

Roch-Olivier Maistre,

Président du Conseil d'administration

Laurent Bayle,

Directeur général

Dimanche 12 octobre

Beethoven/Debussy

Dans le cadre du cycle **Beethoven/Debussy**

Du vendredi 10 octobre au vendredi 17 octobre 2008



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

Cycle Beethoven/Debussy

DU VENDREDI 10 AU VENDREDI 17 OCTOBRE

Deux mondes sonores composés l'un et l'autre à la charnière d'un siècle finissant et d'un autre qui commence. Deux compositeurs témoins des bouleversements qui traversent l'Europe : Beethoven les observe de Vienne où il s'installe en 1792 et meurt en 1827, Debussy de Paris où il vit jusqu'à son décès en 1918. Une Europe en proie aux guerres napoléoniennes qui allaient conduire au déclin de Vienne, brillante capitale culturelle, puis un siècle plus tard, Paris, ville lumière, qui subira le choc de la Première Guerre mondiale. Deux œuvres monumentales dont l'une, celle de Beethoven, s'apparente aux visions architecturales et utopistes d'un Claude-Nicolas Ledoux ou d'un Étienne-Louis Boullée, et l'autre, celle de Debussy, à une série de cathédrales, vibrations sonores et picturales d'un Claude Monet, ou à l'épure japonisante d'un pont sur la Tamise de James McNeill Whistler. Au-delà des mondes qui les séparent, tous deux se servent du passé pour mieux le transcender et aller vers des horizons qui marqueront durablement les artistes qui les suivront.

En respectant un ordre strictement chronologique, que ce soit pour l'œuvre de Beethoven ou pour celle de Debussy, cette audition intégrale rappelle dans son principe celui des rétrospectives consacrées à l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur. Il se dégage de deux ensembles une multiplicité d'approches dans l'écoute, renforcées et éclairées par le fil ténu d'un dialogue entre deux univers apparemment étrangers, mais dont les spécificités n'apparaissent que plus clairement à travers leur différence. Que ce soit les trente-deux sonates de Beethoven, dont la composition s'échelonne de 1793 à 1822, ou les divers recueils pour piano de Debussy, de la *Danse bohémienne* du jeune Achille (tel qu'il se prénommait en 1880) aux douze *Études* de 1915 (cycle écrit pendant l'été 1915 alors que la guerre et son cortège de souffrances tourmentaient l'auteur de *Pelléas*), ces corpus retracent l'évolution, la quête et l'univers chimérique des deux compositeurs. Ils témoignent également des profondes transformations que chacun d'eux insuffla au répertoire pianistique : à leur manière, ils vont s'employer à outrepasser les limites et les contingences que leur imposait le piano-forte (Beethoven) et les pianos Pleyel, Érard ou Bechstein (Debussy) pour aller vers un univers sonore et poétique dont la nouveauté et l'audace ne cessent

de nous éblouir. Voici une belle manière d'illustrer ce qui fut la devise favorite du jeune Debussy, « *Toujours plus haut* », et que Beethoven aurait tout aussi bien pu prendre à son compte.

Faire entendre une œuvre dans son intégralité, c'est jalonner les différentes étapes de la pensée du compositeur : les séduisantes pièces de jeunesse, par exemple l'éclat de la *Sonate n° 3* de Beethoven, si juvénile et concertante, ou le charme verlainien de la *Suite bergamasque* de Debussy ; les œuvres de la maturité, celles qui explorent les ressources du Moi romantique et de l'introspection telle la *Sonate n° 8* « *Pathétique* », « *manifeste de la modernité* », comme l'écrit François-Frédéric Guy, mais aussi *La Tempête* (n° 17), la *Waldstein* (n° 21) et l'*Appassionata* (n° 23) de Beethoven, ou celles qui invitent au voyage dans l'espace et le temps comme les *Estampes*, les deux cahiers d'*Images*, et les deux livres de *Préludes* de Debussy ; enfin les ultimes, les cinq dernières sonates, n° 28 à 32, de Beethoven, d'une telle expression spirituelle qu'elles transcendent toute considération de forme, ou les douze *Études* de Debussy, dont l'abstraction s'apparente aux œuvres d'un Joan Miró ou d'un Kandinsky.

