

LUDWIG VAN
BEETHOVEN
CELLO SONATAS, OP. 5

RAPHAËL
PIDOUX
Violoncelle Pietro Guarneri de Venise

TANGUY DE
WILLIENCOURT
Piano Carl Julius Gebauhr

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata for violoncello & piano op. 5 no.1

F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. Adagio sostenuto - Allegro | 17'58 |
| 2 | II. Rondo. <i>Allegro vivace</i> | 7'03 |

Sonata for violoncello & piano op. 5 no. 2

G minor / *Sol mineur* / g-Moll

- | | | |
|---|---|-------|
| 3 | I. Adagio sostenuto e espressivo - Allegro molto più tosto presto | 15'00 |
| 4 | II. Rondo. <i>Allegro</i> | 8'54 |

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | Seven Variations on 'Bei Männern, welche Liebe fühlen' | 9'13 |
|---|---|------|

(from Mozart's Die Zauberflöte) WoO 46

Thème. *Andante* - Var.I - Var.II - Var.III - Var.IV

Var.V : *Si prenda il tempo un poco più vivace* - Var.VI : *Adagio*

Var.VII : *Allegro, ma non troppo* - Coda

CAMILLE PLEYEL (1788-1855)

CHARLES-NICOLAS BAUDIOT (1773-1849)

- | | | |
|---|---|------|
| 6 | Nocturne for piano & violoncello concertants , 'Souvenirs de La Flûte enchantée' | 7'16 |
|---|---|------|

RAPHAËL PIDOUX, violoncelle Pietro Guarneri de Venise, 1734,
collection du Musée de la musique, E.1555

TANGUY DE WILLIENCOURT, piano à queue Carl Gulius Gebauhr, Königsberg, ca. 1855,
collection du Musée de la musique, E.2005.4.1



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.

S'engager avec harmonia mundi dans cette aventure discographique était pour nous une évidence autant qu'une formidable opportunité car nous retrouvons dans la ligne éditoriale de cette maison, comme dans l'équipe qui l'anime, des qualités qui nous tiennent à cœur : la force d'invention de projets aussi audacieux qu'accessibles ; la clairvoyance pour leur associer des personnalités musicales artistiquement et humainement engagées ; et la capacité de s'émouvoir de l'histoire et de son patrimoine sonore pour ce qu'ils dévoilent *au présent* de notre condition et sensibilité.

MARIE-PAULINE MARTIN

Directrice du Musée de la musique - Philharmonie de Paris

MONARQUES et princes tinrent continuellement un rôle dans l'histoire de la musique. Toujours en quête d'éclats, bien souvent mécènes, ils n'avaient de cesse de publier au monde leur fortune et leur goût artistique. Ainsi, le château de Sans-Souci à Potsdam devient un haut lieu de musique sous le règne de Frédéric II de Prusse. Héritier de cette fibre musicale, Frédéric-Guillaume II s'enticha du violoncelle qu'il jouait suffisamment bien pour pouvoir tenir sa partie dans les quatuors opus 50 (1787) de Haydn et les quatuors K. 575, 589 et 590 (1789-90) de Mozart que ces deux maîtres composèrent à sa demande. Dans le même temps, Frédéric-Guillaume s'entoura des plus grands virtuoses du moment, dont les frères Jean-Pierre et Jean-Louis Duport. Au cours de son séjour à Berlin en juin 1796, Beethoven ne manqua pas de se produire devant le roi : "Ce fut là", note Ferdinand Ries, "qu'il composa pour Duport, premier violoncelle du roi, et pour lui, les deux sonates avec violoncelle [opus 5] et qu'il les joua." Ces deux sonates, publiées par l'éditeur viennois Artaria au mois de janvier suivant, furent naturellement dédiées à Frédéric-Guillaume, probablement en remerciement de sa protection et de la "boîte d'or remplie de louis d'or" que le monarque offrit au musicien.

