

PROUST, LE CONCERT RETROUVÉ

THÉOTIME
LANGLOIS
DE SWARTE
violon Stradivari 'Davidoff'

TANGUY DE
WILLIENCOURT
piano Érard

PROUST, LE CONCERT RETROUVÉ

A Concert at the Ritz during the Belle Époque

- | | | |
|----|---|------|
| | REYNALDO HAHN (1874-1947) | |
| 1 | À Chloris (arrangement) | 3'04 |
| | ROBERT SCHUMANN (1810-1856) | |
| 2 | Des Abends (Au soir) – Extrait des <i>Fantasiestücke</i> op. 12 | 3'42 |
| | FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849) | |
| 3 | Prélude op. 28 n°15 | 5'38 |
| | GABRIEL FAURÉ (1845-1924) | |
| | Sonate pour violon et piano n°1 en La majeur, op. 13 | |
| 4 | I. Allegro molto | 8'37 |
| 5 | II. Andante | 6'39 |
| 6 | III. Scherzo. <i>Allegro Vivo</i> | 3'46 |
| 7 | IV. Finale. <i>Allegro quasi presto</i> | 5'05 |
| 8 | Berceuse pour violon et piano op. 16 | 3'26 |
| | FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733) | |
| 9 | Les Barricades mystérieuses – Second livre de pièces de clavecin (Ordre VI, n°5) | 2'27 |
| | GABRIEL FAURÉ | |
| 10 | Après un rêve (arrangement) – Extrait de <i>Trois Mélodies</i> op. 7 | 2'28 |
| 11 | Nocturne n° 6 , op. 63 | 8'37 |
| | RICHARD WAGNER (1813-1883) | |
| 12 | Isoldens Liebestod (Mort et transfiguration d'Yseult) – Extrait de <i>Tristan und Isolde</i>
Transcription de Franz Liszt, S. 447 | 7'28 |
| | REYNALDO HAHN | |
| 13 | L'Heure exquise (arrangement) – Extrait des <i>Chansons grises</i> | 1'55 |

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE, violon dit le “Davidoff”, Antonio Stradivari, Crémone, 1708, E.1111
collection du Musée de la musique

TANGUY DE WILLIENCOURT, piano Érard, Paris, 1891, E.987.9.1
collection du Musée de la musique



La Philharmonie de Paris a ouvert ses portes en janvier 2015 sur le Parc de la Villette. Dotée de plusieurs salles de concerts, d'un Musée de la musique, de deux espaces d'expositions temporaires, d'une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques, elle définit un projet inédit, qui fédère autour de la musique le concert, le patrimoine, la pédagogie, la recherche et l'édition de livres.

La création d'une série de disques à partir de la prestigieuse collection d'instruments historiques du Musée de la musique s'inscrit dans ce projet, pour élargir encore

l'universalité d'actions de la Philharmonie au champ de l'édition discographique et des musiques numériques.

C'est aussi pour nous, Musée de la musique, l'opportunité de mettre l'accent sur la dimension sonore de notre patrimoine. Riche de plus de sept mille œuvres et instruments, notre collection se veut résolument vivante, animée par des activités scientifiques et culturelles qui approchent l'objet musical comme trésor matériel *et* sonore. Ainsi depuis vingt ans, conservateurs, chercheurs, restaurateurs et pédagogues approfondissent la question de la restitution du son historique des instruments conservés et de sa diffusion auprès du grand public. Pas un jour sans concert ou projet pédagogique misant sur l'expérience directe et sensible de la musique.

Pour ce nouveau volume, Théotime Langlois de Swarte et Tanguy de Williencourt nous plongent dans l'intimité musicale des salons parisiens du tournant du ^{xx}e siècle.

Le décor est celui, grandiose, du Ritz, célèbre hôtel de la place Vendôme, devenu le "second domicile" de Marcel Proust depuis la mort de ses parents et son emménagement boulevard Haussmann. L'écrivain aime y inviter ses amis, qu'il n'ose recevoir dans sa chambre parfumée par les odeurs de fumigations. Le premier dîner qu'il y organise a lieu le 1^{er} juillet 1907, en l'honneur de Gaston Calmette, alors directeur du *Figaro*. Pour ponctuer la soirée, un concert est donné, dont Proust définit lui-même le programme et choisit les interprètes. L'écrivain sollicite tout d'abord Gabriel Fauré, mais celui-ci, en dernière minute, se décommande. Proust fait alors appel au célèbre pianiste Édouard Risler, venu en compagnie de Marguerite Hasselmans, élève prisée de Fauré, et de Maurice Hayot, professeur de violon au Conservatoire. Tous trois livrent un programme aussi séduisant que révélateur de l'horizon d'écoute de l'auteur de la *Recherche du temps perdu*. De Couperin à Schumann et Wagner, de Chabrier à Fauré, cette page vibrante de touches contrastées, anciennes et modernes, germaniques et françaises, dresse le portrait musical d'une société tout entière, qui puise dans le génie romantique la sève d'un nouveau langage, celui de la modernité.