Pour s'atteler à une telle tâche, il faut s'être imprégné des œuvres durant de longues années, fréquentation qui ouvre aussi sur le monde artistique et culturel d'un Beethoven et d'un Debussy. Comme l'explique le pianiste François-Frédéric Guy, qui jouera en neuf concerts les trente-deux sonates de Beethoven, il s'agit « *d'un formidable défi artistique et humain : une histoire de l'Humain, de sa conscience, de sa grandeur autant que de sa misère, de ses caractères fondamentaux, énoncés et juxtaposés inlassablement au fil de ce grand œuvre* ». Quant à Alain Planès, qui donnera en quatre concerts l'intégrale de l'œuvre pianistique de Debussy, il partage avec l'auteur de *Pelléas*, dont son biographe Louis Laloy écrivait que les meilleures leçons lui étaient venues des peintres et des poètes, ce goût pour les arts plastiques qui enrichissent l'univers sonore. Ainsi trouve-t-il des similitudes entre l'*Étude pour les degrés chromatiques* et certaines peintures de Joan Miró dont « *l'équilibre précaire rappelle l'extrême virtuosité de cette pièce, celle d'un funambule sur une corde raide* ».

Denis Herlin

VENDREDI 10 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven I

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 1, 2 et 3

François-Frédéric Guy, piano

SAMEDI 11 OCTOBRE – 11H

Claude Debussy
Danse bohémienne
Deux Arabesques
Rêverie
Ballade slave
Valse romantique
Nocturne
Mazurka
Danse (Tarentelle styrienne)
Suite bergamasque
Images inédites
Pour le piano

Alain Planès, piano

SAMEDI 11 OCTOBRE – 14H30

Intégrale Beethoven II

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 5, 6 et 7

François-Frédéric Guy, piano

SAMEDI 11 OCTOBRE – 17H30

Claude Debussy
Estampes
D'un cahier d'esquisses
Masques
L'Isle joyeuse
Morceaux de concours
Images (Livres I et II)
Hommage à Haydn
Le Petit Nègre
Children's Corner

Alain Planès, piano

SAMEDI 11 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven III

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 4, 8, 9 et 10

François-Frédéric Guy, piano

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 11H

Intégrale Beethoven IV

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 11, 12, 13 et 14

François-Frédéric Guy, piano

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 14H30

Claude Debussy
La plus que lente
Préludes (Livres I et II)

Alain Planès, piano

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 17H30

Intégrale Beethoven V

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 16, 17 et 18

François-Frédéric Guy, piano

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 20H

Claude Debussy
Berceuse héroïque
Page d'album
Études (Livres I et II)
Élégie
Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Alain Planès, piano

MARDI 14 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven VI

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 15, 19, 20 et 21

François-Frédéric Guy, piano

MERCREDI 15 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven VII

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 22, 23, 24, 25 et 26

François-Frédéric Guy, piano

JEUDI 16 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven VIII

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 27, 28 et 29

François-Frédéric Guy, piano

VENDREDI 17 OCTOBRE – 20H

Intégrale Beethoven IX

Ludwig van Beethoven
Sonates n° 30, 31 et 32

François-Frédéric Guy, piano

SAMEDI 11 OCTOBRE – 9H
DIMANCHE 12 OCTOBRE – 10H30
CITÉSCOPIE

Les sonates pour piano
de Beethoven

Un week-end de concerts
et de conférences.