Le page de titre originale, *Deux Grandes Sonates pour clavecin ou piano-forte avec un violoncelle obligé*, pose immédiatement le problème de l'équilibre entre les deux protagonistes : ce sont les toutes premières pièces pour violoncelle dans lesquelles la partie de clavier est entièrement notée. Eu égard à l'absence de modèle direct, Beethoven paraît les avoir conçues comme des concertos où le piano ne serait qu'une réduction de l'orchestre. En effet, l'écriture pianistique – qui évoque celle de la sonate op. 2 n°3, reliquat d'un concerto avorté dit-on – en appelle souvent aux octaves, aux oppositions de registres et plus généralement à une texture épaisse en accords répétés, tandis que la richesse thématique de la sonate en fa majeur (op. 5 n°1) n'est pas sans évoquer celle des concertos de Mozart. Extérieurement donc, ces sonates opus 5 sont éclatantes par le brillant de leur écriture, et ambitieuses par l'ampleur de leurs mouvements. Les premiers obéissent à la forme-sonate, dotée d'une longue péroraison dans l'opus 5 n°2, les seconds à la forme rondo afin de favoriser les échanges entre les deux instruments, chacun énonçant le refrain tour à tour. Certaines progressions harmoniques (mesures 117-129) du final de l'opus 5 n°1 se retrouveront dans le concerto pour violon (1806) ; l'écriture pianistique est quant à elle cousine germaine des sonates op. 2 (1793-1795). La sonate en fa préfigure même quelques détails de la sonate 'Pathétique' op. 13 (1797-98), alors que l'opus 5 n°2 – vraisemblablement l'œuvre la plus aboutie du compositeur à cette époque, notamment sur le plan des transformations motiviques du mouvement initial – anticipe certaines figurations de l'opus 10 n°1 (1795-97). Remarquable encore est l'absence de mouvement lent, comme si Beethoven hésitait à confier au violoncelle de longues plages lyriques. Il pallia partiellement ce manque en préfaçant chaque sonate par une introduction lente au caractère tantôt improvisé (n°1), tantôt dramatique (n°2) dans la veine des introductions du quatuor avec piano WoO 36 n°1 (1785) et du quintette opus 16 (transcription de 1796).

On ne connaît quasiment rien sur la genèse des deux cycles de variations opus 66 (1796 ?) et WoO 46 (1801, publié l'année suivante chez Mollo), si ce n'est qu'ils témoignent de l'admiration profonde que Beethoven vouait à Mozart et à son ultime *singspiel*, *La Flûte enchantée*. La composition des sept variations WoO 46 sur le duo "Bei Männern welche Liebe fühlen" fut probablement motivée par la reprise de l'opéra de Mozart que la troupe d'Emanuel Schikaneder fit en 1801. Ce cycle, offert au comte Johann Georg von Browne, fait montre d'une grande maîtrise des techniques traditionnelles de la variation classique avec l'inévitable passage au ton homonyme mineur (variation 4) et les changements de tempo ("un poco più vivace" de la variation 5, Adagio de la variation 6), et une variation finale plus étendue, Allegro ma non troppo, conduisant l'ensemble vers une conclusion brillante. Cependant, si la partie de clavier reste aussi prépondérante que dans les sonates opus 5, Beethoven confie au violoncelle plusieurs phrases de grand lyrisme, comme dans la sixième variation. De ce cahier se dégage déjà une forte personnalité affranchie de celle de son aîné et une certaine désinvolture vis-à-vis du thème imposé, laquelle débouchera bien plus tard (en 1823) sur l'abstraction des sublimes *Variations Diabelli*.

En cette même année 1801, le 20 août (25 Thermidor An 9), *La Flûte enchantée* fut représentée pour la première fois à Paris au Théâtre de la République des Arts sous le titre *Les Mystères d'Isis*. Cette adaptation française en quatre actes – seul biais pour connaître *Die Zauberflöte* en France avant 1865 – était le fruit d'une collaboration entre le dramaturge Étienne Morel de Chédeville (1751-1814) et le compositeur bohémien Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820). Ce dernier rédigea le récitatif, réorganisa et adapta la partition originale en y ajoutant quelques airs de *Don Giovanni*, de *La Clémence de Titus*, des *Noces de Figaro* et un "thème d'une sinphonie [sic] d'Haydn". *Les Mystères d'Isis* se maintinrent à l'affiche avec un immense succès jusqu'en 1827 et suscitèrent la production d'un grand nombre de fantaisies, variations et autres pots-pourris pour toute sorte d'instruments afin d'alimenter durablement le marché des musiciens amateurs. C'est ainsi que le pianiste-compositeur Camille Pleyel (1788-1855) et le violoncelliste Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849) – alors retraité du Conservatoire de Paris et l'auteur de deux méthodes pédagogiques conçues dans la lignée de l'*Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport – s'associèrent pour écrire le *Nocturne pour piano & violoncelle (ou violon) concertants*, *Souvenirs de La Flûte enchantée* que les presses parisiennes d'Ignace Pleyel – le père de Camille – s'empressèrent de publier au début de février 1825. Ce *Nocturne* est un pot-pourri enchaînant trois extraits des *Mystères d'Isis* dont les mélodies passent alternativement d'un instrument à l'autre. Il débute par la "Marche religieuse" (Andantino religioso) (acte III, la *Marche des prêtres* ouvrant l'acte II de *Die Zauberflöte*). Une brève transition "poco agitato" conduit ensuite au rondeau de Bochoris "La vie est un voyage, / Tâchons de l'embellir" (acte IV, scène 2, air de Papageno "Ein Mädchen oder Weibchen / Wünscht Papageno sich!"). Enfin, après une autre courte transition, les protagonistes s'emparent de l'air de Mona "Dieu d'amour, sous ton empire / Tous les mortels sont heureux" (acte IV, scène 3, air de Monostatos "Alles fühlt der Liebe Freuden"). Pleyel et Baudiot profitèrent de cette dernière *aria* pour rédiger une conclusion brillante, parachevant de la sorte une pièce enjouée et pleine de finesse.