MARIE-PAULINE MARTIN
Directrice du Musée de la musique

“DU FAURÉ ET DU FAURÉ”

“Je n’aime, je n’admire, je n’adore pas seulement votre musique, j’en ai été, j’en suis encore amoureux” écrit le jeune Marcel Proust à Gabriel Fauré en 1897. Et il ajoute : “Je connais votre œuvre à écrire un volume de 300 pages dessus”. Certes, *À la recherche du temps perdu* n’est pas un livre sur Fauré mais le compositeur y a une place plus importante qu’on ne l’a dit. Il fut, avec Reynaldo Hahn, le mentor et le phare de la jeunesse de l’écrivain qui a puisé dans sa conversation avec le maître et l’écoute répétée de ses partitions ses connaissances musicales et sa réflexion artistique : “J’ai causé très longtemps hier soir avec Fauré” confie à Hahn dès 1895 un Proust de 24 ans.

Aussi, lorsque, le 1^{er} juillet 1907, Proust décide d’offrir, dans un salon privé du Ritz, un dîner en l’honneur de Gaston Calmette, patron du *Figaro* qui a la gentillesse “de prendre [s]es longs articles peu aux goûts du public”, c’est autour de Fauré qu’il construit son programme et c’est à Fauré qu’il demande de venir jouer. Le dîner, qui doit réunir des mondains mécènes et des artistes, sera suivi d’un concert auquel assisteront une vingtaine d’invités supplémentaires. Directeur du Conservatoire, familier des concerts privés de l’aristocratie, compositeur de référence pour qui veut, comme Proust, observer le basculement dans la modernité de la musique française, Fauré est pour le futur auteur de la *Recherche* une table d’orientation à partir de laquelle il scrute l’histoire musicale en amont et en aval. Tous les cartons d’invitation qu’il envoie mentionnent ce seul nom. À l’un il écrit qu’il y aura “du Fauré et du Fauré”, à un autre il promet “un certain nombre de suites de Fauré interprétées par le maître lui-même (*Shylock, Dolly*)”. Dès le départ, il semble entendu que la *Sonate* ne sera pas jouée par le compositeur car “Fauré est tellement épuisé par les Concours du Conservatoire qu’il ne veut pas jouer seul” écrit Proust le 28 juin. Le maître a donc suggéré les noms de sa compagne, Marguerite Hasselmans, grande spécialiste de sa musique et de son collègue, professeur de violon au Conservatoire, Maurice Hayot.

L’annulation de Fauré au dernier moment et son remplacement au pied levé par Édouard Risler, ami de jeunesse de Hahn, modifie le programme. La *Sonate* et la *Berceuse* (qu’il avait déjà entendues chez la princesse de Polignac) seront bien jouées par Hasselmans et Hayot, mais Proust n’obtient pas de Risler exactement ce qu’il désirait entendre : la liste qu’il envisageait répondait aux critères de ces concerts privés (chez Saint-Marceaux, Lemaire, Polignac, Greffulhe) dans lesquels, introduit le plus souvent par Reynaldo Hahn, il avait acquis sa culture musicale : elle allait du baroque (Couperin) au plus contemporain (Reynaldo Hahn) en passant par le répertoire romantique (Chopin, Schumann – dont il réclamait *Le Carnaval de Vienne* opus 26 –, Liszt) et le désormais incontournable Wagner, tout en plaçant Fauré au centre de ce panorama. Il devra *in fine* accepter ce que Risler a dans les doigts et renoncer à Hahn et à Liszt.

Mais Proust n’a pas seulement envisagé un concert mondain. Comme il le fera quelques années plus tard avec le théâtrophone, auquel il s’abonne en 1911, et les rouleaux qu’il loue pour son pianola à partir de 1913, il cherche sans cesse à réentendre les musiques qui l’intéressent et sur lesquelles il bâtera sa pensée esthétique. À partir de 1909, quand il commence à écrire son grand roman, il doit opérer des choix dans les partitions qui accompagneront les personnages et seront les plus révélatrices des tendances de la musique française contemporaine. Après bien des hésitations, c’est dans la figure de Vinteuil, imaginée *in extremis* en avril 1913 sur les épreuves de *Du côté de chez Swann*, que Proust synthétise le musicien français du premier quart du vingtième siècle. Or si la plupart des œuvres dont la présence est attestée dans les cahiers de brouillon de l’écrivain ont disparu, fondues dans la *Sonate* et le *Septuor* de Vinteuil, il reste une partition interprétée et commentée, dans *Sodome et Gomorrhe*, et c’est précisément la *Sonate pour piano et violon*, opus 13, en la majeur, de Fauré :

À l’étonnement général, M. de Charlus, qui ne parlait jamais des grands dons qu’il avait, accompagna, avec le style le plus pur, le dernier morceau (inquiet, tourmenté, schumanesque, mais enfin antérieur à la Sonate de Franck) de la Sonate pour piano et violon de Fauré.

Proust, en musicographe averti, y révèle en quelques lignes le rôle essentiel tenu par la *Première Sonate* de Fauré dans le renouveau de la musique de chambre française. Créée avec grand succès salle Pleyel le 27 janvier 1877 par le compositeur et Marie Tayau, cette partition audacieuse trace le chemin d’éminents chambristes comme Lekeu, d’Indy et surtout Saint-Saëns et Franck dont les sonates, toutes deux de 1885, ont fortement impressionné l’écrivain. L’*allegro* final, en la majeur, comporte en effet un thème joué au violon, repris au piano, très inspiré par Schumann. En outre, cette première tentative vient bien après les deux sonates du compositeur allemand auquel Fauré avait été initié par Saint-Saëns. Ce dernier qualifie d’ailleurs Fauré de “nouveau champion” de la musique française dès avril 1877. Ainsi Proust, qui a mis bien des traits de Saint-Saëns dans le personnage de Charlus, synthétise-t-il en quelques lignes un hommage à la dimension pionnière de la *Sonate* de Fauré, un rappel de sa filiation esthétique qu’il faut chercher dans Schumann et une recommandation d’interprétation. Le “style le plus pur”, dénué d’acrobaties et d’afféterie, est en effet celui qu’il appréciait chez Saint-Saëns, modèle pour lui des interprètes.