VENDREDI 17 OCTOBRE, 18h30
ZOOM SUR UNE ŒUVRE

Ludwig van Beethoven : Sonate n° 32
Élisabeth Brisson, musicologue

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 11H

Amphithéâtre

Intégrale Beethoven IV

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 11

Sonate n° 12

entracte

Sonate n° 13

Sonate n° 14

François-Frédéric Guy, piano

Fin du concert vers 12h40.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate n° 11 en si bémol majeur op. 22

Allegro con brio

Adagio con molto espressione

Tempo di menuetto

Rondo (Allegretto)

Composition : 1800.

Dédicace : au comte von Browne.

Publication : 1802, à Leipzig.

Durée : environ 25 minutes.

Riche de toutes sortes de contrastes et de contradictions, savante et théâtrale, la *Sonate n° 11* est aussi une œuvre lumineuse et vivante. On y perçoit une densité de la pensée beethovénienne qui laisse place, en de nombreuses séquences, à une sorte de légèreté ailée – ce n'est pas le moindre intérêt de cette sonate, parmi les plus réussies. L'*Allegro con brio* initial propose une entrée en matière « en progression », avec un incipit, dans la nuance *piano*, qui n'est pas encore le premier thème, avant que le mouvement ne s'enclenche réellement sur un crescendo. Avec un bel emploi du système de « bourdon » (basse répétée obstinément sur la même note), une sorte de mécanisme obsessionnel, et une véritable liberté dans l'enchaînement des idées, le mouvement apparaît comme le produit d'une pensée en faisceau, proposant d'emblée des perspectives diverses, comme sur la corde raide de l'improvisation, tout en respectant malgré tout des cadres perceptibles.

L'*Adagio con molto espressione* expose un thème quasi rossinien, en tout cas belcantiste avant l'heure, très libre dans son allure générale et ses recours fantasques aux ornements... et aussi d'une longueur inusitée. Lui succède un second thème de type mozartien : arpège élané vers l'aigu, comme suspendu dans un sentiment extatique, qui évoque fortement certains mouvements lents des concertos pour piano de Mozart, avec une partie centrale plus méditative et mélancolique.

Le menuet est, lui aussi, d'allure mozartienne, avec d'ailleurs une partie centrale en mineur rappelant les tourbillons de la « *Marche turque* »... Et c'est encore le souvenir de Mozart qui préside au rondo final, avec ses trilles, ses basses symphoniques et, en son centre, une séquence référée à la musique de Bach (thème de fugue et travail contrapuntique). Le refrain de ce rondo est lui-même constamment varié dans ses nouvelles apparitions, ce qui enrichit considérablement le propos.

Sonate n° 12 en la bémol majeur op. 26 « Marche funèbre »

Andante con variazioni

Scherzo (Allegro molto)

Marcia funebre (« sulla morte d'un Eroe »)

Allegro

Composition : 1800-1801.

Dédicace : au prince Lichnowsky.

Publication : 1802, à Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

Donnant pour la première fois une forme de thème et variations à un mouvement initial de sonate, Beethoven propose une nouvelle dramaturgie au mouvement, beaucoup moins affirmatif que l'ordinaire du genre, ouvrant ainsi une brèche, ou du moins laissant le champ libre pour qu'un autre mouvement prenne le pas sur l'ensemble de l'œuvre. Ici ce sera le mouvement lent, la marche funèbre qui donne son titre à la pièce. Même si l'élaboration des variations pour le premier mouvement frappe par sa subtilité et sa finesse, rien n'est encore énoncé à ce stade, si ce n'est une texture, un tissu polyphonique, un décor de type orchestral autant que pianistique.