Il serait vain de vouloir comparer les variations WoO 46 de Beethoven avec le *Nocturne*, car ces œuvres procèdent de deux approches radicalement différentes de la musique de salon. Beethoven aborde le problème de la composition de manière sérieuse et raisonnée, même si l'humour (comme ce rythme désarticulé de la première variation) n'est pas totalement absent de ses *Sieben Variationen*. Jouer et écouter le cycle WoO 46 revient à s'interroger sur la façon dont une mélodie célèbre peut être inlassablement transformée et à se délecter en la redécouvrant sous un jour nouveau lors de chacune de ses métamorphoses. Pleyel et Baudiot, eux, ne cherchent pas à étaler une quelconque virtuosité de plume, mais se contentent de satisfaire un plaisir beaucoup plus immédiat : celui de donner à entendre trois des airs les plus connus de Mozart, énoncés note pour note par deux instruments aux timbres contrastés, en les reliant entre eux par de grosses ficelles non dénuées de charme.

JEAN-PAUL MONTAGNIER

VIOLONCELLE PIETRO GUARNERI VENISE, 1734

Collection du Musée de la musique, E.1555 Don de Madame veuve Gilly en 1899

Les violoncelles de Pietro Guarneri (1695-1762), “de Venise”, sont parmi les plus appréciés, à l’instar de ceux de ses contemporains Matteo Goffriller (vers 1659-1742) et Domenico Montagnana (1686-1750) qui œuvraient dans la même ville. S’inscrivant dans un corpus particulièrement réduit — il ne subsisterait qu’une dizaine de violoncelles de ce luthier —, les rapprochements technico-stylistiques qui permettent de décrire et de contextualiser leur fabrication au sein de la production de Pietro Guarneri peuvent se révéler particulièrement conjecturaux.

Pietro Guarneri a été formé à la lutherie et a participé à la fabrication d’instruments dans l’atelier crémonais de son père Giuseppe, avant de le quitter pour Venise à l’âge de vingt-deux ans. Représentant de la troisième génération de luthier de la famille Guarneri, elle-même formée dans l’atelier des Amati, Pietro semble avoir gardé les principes généraux de construction de l’école de Crémone (moule interne, contre-éclisses incrustées dans les tasseaux de coins “à la crémonaise”,...). Son installation à Venise, une ville à l’importance culturelle majeure, et un autre centre important pour la facture des instruments à cordes, a certes pu contribuer à y diffuser certains caractères techniques et stylistiques d’origine crémonaise. Toutefois, les règles d’intégration à la communauté vénitienne des luthiers et sa situation financière personnelle ne lui ont permis d’ouvrir son propre atelier qu’en 1733. Pendant les seize années qui précédèrent, il a été employé par le plus important facteur de la cité, Matteo Sellas, dont la famille d’origine allemande s’était établie à Venise au début du XVII^e siècle. Guarneri a certainement dû s’adapter aux désirs de la clientèle et aux demandes de son employeur, et son savoir-faire a également pu s’enrichir de pratiques différentes. Cet instrument portant le millésime de 1734, c’est-à-dire l’année suivant l’ouverture de son propre atelier, semble se faire le reflet d’une certaine adaptation du style de son luthier à celui de l’école de Venise. Et le caractère le plus caractéristique de cette influence vénitienne est certainement l’allongement particulièrement prononcé des coins délimitant les échancrures de la caisse.

Il a malheureusement subi d’importants dégâts. Déjà fragilisé dans sa structure par de nombreuses galeries de vers xylophages, le violoncelle avait été confié en 1946 au luthier Émile Français, lorsque l’atelier de celui-ci subit un important dégât des eaux qui aggrava encore l’état de l’instrument. Malgré la restauration qui s’ensuivit, de nombreux matériaux et traces d’origine n’ont pu être conservés. L’étiquette, si elle est d’origine, a certainement été déplacée durant l’opération. Ce projet d’enregistrement de sonates de Beethoven par Raphaël Pidoux en janvier 2020 a suscité la restauration récente des éléments défectueux de l’ancien montage.