Des autres œuvres proposées vraisemblablement par Risler et agréées par Proust, plusieurs lui permettront de brosser le portrait musical de la Belle Époque. Ainsi, la présence systématique des œuvres de Chopin dans les salons est attestée par le prélude joué dans le salon Saint-Euverte dans *Du côté de chez Swann*.

Dans la genèse de la *Recherche*, c’est même Chopin qui occasionnait les célèbres migraines auditives de Mme Verdurin avant qu’il ne se ravise en faveur de Wagner, davantage prisé par des mondains qui, vers 1911, abandonnent le compositeur polonais, réputé démodé. Le héros entrera alors en scène pour rappeler que l’œuvre de Chopin a permis l’éclosion de celles de Fauré et de Debussy. Proust, passionné d’histoire musicale, s’intéresse avant tout aux filiations et surtout à l’effectivité diachronique des œuvres. C’est ce qu’il met principalement en scène dans l’analyse par le narrateur de la *Sonate* de Vinteuil : ce dernier y décèle la ressemblance frappante avec le *Tristan* de Wagner, “aïeul” de Vinteuil, tandis qu’on avait appris auparavant la grande impression faite par la sonate auprès des musiciens “aux tendances très avancées”.

Enfin notons que c’est à l’écoute de la transcription de la scène finale de *Tristan* que l’on doit l’un des passages les plus émouvants la *Recherche*, celui de la mort de la grand-mère : pour décrire l’agonie de la vieille dame, Proust, dans un cahier de brouillon, se repère sur “l’incessant besoin de respirer de la mort d’Yseult”. Si la référence a disparu, son rôle déterminant dans l’écriture n’en demeure pas moins.

Enfouies dans les profondeurs des avant-textes, inspiratrices majeures de l’écrivain, ou jalons encore signalés au fil de la lecture, les musiques du concert organisé par Proust en 1907 constituent en grande partie le “flot sonore” qui fera naître *À la recherche du temps perdu*.

CÉCILE LEBLANC

VIOLON, DIT LE “DAVIDOFF”

ANTONIO STRADIVARI, CRÉMONE, 1708

Collection Musée de la musique, E. 1111

Le “Davidoff” est le premier des cinq violons d'Antonio Stradivari à être entré dans la collection du musée, en 1887. Il fut légué par Vladimir Alexandrovitch Davidoff (1816-1886), un militaire et violoniste amateur russe dont la mère était française. Davidoff semble avoir gardé un attachement profond à la culture française. À la fin de sa vie, il fait d'ailleurs de longs séjours à Paris, où il est décrit comme “conseiller privé de sa majesté l'empereur de Russie” (*La Presse*, 26 février 1886). Il participe également à la vie sociale et culturelle de la “colonie russe”, telle qu'on l'appelait alors dans la capitale française. Il est tentant d'imaginer que Davidoff a pu fréquenter les cercles musicaux mondains animés par Élisabeth de Greffulhe, comtesse de Caraman-Chimay – celle-là même qui a servi de modèle au personnage de la duchesse de Guermantes. À sa mort en 1886, voici comment la presse salue Davidoff : “Le général était un mélomane distingué, il jouait fort bien du violon et ses compositions sont très connues. Sa mort va mettre en deuil tout le faubourg Saint-Germain, où il était très recherché.”

L'entrée du violon dans la collection du musée fut un événement : “Posséder un stradivarius, tel est le rêve, presque irréalisable, de tout collectionneur et de tout artiste ; les conservateurs du musée, avec le maigre budget qui leur est alloué, désespéraient d'arriver à en acquérir jamais un.” (*Le Gaulois*, 15 mars 1887). Conformément aux volontés du légataire, le violon fut joué lors du concert de remise des prix du Conservatoire, le 4 août 1887, par le lauréat du premier prix de violon qui était, cette année-là, un certain... Fritz Kreisler, alors âgé de 12 ans ! Le “Davidoff” est daté de 1708. Il témoigne de cette période de production souvent considérée comme la “période d'or” de l'atelier de Stradivari, entre 1700 et 1720 environ. Ses caractères originaux essentiels – la caisse de résonance et la tête – font de ce violon un témoignage exceptionnel de la qualité de facture de l'atelier Stradivari. Le fond est constitué d'une seule pièce d'érable ondulé et présente de belles ondes chatoyant dans la lumière. Le vernis original est conservé dans une large mesure sur le fond, les éclisses et la tête.

En 2014, le Musée de la musique a décidé d'une part de restaurer l'instrument afin d'optimiser son fonctionnement musical et son adaptation au jeu des musiciens actuels, et d'améliorer d'autre part la lisibilité des surfaces vernies de l'instrument tout en respectant le cadre déontologique de la conservation matérielle de l'instrument. La restauration fut réalisée par Balthazar Soulier (Atelier Cels). Le violon a depuis été entendu en public et en concert au Musée de la musique, notamment sous l'archet de Théotime Langlois de Swarte. Il est à nouveau confié à ce jeune et talentueux musicien pour ce premier enregistrement discographique depuis sa restauration.