Le deuxième mouvement, scherzo, ne formulera rien de plus explicite, sauf peut-être dans son trio central, comparable à un choral. Véritable centre dramatique de la sonate, la *Marche funèbre*, avec son poids harmonique, sa gravité, sa belle tonalité de *la* bémol mineur et sa force dramatique, confirme en quelque sorte la fonction de « hors-d'œuvre » des mouvements précédents. De même intensité que la marche funèbre de la *Septième Symphonie*, elle propose un parcours tonal intéressant avec, en particulier, une seconde exposition du thème en *si* mineur (ton enharmonique de *do* bémol) qui ouvre une fenêtre dans cette mélancolie. Le jeu extrêmement dramatique des trémolos, les accords *fortissimo* qui les ponctuent, l'extinction finale (comme un défilé qui s'éloignerait peu à peu) : tout cela fait de ce mouvement une séquence magistrale.

Comme pour infirmer le statisme de cette marche funèbre, le finale se présente comme une liquidation pure et simple de l'intensité expressive ; dans sa brièveté, il est presque aussi extraordinaire que celui de la *Sonate « funèbre »* de Chopin.

Sonate n° 13 en mi bémol majeur op. 27 n° 1 « *Quasi una fantasia* »

Andante – Allegro

Allegro molto e vivace

Adagio con espressione

Finale (Allegro vivace – Presto)

Composition : 1800-1801.

Dédicace : à la princesse Josephine von Liechtenstein.

Publication : 1802, à Vienne.

Durée : environ 15 minutes.

Les deux sonates de l'*Opus 27* sont dites « *Quasi una fantasia* » [comme une fantaisie], c'est-à-dire dans un style quasi improvisé ; ce qui implique, en particulier, des choix plus libres que les cadres habituels de la sonate, avec des changements de tempi plus fréquents et moins prévisibles. Dans le cas de la *Sonate n° 13*, on constate d'abord que les mouvements sont enchaînés par un système de points d'orgue à la fin de chaque séquence.

Le premier mouvement est formé d'un *Andante*, au thème de chanson quasi enfantine, renié immédiatement par une séquence beaucoup plus dense ; l'*Allegro* en *ut* majeur qui lui succède est d'allure beaucoup plus fantasque – par son énergie concentrée et sa brièveté –, avant que n'intervienne l'*Allegro* en *ut* mineur, plein de fougue et de lyrisme, du second mouvement. Le deuxième thème de cet *Allegro molto* sonne comme un petit lied populaire.

Le troisième mouvement, *Adagio con espressione*, rappelle quelque peu le mouvement lent de la *Sonate n° 8* avec sa tonalité de *la* bémol majeur et son registre médium grave. Le lien avec le finale se fait par un grand trait brillant et chromatique. Pour ce dernier mouvement, on assiste à un grand déploiement de contrepoint « à la Bach », avec un jeu d'imitations jubilatoire entre main droite et main gauche.

Sonate n° 14 en ut dièse mineur op. 27 n° 2 « Clair de lune »

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

Composition : 1801.

Dédicace : à la comtesse Giulietta Guicciardi.

Publication : 1802, à Vienne.

Durée : environ 15 minutes.

Même s'il est apocryphe, ce titre est passé tout naturellement à la postérité, comme si le caractère nocturne et mystérieux de l'*Adagio* initial donnait le ton de toute la sonate. Au-delà même de l'impression d'étrangeté et d'intimité suscitée par la répétition obstinée des triolets réguliers, passant d'une main à l'autre, c'est surtout le travail sur la texture qui frappe ici. Pas de thème à proprement parler, du moins au début, mais une évolution du matériau par modulations successives ; un chant, cependant, naît très progressivement de ce qui n'était qu'irisation de l'harmonie, technique dont Schubert s'inspirera dans certains de ses impromptus. Favorisant cette impression d'une musique nocturne, c'est aussi la pesanteur, la torpeur qui semblent caractériser ce premier mouvement, bien davantage qu'une quelconque mélancolie, comme si l'on se trouvait au bord du sommeil.