JEAN-PHILIPPE ÉCHARD
Conservateur au Musée de la musique

Texte extrait de : Jean-Philippe Échard,
Stradivarius et la lutherie de Crémone, Paris,
Éditions de la Philharmonie, à paraître 2021

ATELIER CELS

Intervention de conservation-conservation et optimisation de l’état de jeu réalisée par Atelier Cels en novembre 2019 sous la direction de Balthazar Soulier.

VIOLONCELLO PIETRO GUARNERI VENICE, 1734

Musée de la musique, inventory number E.1555 Donated by Mrs. Gilly in 1899

Cellos made by Pietro Guarneri of Venice (1695-1762) are among the most sought after, alongside those of his contemporaries Matteo Goffriller (c. 1659-1742) and Domenico Montagnana (1686-1750), both of whom were also active in Venice. Only about ten of cellos are known by this maker. With such a small surviving subset, it is highly conjectural to precisely define the techniques and styles of Pietro Guarneri’s whole output.

Pietro Guarneri trained in instrument-making with his father Giuseppe and worked with him at his workshop in Cremona, before leaving home and setting off for Venice at the age of twenty-two. A third-generation member of the Guarneri house of violin-makers, Pietro seems to have retained the main construction principles typical of the Cremona tradition (the use of an inside mould, inlaid linings for the corner blocks ‘in the Cremonese manner,’ etc.). Pietro’s move to Venice, a city of major cultural significance and an equally important centre for the manufacture of stringed instruments, no doubt became a contributing factor in the adoption of certain techniques and stylistic features which had originated in Cremona. However, the challenges of being accepted into Venice’s community of instrument-makers and his personal finances did not allow Pietro to open his own workshop before 1733. For the sixteen years that preceded its opening, he was employed by the city’s most eminent luthier, Matteo Sellas, whose family, of German extraction, had settled in Venice in the early 17th century. Guarneri must certainly have had to adapt his workmanship to the clients’ wishes and to his employer’s requirements while his expertise would also have been supplemented by adopting novel techniques. This particular cello, bearing the date of 1734, that is to say, the year after the opening of Pietro’s own workshop, seems to be a reflection of its maker adapting his style to the features typical of the Venetian tradition. And certainly the most characteristic indicator of the Venetian influence is the notably pronounced elongation of the corners linking the body’s curved bouts.

The instrument has unfortunately sustained extensive damage. Its structure having already been weakened and tunnelled through by wood worms, in 1946 the instrument was entrusted to the luthier Émile Français, whose workshop was to suffer major flooding which further aggravated the cello’s fragile state. Despite the restoration that followed, more original material and indications of workmanship were lost. The label, if it is authentic, was certainly repositioned during this restoration. This recording of Beethoven’s cello sonatas, by Raphaël Pidoux, a project undertaken in January of 2020, prompted the latest conservation treatment of the instrument’s set-up.

JEAN-PHILIPPE ÉCHARD
Curator, Musée de la musique, Paris

Excerpted from Jean-Philippe Échard,
Stradivarius et la lutherie de Crémone, Paris,
Éditions de la Philharmonie, forthcoming 2021.

Translation: Michael Sklansky

ATELIER CELS

Conservation work and improvement of the playing condition were carried out by the Atelier Cels in November of 2019 under the direction of Balthazar Soulier.



PIANO À QUEUE C. J. GEBAUHR, KÖNIGSBERG, ca. 1855

Collection Musée de la musique, Inv. E.2005.4.1 Don de M. Hervé Audéon en 2005

Étendue : *do* à *la*6 (CC - a4), 6 octaves et une sixte, 82 notes.

Mécanique viennoise.

Jeux *una corda* et *forte*, commandés par des pédales.

Cordes parallèles. Étouffoirs disposés au-dessus du plan des cordes.

Diapason : *la*3 (a1) = 430 Hz.

Seul exemplaire de piano Gebauhr dans les collections publiques françaises, cet instrument émane pourtant de l'une des plus grandes firmes allemandes de facture instrumentale du XIX^e siècle. Assez largement méconnue aujourd'hui, cette maison était pourtant réputée jusqu'à la Première Guerre mondiale pour la qualité de ses pianos, dont la notoriété dépassait largement les frontières des pays germaniques de l'époque.