JEAN-PHILIPPE ÉCHARD
Conservateur au Musée de la musique



THE ‘DAVIDOFF’ VIOLIN

ANTONIO STRADIVARI, CREMONA, 1708

Collection Musée de la musique, Paris, E. 1111

The ‘Davidoff’ was the first Stradivari violin to enter the Museum's collection, in 1887. It was a bequest by Vladimir Alexandrovich Davydov (1816-1886), a Russian military man and amateur violinist whose mother was French. Davydov seems to have retained a deep attachment to French culture. Toward the end of his life, he made several long stays in Paris, where he was described as ‘private adviser to his majesty the Emperor of Russia’ (*La Presse*, 26 February 1886). He also took part to the social and cultural life of the ‘Russian colony,’ as it was then known in the French capital. It is tempting to imagine that Davydov may have frequented the musical circle hosted by Élisabeth de Greffulhe, the Countess de Caraman-Chimay – the very person who served as Marcel Proust's model for the character of the Duchess de Guermantes. At his death in 1886, Davydov was eulogised by the press: ‘The general was a discerning music lover, he played the violin remarkably well, and his compositions are very well known. His passing will be mourned by the entire Saint-Germain neighbourhood, where he was held in high esteem.’

The violin's entry into the Conservatoire museum's collection was quite an event: ‘To acquire a Stradivarius is a nearly unattainable dream of every collector and every performer; the museum's curators, with the meagre budget allocated to them, had despaired to ever be able to obtain one.’ (*Le Gaulois*, 15 March 1887). In accordance with Davydov's wishes, the violin was heard at the Conservatoire's prize-winners concert, on August 4, 1887, played by the winner of the first prize in violin performance, which that year went to a certain... Fritz Kreisler, then only 12 years old! The ‘Davidoff’ (as the instrument came to be known) dates from 1708. It represents the period between about 1700 and 1720, which is often considered to be the ‘golden years’ in the production of Stradivari's workshop. Its essential original characteristics – the soundboard and the scroll – make this violin an exceptional testament to the craftsmanship of the Stradivari workshop. The bottom plate consists of a single piece of curly maplewood and reveals beautiful waves shimmering in the light. The original varnish survives to a large degree on the bottom plate, corner blocks, and scroll.

In 2014, the Musée de la musique decided to improve its playability and suitability for today's performers and to enhance the look of the varnished surfaces while respecting the appropriate criteria of its material preservation. The restoration was carried out by Balthazar Soulier (Atelier Cels). The violin has since been heard in public and played in concert at the Musée de la musique, namely by Théotime Langlois de Swarte. The instrument is again entrusted to this talented young musician for its first recording since being brought back to playing condition.

JEAN-PHILIPPE ÉCHARD
Curator at the Musée de la musique

PIANO À QUEUE ÉRARD, PARIS, 1891

Collection Musée de la musique, E. 987.9.1

N° de série : 67024

Étendue : $la_3 - la_6$ (AAA – a_4), 85 notes

Mécanique à double échappement

Deux jeux commandés par des pédales : *una corda*, *forte*

Diapason : la_3 (a_4) = 435 Hz

Longueur : 2,12 m

Daté de mars 1891, ce piano à queue est bien caractéristique des instruments construits par la firme Érard dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Fabriqué à plus de 10 000 exemplaires, sans discontinuité – et sans changement majeur – de 1850 à 1931, ce modèle était qualifié par Érard de piano à queue “petit modèle” n°1, puis de demi-queue à partir du début du XX^e siècle. Piano destiné par excellence au concert de salon, il constituait le fondement du catalogue de cette maison.

Dès son origine, cet instrument intègre les principes de facture inventés par Érard et qui ont fini par être adoptés par l'ensemble des fabricants de piano. On note ainsi la présence d'une mécanique à double échappement, dispositif breveté en 1821 par Sébastien Érard (1752-1831), et qui permet au pianiste une répétition plus aisée des notes. D'autres éléments présents dans ce piano ont également marqué l'histoire de la facture de l'instrument, comme le système d'agrafes, qui assure une meilleure stabilité des cordes lors de leur mise en vibration (brevet de 1808), ou encore la barre harmonique, qui permet une émission d'une plus grande pureté des notes aiguës (brevet de 1838).

L'exemplaire du Musée de la musique conserve également des éléments auxquels la firme restera longtemps attachée, tels que les cordes parallèles ou les étouffoirs situés sous le plan de cordes, principes qui lui confèrent une identité sonore s'accordant tout particulièrement avec la voix ou la musique de chambre. Fabriqué en mai 1891, ce piano était acquis en décembre de la même année par la société Desprez & C^{ie}, qui pourrait être la maison fondée par Armand Desprez, directeur de l'Élysée-Montmartre, puis du Casino de Paris et du Théâtre des Folies-Marigny.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique

ÉRARD GRAND PIANO, PARIS, 1891

Collection Musée de la musique, E. 987.9.1

Serial number: 67024

Compas: AAA – a_4 , 85 keys

Double-escapement action

Two pedals: 'una corda' and 'forte'

Tuning: a_1 = 435 Hz

Length: 2.12 m

Dating from March of 1891, this grand piano is typical of the instruments built by the Érard firm in the second half of the 19th century. Produced in a quantity of over 10,000 copies, without interruption – and without major changes – from 1850 until 1931, this model was described by Érard as a 'petit modèle' Number 1, and later as a 'half-sized' grand, beginning at the start of the 20th century. A piano perfectly suited for salon-sized rooms, it formed the foundation of the firm's offerings.