L'attaque de l'*Allegretto* n'en est que plus étrange : lumière soudaine sur un rythme simple ici encore, comme une bagatelle encadrée entre deux moments d'une grande intensité. Et c'est avec le sublime et fougueux *Presto agitato*, construit sur un système de fusées arpégées vers l'aigu, que se conclut la *Sonate op. 27 n° 2* ; l'étonnant étant que l'alternance de ce thème-fusée et d'un second thème en batterie de doubles croches conjointes génère un véritable développement, classique si l'on veut, à partir d'un matériau rien moins que conventionnel !

Hélène Pierrakos

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 14H30

Salle des concerts

Claude Debussy

La plus que lente

Préludes (Livre I)

entracte

Préludes (Livre II)

Alain Planès, piano

Fin du concert vers 16h15.

Claude Debussy (1862-1918)

La plus que lente

Composition : 1910.

Première audition : Paris, 31 mars 1911, Cercle « La Française », par M^{me} Delage-Prat.

Durée : environ 4 minutes.

Préludes, premier livre

I. ... Danseuses de Delphes

II. ... Voiles

III. ... Le Vent dans la plaine

IV. ... « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » (Ch. Baudelaire)

V. ... Les Collines d'Anacapri

VI. ... Des pas sur la neige

VII. ... Ce qu'a vu le vent d'ouest

VIII. ... La Fille aux cheveux de lin

IX. ... La Sérénade interrompue

X. ... La Cathédrale engloutie

XI. ... La Danse de Puck

XII. ... Minstrels

Composition : 1907-février 1910.

Première audition (II, X et XI) : Paris, 25 mai 1910, concert de la Société Musicale Indépendante, par Debussy ; audition intégrale : Paris, 3 mai 1911, Salle Pleyel, par Jane Mortier.

Durée : environ 41 minutes.

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « *d'une chimie tout à fait personnelle* », comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent comme dans *Pour le piano* les œuvres du passé, tels les *Préludes et fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de *si* bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de *ré* bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy, à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « *sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque.* »

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Le Vent dans la plaine*, vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'était pas soumise à quelque univers que ce soit. Néanmoins, ces titres suscitent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*La Sérénade interrompue*), ou lointains comme l'Inde (*La Terrasse des audiences du clair de lune*), procédé auquel le compositeur avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*.

Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes* de Debussy. Grâce aux dates que comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur (« *Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de février* »), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il fut publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles*, *La Fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années.

Le premier prélude, *Danseuses de Delphes*, a été inspiré par un bas-relief grec que Debussy avait admiré au Louvre et qui représentait la danse de trois bacchantes. Cette pièce avec l'indication « Lent et grave » rappelle la forme ancienne d'une sarabande. Le second prélude, *Voiles*, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique, s'anime de façon envoûtante et mystérieuse pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse, ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non ceux que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féeriques. *Le Vent dans la plaine* provient d'un vers de Favart (« *Le vent dans la plaine suspend son haleine* ») que Debussy avait placé en exergue de la première des *Ariettes* (1888) : « *C'est l'extase langoureuse* ». Pièce virtuose construite sur l'intervalle de demi-ton, elle emprunte la forme d'un mouvement perpétuel. Le titre « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » est une citation du troisième vers du poème en forme de pantoum de Baudelaire, *Harmonie du soir*, sur lequel Debussy avait composé en janvier 1889 la deuxième mélodie des *Cinq poèmes de Baudelaire*. Celui du cinquième prélude *Les Collines d'Anacapri* serait un souvenir de son séjour italien à la villa Médicis entre 1885 et 1887. « *Les rythmes joyeux de tarentelle se superposent à une mélodie expressive* », comme le remarque Léon Vallas, l'un des premiers biographes de Debussy. Le prélude *Des pas sur la neige* ferait référence à un tableau malheureusement non identifié et serait, selon Roger-Ducasse, l'évocation d'une idylle ancienne. Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de ce prélude « *doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé* ». Ce qu'a vu le vent d'ouest contraste avec la pièce précédente par son caractère « Animé et tumultueux » et l'utilisation stridente de l'intervalle de seconde. Il aurait été inspiré par la lecture d'une œuvre de Claudel. *La Fille aux cheveux de lin*, aux sonorités archaïques, est le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des « *Chansons écossaises* » dans *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour M^{me} Vassier. *La Sérénade interrompue* est l'une de ces créations hispanisantes sur un rythme de jota dont Debussy a le secret. Débutant par une imitation de la guitare, comme Debussy le note au début de la pièce (« *quasi guitarra* »), ce morceau laisse transparaître quelques réminiscences d'*Iberia*, deuxième des *Images*