Fondé en 1834 par Carl Julius Gebauhr et son frère Hermann à Königsberg, en Prusse orientale (aujourd'hui Kaliningrad, Russie), l'atelier familial Gebauhr se développe rapidement, comme en témoigne la forte augmentation, en quelque cinquante années, du nombre des employés : 10 au début des années 1840, 60 en 1851, une centaine en 1875 avant de culminer à 120 en 1881, pour une production annuelle de 700 pianos. Cette évolution, qui confère à l'entreprise une véritable dimension industrielle, est due principalement à Carl Julius Gebauhr (1809-1881), resté seul aux commandes de la maison vers 1845. Il est notamment, dès 1853, le premier fabricant d'instruments de musique dans le royaume de Prusse à s'équiper d'une machine à vapeur. De même, Gebauhr est le seul facteur prussien récompensé à Londres en 1851, lors de la première Exposition universelle. Cette récompense sera suivie de nombreuses autres obtenues lors des expositions internationales, parmi lesquelles peuvent être citées celles de Moscou en 1872 ou de Vienne en 1873. L'entreprise poursuit son essor sous la conduite de Julius Gebauhr (1852-1913), fils de Carl Julius, qui ouvre une succursale à Kowno (Russie) en 1885. Cependant la maison Gebauhr décline au début du XX^e siècle et doit fermer ses portes à la mort de Julius Gebauhr.

Fabriqués vers 1855, le piano à queue Gebauhr conservé au Musée de la musique est caractéristique de la facture germanique de l'époque. Équipé d'une mécanique viennoise, avec des marteaux garnis de feutre et recouverts d'une fine couche de cuir, cet instrument présente des qualités sonores bien représentatives de l'esthétique romantique allemande et viennoise : un timbre soyeux dans le grave et le médium alors que l'aigu s'enrichit d'une sonorité cristalline. Annonçant les instruments plus puissants de la fin du XIX^e siècle, mais doté d'un toucher de clavier assez léger, propre aux instruments plus anciens, ce piano permet de recouvrir avec une interprétation fine et précise les répertoires classique et romantique germaniques.

Parvenu jusqu'à nous en très bon état historique, cet instrument a été restauré en 2015 de façon très peu invasive par Maurice Rousteau (partie harmonique) et Catherine Jones (meuble).

THIERRY MANIGUET

Conservateur au Musée de la musique



GRAND PIANO C. J. GEBAUHR, KÖNIGSBERG, ca. 1855

Musée de la musique, inventory number E.2005.4.1

Donated by Mr Hervé Audéon in 2005

Technical Specifications:

Grand piano built c. 1855 by C.J. Gebauhr, Königsberg

Museum of Music inventory number: E.2005.4.1

Bequest of M. Hervé Audéon, acquired in 2005

Compass: 6 octaves and a sixth (CC – a⁴), 82 keys.

Viennese key-action mechanism

Straight-strung, with lever dampers on top

Two pedals: 'una corda' and 'forte'

Tuning: a₁ = 430 Hz

Albeit the only example of a Gebauhr piano held in a public collection in France, this specimen nonetheless originates with one of the major keyboard-instrument makers in 19th-century Germany. Although largely unfamiliar to us today, prior to the start of the First World War this firm was renowned for the excellence of its pianos, whose reputation at the time spread far beyond the borders of the German-speaking world.

Founded by Carl Julius Gebauhr and his brother Hermann in Königsberg, East Prussia (present-day Kaliningrad, Russia) in 1834, the family-run Gebauhr workshop grew rapidly, as evidenced by the sharp rise in the number of its employees over the course of less than five decades: ten strong in the early 1840s, sixty in 1851, and one hundred in 1875 before reaching its peak of 120 in 1881, with an annual production of 700 pianos. This expansion, which raised the enterprise to industrial levels, must mainly be credited to Carl Julius Gebauhr (1809-1881), who by 1845 remained the only one at the reins. It was his operation that as early as 1853 became the first instrument-manufacturer in Prussia to incorporate a steam-powered motor. Similarly, at the 1851 Great Exhibition in London, Gebauhr was the only Prussian maker to earn a medal. This distinction was followed by many others, among which one can cite the medals he collected at international expositions in Moscow in 1872 and Vienna in 1873. The business continued to expand under Julius Gebauhr (1852-1913), Carl Julius's son, who opened a showroom in Kovno, Russia (present-day Kaunas, Lithuania), in 1885. However, at the start of the 20th century the enterprise experienced a decline and had to close its doors upon the death of Julius Gebauhr.

Built around 1855, the Gebauhr grand piano housed at the Museum of Music is representative of the German construction methods of its time. Equipped with Viennese key-action, its felt hammerheads thinly lined with leather, this instrument preserves the sound characteristics typical of the aesthetics of German and Viennese Romanticism: a silky timbre of its middle and lower registers paired with a crystalline sound in the treble. Anticipating the more powerful instruments to come at the end of the 19th century, though exhibiting a much lighter action found in these earlier models, this piano facilitates detailed and clear readings of the entire repertoire of Viennese classical and German romantic music.

Having come down to us in close to its original condition, in 2015 the instrument was restored in a minimally invasive manner by Maurice Rousteau (soundboard and action) and Catherine Jones (frame).