From its inception, this instrument incorporated the innovations introduced by Érard and later adopted by all piano manufacturers. Notable among these was the double-escapement action, an invention patented in 1821 by Sébastien Érard (1752-1831) which allows notes to be repeated more easily than on single-action instruments. Other features of this model have likewise marked the evolution of piano manufacture, such as the agraffes, which ensure better stability for each string as it begins to vibrate (patented in 1808), or the harmonic bar, which allows for a more clear production of the notes in the treble register (patented in 1838).

The copy at the Museum of Music also retains some features to which the firm would continue to remain attached, such as a parallel string arrangement and dampers located below the strings – principles that give it a unique sound which accords particularly well with voice or with chamber formations. Produced in May of 1891, the instrument was acquired in December of that year by 'Desprez & Compagnie', which may refer to the company founded by Armand Desprez, director of the Élysée-Montmartre, then of the Casino de Paris and the Théâtre des Folies-Marigny.

THIERRY MANIGUET
Curator at the Musée de la musique
Translation: Michael Sklansky



‘FAURÉ AND MORE FAURÉ’

‘Not only do I like, admire, and adore your music, I have fallen in love with it, and am still smitten,’ wrote the young Marcel Proust to Gabriel Fauré in 1897. And added, ‘I know your work well enough to write a 300-page volume about it.’ Clearly, *In Search of Lost Time* is not a book devoted to Fauré, but this composer occupies a more important place therein than has been noted. Along with Reynaldo Hahn, Fauré was the mentor and guiding light of the author’s early years when the young man drew on his conversations with the master and on a re-hearing of Fauré’s scores to expand his musical knowledge and creative thought: ‘I spoke at great length with Fauré last night,’ a 24-year-old Proust confided to Hahn as early as 1895.

Thus, when on July 1, 1907, Proust decided to hold a dinner in a private salon at the Ritz in honour of Gaston Calmette, the editor of *Le Figaro* who was kind enough ‘to accept my long pieces of writing little favoured by the public,’ it was with Fauré in mind that the author devised the evening’s entertainment, and it was Fauré he invited to appear and perform. The meal, intended to bring together high society patrons and artists, was to be followed by a music recital to which an additional twenty guests were invited.

Director of the Paris Conservatory, a fixture at the private concerts hosted by the aristocracy, an authoritative figure for anyone who, like Proust, wished to chart the French composers’ progress into modernism, for the future author of *In Search of Lost Time* Fauré stands as a reference point from which to examine history of music going backward and forward. On the invitation cards, he mentions that name alone. To one guest he writes to expect ‘some Fauré and more Fauré’ and to another he promises ‘a number of Fauré suites performed by the master himself (*Shylock, Dolly*).’ From the outset, it seems clear that the Sonata was not going to be played by the composer because ‘Fauré is so exhausted by the Conservatory competitions that he does not wish to play solo,’ Proust noted on June 28. The master therefore suggested the names of his companion, Marguerite Hasselmans, a great proponent of his music, and of his colleague, a violin teacher at the Conservatory, Maurice Hayot.

After Fauré withdrew at the last moment and was replaced at short notice by Edward Risler (Hahn’s childhood friend), the programme had to change. The Sonata and the *Berceuse* (which Proust had already heard at the princess de Polignac’s salon) was to be retained by Hasselmans and Hayot, but as for Risler, he did not exactly deliver what Proust wanted to hear: the programme he had envisioned was a reflection of the repertoire heard at the private concerts (hosted by Saint-Marceaux, Lemaire, Polignac, and Greffulhe) at which, on the introduction most often of Reynaldo Hahn, he had acquired his musical tastes: these ranged from the Baroque (Couperin) to the contemporary (Reynaldo Hahn) via the Romantic composers (Chopin, Schumann whose *Faschingsschwank aus Wien*, op.26 he was hoping to include, Liszt) and the now inescapable Wagner, while placing Fauré at the centre of the whole panorama. Proust would ultimately have to accept what Risler had ‘under his belt’ and give up the idea of featuring Hahn and Liszt.

But Proust did not merely envision an exclusive private concert. As he would do a few years later with the *théâtrophone* service, of which he became a subscriber in 1911, and the piano rolls he obtained for his player piano starting in 1913, Proust constantly sought to re-hear the repertoire that interested him and on which he based his aesthetic concept. Starting in 1909, when he began writing his magnum opus, Proust had to define the choice of music that would accompany his characters and be the most indicative of the direction taken by the French composers of the time. After much hesitation, it is in the character of Vinteuil, conceived in April 1913 at the latest, judging by the sketches for *Swann’s Way*, that Proust synthesized the figure of the French musician of the first quarter of the twentieth century. However, while most of the works whose traces are documented in the author’s draft notebooks have disappeared by the publication date, having been absorbed into the *Sonata* and the *Septet* ‘composed’ by Vinteuil, there remains one music score performed and commented on, in the pages of *Sodome et Gomorrhe*, and that score is none other than Fauré’s *Sonata for Piano and Violin* in A major, op.13:

To the general astonishment, M. de Charlus, who never referred to his own considerable gifts, accompanied, in the purest style, the closing passage (uneasy, tormented, Schumannesque, but, for all that, earlier than Franck’s Sonata) of the Sonata for Piano and Violin by Fauré. (‘Cities of the Plain,’ translated by C.K. Scott Moncrieff)

Here Proust, as an informed musicographer, can in a few lines reveal the essential role Fauré’s First Violin Sonata played in the renewal of the chamber-music tradition in France. Premiered with great success by the composer and Marie Tayau on January 27, 1877 in the Salle Pleyel, this audacious score retraces the trajectory of such eminent chamber musicians as Lekeu, d’Indy, and, especially, Saint-Saëns and Franck, whose violin sonatas, each dating from 1885, greatly impressed the author. Fauré’s closing Allegro, in A major, includes a theme taken first by the violin, then by the piano, which seems certain to have been inspired by Schumann. As it happens, Fauré’s first essay in this genre dates from long after the two violin sonatas penned by the German composer to whom Fauré had been introduced by Saint-Saëns. Besides, as early as April of 1877, Saint-Saëns had described Fauré as the ‘new champion’ of French music. Thus Proust, who must have borrowed many of Saint-Saëns’ character traits for the figure of Charlus, can condense into a few lines his tribute to the pioneering stature of Fauré’s Sonata, along with a reminder that its aesthetic parentage must be sought in Schumann, and even some advice on its interpretation. The ‘purest style’ devoid of acrobatics and affectation is indeed what he appreciated in Saint-Saëns, a model performer for Proust.

Among the other selections most likely proposed by Risler and accepted by Proust, several would allow him to paint the musical portrait of the Belle Époque. Thus, the regular presence of Chopin’s pieces in the salons is reflected in *Swann’s Way* by the piano prelude heard at the Saint-Euverte salon. During the genesis of *In Search of Lost Time*, Chopin was even made the catalyst of Madame Verdurin’s musically induced migraines, until Proust changed his mind in favour of Wagner, as being the more popular figure with the high society which, around 1911, abandoned the Polish composer, said to have fallen out of fashion. The protagonist then enters the stage to remind us that Chopin’s music paved the way for the emergence of Fauré and Debussy. Proust, passionate about musical history, is primarily interested in parentage and, above all, in the diachronic effect of the music. This is what he aims to put on display in the narrator’s analysis of the *Sonata* ‘composed’ by Vinteuil: the latter detects a striking resemblance to Wagner’s *Tristan*, Vinteuil’s forefather, while we had previously learned of the great impact made by the sonata on the musicians who exhibit more ‘forward-looking tendencies.’

Finally, it must be noted that it was after hearing the piano transcription of the *Liebestod* that one of the most moving passages in the whole cycle was penned: that of the death of the grandmother. To describe the aged lady’s agony, Proust, in his draft notebook, refers to the ‘incessant need to breathe after Isolde’s death.’ Although the mention has disappeared in the final text, its mark on the writing remains.

Buried among the reams of initial notes a major inspiration for the author or in references still discernible in the course of the reading, the music of the concert organized by Proust in 1907 constitutes in large part the ‘auditory stream’ that in time would give rise to *In Search of Lost Time*.

CÉCILE LEBLANC

Translation: Michael Sklansky



The Philharmonie de Paris opened its doors in January of 2015 at the very edge of the Parc de la Villette. Comprising several concert venues, a Museum of Music, two flexible-use exhibit halls, a media library, and ample educational facilities, it forms a pioneering project to present music in the context of live performance, historic preservation, instruction, research, and book publishing. Creating a series of recordings which highlight the prestigious collection of historical instruments housed at the Museum of Music is another part of the overall project, to broaden access to the Philharmonie's activities via the distribution of physical and digital

releases. For us at the Museum of Music, this was also an opportunity to focus on the audible aspect of our cultural heritage. Numbering more than 7,000 artefacts and instruments, our collection is destined to evolve, driven by scientific and cultural inquiry which considers each piece as both a priceless material object and an audible treasure. Thus, for the past 20 years, museum curators, conservators, researchers, and educators have delved into the challenges of bringing historical instruments into playable condition and sharing their sound with a wide audience. Not a day goes by without a live performance or an educational event intended to give one a direct and tangible experience of music-making.

The opulent setting is that of the Ritz, the famed hotel overlooking Place Vendôme, which had become Marcel Proust's 'second home' after the passing of his parents and his subsequent move to a Boulevard Haussmann address. The hotel became the writer's favourite place to invite his friends, whom he dared not receive in his private rooms redolent of fumigation powders. The first such event was a diner held there on July 1, 1907, in honour of Gaston Calmette, the then editor of *Le Figaro*. The highlight of the evening was a music recital, for which Proust himself determined the programme and chose the performers. The writer's first choice was Gabriel Fauré, but at the last moment, the composer had to withdraw. Proust next turned to the celebrated pianist Édouard Risler, who brought along Marguerite Hasselmans, Fauré's prized student, and Maurice Hayot, a violin teacher at the Paris Conservatory. This trio of instrumentalists delivered a performance as seductive as it was revelatory of the far-reaching musical tastes that characterise the author of *In Search of Lost Time*. Ranging from Couperin to Schumann and Wagner, and from Chabrier to Fauré, his vivid descriptions of contrasting styles – past and present, German and French – paint a musical portrait of an entire society and draw upon the romantic impulse in order to forge the elements of a new language: the language of modernity.