pour orchestre ainsi que de l'*El Albaicin* (extrait d'*Iberia*) d'Albeniz. *La Cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'une « *brume doucement sonore* » (comme noté dans la pièce). Quant à *La Danse de Puck*, ce titre provient d'une illustration d'Arthur Rackham du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, les *Minstrels*, nom d'une troupe de clowns musiciens (des Blancs américains, déguisés en Noirs) qui interprétaient de la musique américaine.

Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses préludes, à propos desquels il déclara à un journaliste romain qui l'interviewait en février 1914 : « *Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des Préludes, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir...* »

Entre ces deux monuments que sont les premier et second livres des *Préludes*, Debussy écrit en 1910 *La plus que lente*, qui lui aurait été inspirée par Leoni, violon solo de l'Orchestre de l'Hôtel Carlton à Paris. Cette pièce témoigne de l'engouement de la société parisienne pour la valse lente qu'illustre la célèbre chanson d'Erik Satie *Je te veux*. L'auteur de *Pelléas* en a laissé une version enregistrée sur le système Welte-Mignon.

Denis Herlin

Préludes, deuxième livre

- I. ... Brouillards
- II. ... Feuilles mortes
- III. ... La puerta del vino
- IV. ... « Les Fées sont d'exquises danseuses »
- V. ... Bruyères
- VI. ... Général Lavine – eccentric
- VII. ... La Terrasse des audiences du clair de lune
- VIII. ... Ondine
- IX. ... Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.
- X. ... Canope
- XI. ... Les Tierces alternées
- XII. ... Feux d'artifice

Composition : 1911-1912.

Première audition (I, II et III) : Paris, 5 mars 1913, Salle Érard, par Debussy : aucune audition intégrale.

Durée : environ 40 minutes.

Depuis le premier livre des *Préludes*, Debussy a évolué vers plus de dépouillement, une abstraction accrue et une écriture plus précise. Il note la musique sur trois portées, afin d'encore mieux différencier les plans sonores. Fidèle à ses thèmes favoris, il évoque la nature dans *Brouillards*, *Feuilles mortes* ou *Bruyères*, cette dernière pièce énonçant une mélodie pastorale pentatonique, comme un souvenir des anciennes terres celtes.

Une carte postale de l'Alhambra de Grenade envoyée par Manuel de Falla serait à l'origine de *La puerta del vino*, une *habanera* obsédante où des passages d'une violence acérée alternent avec des épisodes plus voluptueux.

Les humoristiques *General Lavine – eccentric* (référence au jongleur américain Edward La Vine qui jouait du piano avec ses pieds) et *Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.* (nom d'un héros de Dickens) viennent rappeler l'anglophilie du compositeur, tandis que « *Les Fées sont d'exquises danseuses* » et *Ondine* (inspirées peut-être par des illustrations d'Arthur Rackham) témoignent de sa prédilection pour les personnages évanescents, appartenant à l'univers du conte et de la féerie.

Certaines pièces confinent à l'énigme, osant une austérité nouvelle. L'exotisme de *La Terrasse des audiences du clair de lune* est distancié à l'extrême ; les *Feux d'artifice* illuminent un espace vide de toute présence humaine, et les quelques notes de *La Marseillaise* qui résonnent dans les dernières mesures semblent percer le voile d'un songe.