THIERRY MANIGUET

Curator, Musée de la musique, Paris



MONARCHS and princes have always played a part in the history of music. Continually seeking to increase their fame, frequently by bestowing patronage, they never ceased to advertise worldwide their wealth and fine taste in the arts. Accordingly, during the reign of Frederick the Great, King of Prussia, the Sanssouci Palace in Potsdam became a mecca for musicians. Continuing this musical tradition, Frederick William II fell in love with the cello, an instrument he mastered well enough to play through the Haydn Quartets of opus 50 (1787) and the Mozart Quartets K. 575 (1789), K. 589 and 590 (1790) – works which these two composers penned at the King's request. During this period, Frederick William had surrounded himself with the greatest virtuosos of his day, including the Duport brothers: Jean-Pierre and Jean-Louis. In the course of Beethoven's Berlin sojourn in June of 1796, the composer did not fail to appear before the King and, as Ferdinand Ries tells us, 'played several times at court, where he also performed the two Sonatas with obligato cello, op. 5, composed for Duport (the King's first cellist) and himself.' The two works, issued by the Viennese publisher Artaria the following January, were naturally dedicated to Frederick William, most likely in gratitude for his patronage and for the 'golden casket filled with Louis d'or' with which the monarch rewarded the composer.

The title page of the first edition, *Two Grand Sonatas for harpsichord or piano-forte with an obligato cello*, immediately raises the problem of how to balance the two instruments: these are among the earliest pieces for cello in which every note of the keyboard part has been written out. Given the absence of any clear antecedent, Beethoven seems to have conceived these works almost like a concerto in which the piano part would be a kind of orchestral reduction. Indeed, the keyboard writing – which evokes that of the piano sonata op. 2, no. 3, thought to be a vestige of an aborted concerto – often calls for octave doublings, wide jumps across registers, and an overall texture thickened with repeated chords, while the thematic variety of the sonata in F major (op. 5, no. 1) is somewhat reminiscent of Mozart's concertos. Outwardly, the sonatas of opus 5 impress by their brilliant writing, ambition, and ample dimensions. The opening movements adhere to the sonata form, with a long peroration in op. 5, no. 2, while the finales follow a rondo design so apt for highlighting the exchanges between the two players, who take turns in stating the theme. Although some harmonic progressions (bars 117-129) in the finale of opus 5, no. 1 will reappear in the violin concerto (1806), here the piano writing is more akin to that of the piano sonatas of opus 2 (1793-1795). The sonata in F major even foreshadows some details of the 'Pathétique' Sonata, op. 13 (1797-1798), while op. 5, no. 2 – arguably the composer's most accomplished work to date, particularly in terms of the motivic transformations in the opening movement – anticipates certain melodic figures of opus 10, no. 1 (1795-1797). Also noteworthy is the absence of a slow movement, as if Beethoven were reluctant to entrust the cello with extended lyrical passages. He partially compensates for this omission by prefacing each sonata with a slow introduction, either improvisatory in character (sonata no. 1), or more emphatic (sonata no. 2) in the manner of introductions which open the piano quartet WoO 36 no. 1 (1785) and the wind quintet op. 16 (and its transcription, 1796).

Almost nothing is known about the origins of the variations op. 66 (1796?) and WoO 46 (1801, published the following year by Mollo), except that both sets bear witness to a profound admiration Beethoven had for Mozart and his final *Singspiel*, *Die Zauberflöte*. The writing of the seven variations on the duet 'Bei Männern welche Liebe fühlen' was probably motivated by the revival of *The Magic Flute*, which Emanuel Schikaneder's troupe mounted in 1801. This set, presented to Count Johann Georg von Browne, shows a great mastery of the traditional variation techniques, including the expected move to the tonic minor (variation 4), changes of tempo ('un poco più vivace' in variation 5, *Adagio* in variation 6), and an extended closing variation, 'Allegro ma non troppo,' which bring the set to a brilliant finish. However, if the keyboard part remains as predominant as in opus 5, Beethoven does entrust the cello with many passages of great lyricism, such as in the sixth variation. Already emerging in this work is a strong personality distinguishable from that of opus 5 and exhibiting a certain casualness in the treatment of the chosen theme, an approach that will much later lead to the sublime abstraction of the *Diabelli Variations* (1823).

