract for the delivery of design documentation for a new concert hall for Sinfonia Varsovia and for the development of the property at 272 Grochowska Street.

[sinfoniavarsovia.org](http://sinfoniavarsovia.org)

PRINCIPAUTÉ  
de MONACO

 Rothschild  
Martin Maurel

*THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO*

---

*RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.*

---

Recorded at the Auditorium Rainier III of Monaco  
Yakov Kreizberg Concert hall, from 14 to 17 March 2019.  
Artistic direction, editing, mixing and mastering: François Eckert  
Sound recording: Sylvain Denis  
Translation: Paul Snelgrove  
Photos: Olivier Roller (front covers, p.35), Bartek Barczyk (p.19)  
Graphic design: atelier-champion.com  
Production: belleville.eu