Annonçant déjà les futures *Études*, *Les Tierces alternées* adoptent pour « programme » un enjeu technique. *Canope* (qui désigne une urne funéraire égyptienne ou étrusque) est l'un des préludes les plus étranges et mystérieux, au hiératisme ascétique, où passent quelques échos désincarnés du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Chef-d'œuvre de concision, le deuxième livre des *Préludes* refuse les concessions, afin d'atteindre ce que Debussy nommait « *la chair nue de l'émotion* ».

Hélène Cao

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 17H30

Amphithéâtre

Intégrale Beethoven V

Ludwig van Beethoven

Sonates n^{os} 16, 17 et 18

François-Frédéric Guy, piano

Fin du concert vers 18h45.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate n° 16 en sol majeur op. 31 n° 1

Allegro vivace

Adagio grazioso

Rondo (Allegretto)

Composition : 1802.

Publication : 1803, à Zurich.

Durée : environ 22 minutes.

Dès le tout début de l'*Allegro vivace*, l'oreille est accrochée par un effet d'étrangeté généré par des accents décalés entre main droite et main gauche, entraînant le sentiment d'une instabilité productrice et expressive. Tout le mouvement apparaît comme un développement de cette humeur joueuse, même si, comme souvent dans ce type de sonates chez Beethoven, le centre du mouvement revient à une animation plus régulière et moins heurtée.

L'*Adagio grazioso* est fortement marqué par le souvenir de la musique de Mozart : figures ornementales, trilles, chromatismes... Le mouvement, dans son entier, sonne comme un grand rondo lent, avec refrain et couplets – chaque idée nouvelle se voyant longuement développée et comme sommée de dévoiler toutes ses conséquences. Il en résulte un mouvement central très vaste, à lui seul égal à la somme des deux mouvements qui l'encadrent, et proposant un très long trait de triples croches (à la main droite), un peu comme la cadence soliste d'un concerto.

De même que le premier thème de l'*Allegro initial*, celui de l'*allegretto* final présente une sorte de jeu dansant, comparable à un thème de scherzo.

Sonate n° 17 en ré mineur op. 31 n° 2 « La Tempête »

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto

Composition : 1802.

Publication : 1803, à Zurich.

Durée : environ 24 minutes.

La belle et célébrissime sonate dite « *La Tempête* » (tout simplement parce que Beethoven aurait parlé à son propos de la pièce homonyme de Shakespeare) n'est pas notée « *quasi una fantasia* » ; elle présente pourtant tous les attributs d'une fantaisie (alternance de séquences *largo* et *allegro*, de « *récitatifs* » et de grands développements symphoniques, points d'orgue, etc.), même si les trois mouvements restent clairement séparés.

L'idée motivique la plus frappante est l'accord arpégé qui inaugure cette sonate dans un mouvement *Largo*, à quoi succède une réponse, véritable résultante rhétorique (*Allegro*) proposant un parcours harmonique déjà très riche. La seconde apparition de ce couple (*largo* de l'arpège et *allegro* en déferlement de croches) enclenche véritablement le mouvement et entraîne les thèmes suivants. Cette séquence d'exposition est donc, à elle seule, l'idée et son développement.

La partie suivante – développement « officiel » – se présente comme un approfondissement extrêmement dense, en particulier quant à la vitalité des parcours du piano ainsi que sur le plan harmonique. Bizarrement, tout ce premier mouvement donne une impression de symphonisme généralisé, d'une musique véritablement orchestrale, alors que c'est précisément de jubilation digitale qu'il s'agit, d'une musique comme fascinée par les pouvoirs spécifiques du piano.

L'*Adagio* est lui aussi inauguré par un accord arpégé et par une succession de figures interrogatives. En outre, le centre du mouvement, extrêmement introspectif, propose un motif rythmique en batterie rapide de triples croches, repris ensuite à l'octave, qui produit un effet quasi impressionniste, non dénué d'intérêt pour une œuvre écrite en 1802 !