That same year, on 20 August 1801 (25 of Thermidor in year 9 of the French Republic), *The Magic Flute* was performed for the first time in Paris at the Théâtre de la République des Arts under the title *Les Mystères d'Isis*. This four-act French adaptation – the only means of experiencing *Die Zauberflöte* in France before 1865 – was the result of a collaboration between the playwright Étienne Morel de Chédeville (1751-1814) and the Bohemian composer Ludwig Wenzel Lachnith (1746-1820). The latter rewrote the recitative, reordered and adapted the original score by adding several arias borrowed from *Don Giovanni*, *La Clemenza di Tito*, and *Le nozze di Figaro*, along with a 'sinfonie theme [sic] by Haydn.' *Les Mystères d'Isis* continued to be performed with immense success until 1827 and gave rise to the proliferation of a large number of fantasies, variations and other medley arrangements for all manner of instruments intended to supply the steady demand from amateur musicians. With this in mind, the pianist and composer Camille Pleyel (1788-1855) and cellist Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849) – recently retired from the Paris Conservatory and author of two teaching methods modelled on Jean-Louis Duport's 'Essay on cello fingering and bowing' – teamed up to write the 'nocturne for concertante piano and cello (or violin)' entitled *Souvenirs de La Flûte enchantée*, which the Parisian printing presses of Ignace Pleyel – Camille's father – hastened to publish in early February of 1825. This Nocturne is comprised of three excerpts from *Les Mystères d'Isis*, the melodies of which are taken up by each of the instruments in turn. The medley opens with the 'Marche religieuse' (Andantino Religioso) (Act III, the March of the Priests opening Act II of *Die Zauberflöte*). A brief transition 'poco agitato' then leads to Bochoris' rondeau 'La vie est un voyage, / Tâchons de l'embellir' (Act IV, Scene 2, Papageno's aria 'Ein Mädchen oder Weibchen / Wünscht Papageno sich!'). Next, after another short transition, the instrumentalists turn to Mona's aria 'Dieu d'amour, sous ton empire / Tous les mortels sont heureux' (Act IV, Scene 3, Monostatos' aria 'Alles fühlt der Liebe Freuden'). Pleyel and Baudiot put this last excerpt to good use in producing a brilliant finish, thus bringing this playful and refined arrangement to a close.

It would be pointless to compare Beethoven's variations WoO 46 with the Nocturne, as these works stem from two radically different approaches to music for home entertainment. Beethoven undertakes the task of composition in a serious and well thought-out manner, even if the humour (like the disjointed rhythm of the first variation) is not entirely absent from his *Sieben Variationen*. To perform or to hear the WoO 46 set is to observe how a famous melody may be tirelessly transformed and to delight in discovering it under a new guise in its every permutation. Pleyel and Baudiot, on the other hand, do not seek to impress by the virtuosity of the writing and are content to gratify a much more immediate pleasure: that of being able to hear three of Mozart's best-loved arias (played note for note by two instruments with contrasting timbres) linked together by extended transitional passages that in their own right are hardly without charm.

JEAN-PAUL MONTAGNIER
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 seven thousand 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. For the past twenty years, museum curators, researchers, conservators, 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 a scholarly presentation intended to give one a direct and tangible experience of the music and its cultural context.

To have harmonia mundi as our partner in this discographic venture was an obvious choice as well as a splendid opportunity. Most notably, in the label's philosophy, and in its leadership, we found the qualities we cherish: the power to envision and realise projects as audacious as they are accessible; the foresight of finding the right artistic personality and level of human engagement for each project; and the capacity to be guided by the historical and audible legacy of old instruments in order to discover what light they can shed *in the present* on our way of being and feeling.

MARIE-PAULINE MARTIN

Director of the Musée de la musique - Philharmonie de Paris

Translation: Michael Sklansky

Raphaël Pidoux mène une brillante carrière avec le Trio Wanderer, jouant notamment au Théâtre des Champs-Élysées, au Wigmore Hall de Londres, à l'Herkulessaal de Munich, aux Konzerthaus de Vienne et Berlin, au Concertgebouw d'Amsterdam, à la Scala de Milan... L'ensemble se produit par ailleurs dans le cadre des festivals de Salzbourg, Édimbourg, Montreux, Feldkirch, Schleswig Holstein, la Roque d'Anthéron, Osaka, les Folles Journées de Nantes, et a joué sous la direction de Yehudi Menuhin, Christopher Hogwood, Charles Dutoit et James Conlon, avec l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre National de l'île de France, le Radio Symphonie Orchester de Berlin, le Sinfonia Varsovia, le Stockholm Chamber Orchestra, le Gürzenich-Orchester de Cologne, etc. Leurs enregistrements pour harmonia mundi (Trios de Chausson, Ravel, Haydn, Chostakovitch, Copland, Saint-Saëns, Mendelssohn, Messiaen, Schubert, Brahms, "La Truite" de Schubert, Triple Concerto de Beethoven, Quatuors avec piano de Fauré, Smetana et Liszt...) ont été régulièrement récompensés par la presse musicale, mais aussi aux Victoires de la Musique 1997, 2000 et 2009.