MARIE-PAULINE MARTIN

Director of the Musée de la musique

Translation: Michael Sklansky

Passion et éclectisme sont les maîtres mots du répertoire du violoniste **Théotime Langlois de Swarte**, lequel s'étend du ^{xvii}e siècle jusqu'à la création contemporaine. Mais c'est bien son travail au sein de multiples ensembles baroques, particulièrement en France, qui lui vaut une nomination aux Victoires de la Musique Classique 2020 dans la catégorie "Révélation soliste instrumental".

Il est en effet membre régulier de l'Ensemble Jupiter aux côtés de Thomas Dunford, Jean Rondeau, Bruno Philippe et Léa Desandre, mais aussi des Ombres (Margaux Blanchard, Sylvain Sartre), de Pulcinella (Ophélie Gaillard), de l'Ensemble Marguerite Louise (Gaëtan Jarry) et des Arts Florissants : il se produit en soliste avec l'ensemble et en récital avec William Christie au clavecin.

Ses concerts le mènent dans le monde entier dans des salles prestigieuses comme la Philharmonie de Berlin, le Musikverein de Vienne, le Shanghai National Art Center, le Walt Disney Hall de Los Angeles ou, plus récemment, à la Philharmonie de Paris où il donne un récital sur le violon "Davidoff" d'Antonio Stradivari, conservé au Musée de la musique.

Après des études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans la classe de Michaël Hentz, Théotime a également fondé avec le claveciniste Justin Taylor l'ensemble Le Consort. Ils collaborent avec des artistes lyriques tels qu'Eva Začik, Véronique Gens et Mathias Vidal ; leurs premiers enregistrements (Alpha Classics) ont remporté un vif succès, à l'image de l'album "Opus 1", couronné par un Diapason d'Or de l'année 2019. Avec *Mad Lover*, Théotime signe son premier enregistrement pour harmonia mundi en tant que soliste. Après le présent disque en duo avec Tanguy de Willencourt, un troisième enregistrement sera consacré à Leclair et Sennell, en duo avec William Christie.

Théotime Langlois de Swarte est lauréat de la fondation Banque Populaire et de la Jumpstart Foundation. Il joue habituellement sur un violon de Jacob Stainer de 1665.

Après des études brillantes au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes de piano, musique de chambre, accompagnement et direction de chant, **Tanguy de Willencourt** reçoit le soutien des Fondations Blüthner, Banque Populaire, de l'ADAMI (Révélation classique) et de la SPEDIDAM. En 2016, il obtient le double Prix du Jury et du Public de la Société des Arts de Genève et est lauréat, l'année suivante, du Concours Paris Play-Direct à la Philharmonie de Paris avec l'Orchestre de Chambre de Paris. Parallèlement, il reçoit les conseils de Maria João Pires, Christoph Eschenbach, Stephen Kovacevich et Paul Badura-Skoda.

Tanguy de Willencourt se produit sur les scènes françaises et étrangères : Philharmonie de Paris, Auditorium du Musée d'Orsay, Maison de Radio France, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Lille, Auditorium de Bordeaux, Grand Théâtre de Provence, Philharmonie de Saint-Petersbourg, Philharmonie de Berlin, Opéra de Bonn, Folle Journée à Tokyo. On peut également l'entendre dans le cadre de festivals tels que La Folle Journée de Nantes (de même que celles d'Ekaterinbourg et Tokyo), La Roque d'Anthéron, Menuhin à Gstaad, Chopin à Nohant, Radio France à Montpellier, Pablo Casals à Prades, La Chaise-Dieu, La Vézère, Les Solistes à Bagatelle, etc.

Sa discographie compte, pour Mirare, toutes les transcriptions pour piano Wagner / Liszt, ainsi qu'une intégrale des *Bagatelles* de Beethoven, toutes deux saluées par la critique. Tanguy de Willencourt a enregistré trois albums avec le violoncelliste Bruno Philippe, dédiés respectivement à Brahms et Schumann (Evidence Classics), Beethoven et Schubert, puis Prokofiev (harmonia mundi). Pour harmonia mundi, il a également participé à "Une soirée chez Berlioz" avec la mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac (collection Stradivari), et à un album consacré aux dernières œuvres de Debussy qui a notamment reçu en 2019 un BBC Music Magazine Award et un Gramophone Award.

Passion and eclecticism are the key words which define the music performed by **Théotime Langlois de Swarte**: his repertoire extends from the 17th century to contemporary works. But it is his multiple collaborations with early music ensembles, particularly in France, that have earned him a nomination for the 2020 Victoires de la Musique Classique in the category 'Instrumental Soloist Discovery.' He is a regular player with the Jupiter Ensemble alongside Thomas Dunford, Jean Rondeau, Bruno Philippe, and Léa Desandre, but he also forms part of Les Ombres (Margaux Blanchard, Sylvain Sartre), Pulcinella (Ophélie Gaillard), the Ensemble Marguerite Louise (Gaëtan Jarry), and Les Arts Florissants, performing both as soloist with the group and in recital with William Christie at the harpsichord.

His engagements have taken him around the world and to such prestigious venues as the Berlin Philharmonie, the Vienna Musikverein, the Shanghai National Art Center, Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, and, more recently, the Paris Philharmonie, where he played a recital on the 'Davidoff' Stradivarius, housed at the Museum of Music.