Raphaël Pidoux a débuté l'apprentissage du violoncelle avec son père Roland Pidoux. Premier Prix en 1987 au CNSMD de Paris dans la classe de Philippe Muller, il se perfectionne à l'Indiana University avec Janos Starker. En tant que chamberiste, il étudie auprès de Menahem Pressler et des membres du Quatuor Amadeus. En 1988, Il remporte le Concours International ARD de Munich ainsi que le 3^e Prix du Concours International Bach de Leipzig. Professeur au CRR de Paris, il est nommé au CNSMDP prenant ainsi la succession de Philippe Muller. Il joue régulièrement en récital, seul ou accompagné par des partenaires tels que Wolfgang Holzmaier, François Leleux, Paul Meyer, Pascal Moraguès, Antoine Tamestit, Christophe Coin, Emmanuel Pahud, Raphaël Oleg, les Quatuors Manfred, Modigliani, Mosaiques... Il a également enregistré au sein de l'octuor Les Violoncelles Français (Mirare), des sonates de Kodaly et Dohnanyi avec Emmanuel Strosser (Continuo Classics), l'intégrale des sonates de J.P. Duport en première mondiale (Integral Classic) ou encore les concertos de J.L. Duport avec l'ensemble Stradivaria (Mirare).

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 Williencourt** 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 Williencourt 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 (Ekaterinburg 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 Williencourt 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.

Raphaël Pidoux enjoys a brilliant career with the Wanderer Trio, making notable appearances at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Wigmore Hall in London, the Herkulessaal in Munich, at the Konzerthaus in Vienna and in Berlin, the Concertgebouw in Amsterdam, and at La Scala in Milan... The ensemble is a welcome guest at festivals such as those in Salzburg, Edinburgh, Montreux, Feldkirch, Schleswig-Holstein, la Roque d'Anthéron, Osaka, and the Folles Journées in Nantes; he has performed under the batons of Yehudi Menuhin, Christopher Hogwood, Charles Dutoit, and James Conlon, sharing the stage with the Orchestre National de France, the Orchestre Philharmonique de Radio-France, the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, the Sinfonia Varsovia, the Stockholm Chamber Orchestra, and the Gürzenich Orchestra of Cologne... Their recordings for harmonia mundi (piano trios by Chausson, Ravel, Haydn, Shostakovich, Copland, Saint-Saëns, Mendelssohn, Messiaen, Schubert Brahms, 'The Trout' quintet, Beethoven's Triple Concerto, piano quartets by Fauré, Smetana, and Liszt, etc.) have been awarded by the international press many times.

Raphaël Pidoux began cello studies with his father, Roland Pidoux. Entering the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris (CNSMDP), he graduated from Philippe Muller's class with a First Prize diploma, and went on to study with Janos Starker at the Indiana University's School of Music. To perfect his skills as a chamber-music player, he studied with Menahem Pressler and with the members of the Amadeus Quartet. In 1988, he won the ARD International Music Competition in Munich and took Third Prize at the International Bach Competition in Leipzig. He teaches in two of the main Paris music high schools, especially the Conservatoire National Supérieur, where he was appointed to the post previously held by Philippe Muller.

Raphaël Pidoux performs in recital as well, as a soloist or with such partners as Wolfgang Holzmaier, François Leleux, Paul Meyer, Pascal Moraguès, Antoine Tamestit, Christophe Coin, Emmanuel Pahud, Raphaël Oleg, and with the Manfred, Modigliani, and Mosaiques quartets... He has taken part in a recording with Les Violoncelles Français octet (Mirare), and was joined by Emmanuel Strosser for the sonatas of Kodaly and Dohnanyi (Continuo Classics); he has released the world premiere recording of the complete sonatas by J.P. Duport (Integral Classic), as well as that composer's concertos with the Stradivaria ensemble (Mirare).

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 Williencourt** 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.

Stradivari

COLLECTION

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
THIBAUT ROUSSEL
TANGUY DE WILLIENCOURT
CD HMM 902504



Enregistré à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris en janvier 2020,
sur le violoncelle Pietro Guarneri, Venise, 1734 et le piano à queue Carl Gilius Gebauhr,
Königsberg, ca. 1855 (collection du Musée de la musique), dans le bâtiment
de la Cité de la Musique conçu par l'architecte Christian de Portzamparc.



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



harmonia mundi musique s.a.s.

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

Réalisation : Alban Moraud Audio

Prise de son et direction artistique : Alban Moraud

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Évrard

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

Photos violoncelle : Balthazar Soulier - Atelier Cels

Photos : © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmoniedeparis.fr

HMM 902410