Following his studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) under the tutelage of Michaël Hentz, Théotime formed the ensemble Le Consort with the harpsichordist Justin Taylor. They have since collaborated with vocalists such as Eva Začik, Véronique Gens, and Mathias Vidal, and seen their very first recordings (for Alpha Classics) greeted with wide acclaim, including a 2019 Diapason d'Or of the Year for the album *Opus 1*.

Mad Lover marks Théotime's first recording for harmonia mundi as a soloist. It will be followed by two other releases: a recital played on the 'Davidoff' violin with pianist Tanguy de Willencourt (Stradivari Collection) and a duo programme of music by Leclair and Sennell with William Christie at the harpsichord.

Théotime Langlois de Swarte is a laureate of the Banque Populaire Foundation and the Jumpstart Foundation. He usually plays on a Jacob Stainer violin dating from 1665.

Following a brilliant completion of his studies at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris (with master degrees in piano performance, chamber music, accompaniment, and vocal coaching), **Tanguy de Willencourt** was quickly recognized by the Blüthner Foundation, the Banque Populaire Foundation, ADAMI ('Classical Revelation'), and SPEDIDAM. In 2016, he received the double prize from both the jury and the public of the Société des Arts de Genève, and the following year, he was awarded the Prix de l'Orchestre de Chambre de Paris at the Paris Play-Direct Competition held at the Paris Philharmonie. In addition, he received guidance from such diverse personalities as Maria João Pires, Christoph Eschenbach, Stephen Kovacevich, and Paul Badura-Skoda.

Tanguy de Willencourt has performed at such venues as the Paris Philharmonie, the Musée d'Orsay Auditorium, the Maison de Radio France, the Théâtre des Champs-Élysées, the Opéra de Lille, the Auditorium de Bordeaux, the Grand Théâtre de Provence, the Saint Petersburg Philharmonia, the Berlin Philharmonie, the Bonn Opera. He has appeared at the Menuhin Festival in Gstaad, the Chopin Festival in Nohant, the Radio France Festival in Montpellier, the Pablo Casals Festival in Prades, as well as at La Chaise-Dieu, Les Solistes à Bagatelle, Les Chorégies d'Orange, l'Abbaye de Royaumont, La Folle Journée de Nantes (as well as those of Ekaterinbourg and Tokyo), La Roque d'Anthéron, etc. His discography includes solo recitals (for Mirare) of the complete Liszt piano transcriptions of Wagner, as well as the complete Bagatelles by Beethoven, both widely acclaimed by the critics. Tanguy de Willencourt has made three recordings with cellist Bruno Philippe: one devoted to Brahms and Schumann (Evidence Classics), another to Beethoven and Schubert (harmonia mundi), and the last to Prokofiev (again for harmonia mundi). For the harmonia mundi label, he also recorded a Berlioz album with mezzo-soprano Stéphanie d'Oustrac and took part in the project to record the late works of Debussy, which won both a BBC Music Magazine Award and a Gramophone Award in 2019.

LOUIS COUPERIN
NOUVELLES SUITES DE CLAVECIN

CHRISTOPHE ROUSSET
CLAVECIN IOANNES COUCHET, ANVERS, 1652
2 CD HMM 902501.02

HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE

JEAN-FRANÇOIS HEISSER
MARIE-JOSÈPHE JUDE
PIANO VIS-À-VIS PLEYEL, 1928
CD HMM 902503

'UNIS VERS'

MATHIAS LÉVY
VIOLON PIERRE HEL 'GRAPPELLI' 1924
JEAN-PHILIPPE VIRET
SÉBASTIEN GINIAUX
CD HMM 902506

UNE SOIRÉE CHEZ BERLIOZ

STÉPHANIE D'OUSTRAC
GUITARE GROBERT, PARIS, V.1830
THIBAUT ROUSSEL
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902504

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SONATAS FOR CELLO AND PIANO OP. 5

RAPHAËL PIDOUX
VIOLONCELLE PIETRO GUARNERI, VENISE, 1734
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902410



Tanguy de Williencourt et Théotime Langlois de Swarte remercient chaleureusement
Emmanuelle Audouard, Jean-Philippe Échard, Thierry Maniguet, Jean-Claude Battault, Maurice Rousteau,
Marie-Pauline Martin et toutes les équipes du Musée de la musique
Cécile Leblanc, Mathilde Latour, Michaël Hentz et les équipes d'harmonia mundi.

La Philharmonie, un bâtiment conçu par les Ateliers Jean Nouvel.
Enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris en septembre 2020,
sur le violon Antonio Stradivari dit le "Davidoff", Crémone, Italie, 1708,
et le piano Érard, Paris, France, 1891 (collection du Musée de la musique),
dans le bâtiment de la Cité de la Musique conçu par l'architecte Christian de Portzamparc.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2021

Réalisation et direction artistique : Alban Moraud Audio

Prise de son : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mixage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

Accordeur : Maurice Rousteau

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Jacques-Émile Blanche, *Portrait de Marcel Proust*, 1892, Musée d'Orsay, Paris.

Heritage Images / Fine Art Images / akg-images

Photos des artistes : © Jean-Baptiste Millot

Photos du violon : © Jan Röhrmann

Photos du piano Érard : Collection du Musée de la musique / Cliché Claude Germain

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmoniedeparis.fr

HMM 902508