Quant au finale, d'une extrême clarté, comme un objet géométrique parfait, empreint cependant d'étrangeté par des effets d'ombre et de lumière inattendus, il se caractérise, entre autres, par une sorte de technique de l'égrènement, donnant ainsi à la musique un aspect « perlé » ou « aquatique » dont Liszt se souviendra quelques décennies plus tard.

Sonate n° 18 en mi bémol majeur op. 31 n° 3

Allegro

Scherzo (Allegretto vivace)

Menuetto (Moderato e grazioso)

Presto con fuoco

Composition : 1802.

Publication : 1804, à Zurich et à Londres.

Durée : environ 21 minutes.

Avec cette sonate, dernière de l'*Opus 31*, on a affaire à un nouveau ton, interrogatif plutôt qu'affirmatif, du fait de l'incertitude tonale de son premier motif et des jeux d'interruptions (silences et points d'orgue). Ce premier motif, sur un saut de quinte descendante, laisse place à un second thème beaucoup plus régulier et carré, mozartien dans sa configuration et dans le profil de l'accompagnement.

L'originalité de cette sonate réside dans la présence d'un scherzo et d'un menuet (dans la tradition de la sonate, y compris chez Beethoven, on trouvait l'un ou l'autre, ou aucun des deux lorsque la pièce ne comportait que trois mouvements). Le scherzo est d'ailleurs peu représentatif de l'ordinaire du genre. Cet hymne assez hiératique est en effet étrangement doté d'une partie centrale inaugurée par deux accords fortissimos, en introduction à un nouveau thème de doubles-croches piquées jouées dans la nuance *piano*. Le *Menuetto*, l'un des plus célèbres de Beethoven, est une belle trouvaille mélodique et s'apparente à un petit *Volkslied*, marqué à la fois par l'esprit de l'enfance et la musique de village. Quant au *Presto* final de forme rondo, il sonne un peu comme une gigue pleine de joie, dans l'esprit de la musique de chasse et des *Bagatelles*.

Hélène Pierrakos

DIMANCHE 12 OCTOBRE – 20H

Salle des concerts

Claude Debussy

Berceuse héroïque

Page d'album

Études, premier livre

entracte

Études, second livre

Élégie

Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Alain Planès, piano

Fin du concert vers 21h15.

Claude Debussy (1862-1918)

Berceuse héroïque

Composition : novembre 1914.

Dédicataire : Albert I^{er} de Belgique.

Durée : environ 5 minutes.

Page d'album – pour l'œuvre du « Vêtement du blessé »

Composition : juin 1915.

Dédicataire : Emma Debussy.

Durée : environ 2 minutes.

Études

Premier livre

1. Pour les « cinq doigts » d'après M. Czerny
2. Pour les tierces
3. Pour les quartes
4. Pour les sixtes
5. Pour les octaves
6. Pour les huit doigts

Deuxième livre

7. Pour les degrés chromatiques
8. Pour les agréments
9. Pour les notes répétées
10. Pour les sonorités opposées
11. Pour les arpèges composés
12. Pour les accords

Composition : 23 juillet-29 septembre 1915.

Dédicataire : à la mémoire de Frédéric Chopin.

Première audition partielle : Paris, 14 décembre 1916, salon de la comtesse Orlawska, par Walter Rummel.

Durée : environ 45 minutes.

Élégie

Composition : décembre 1915.

Durée : environ 2 minutes.

Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon

Composition : février-mars 1917.

Durée : environ 3 minutes.

Debussy : *Études* et ultimes compositions (1914-1917)

Le déclenchement de la Première Guerre mondiale plongea Debussy dans un profond désarroi. Tourmenté par le cancer qui devait l'emporter et les désastres du conflit, il éprouvait les plus grandes difficultés à poursuivre son travail ainsi qu'il l'écrivit à son éditeur, Jacques Durand, le 21 septembre 1914 : « *Je ne parle pas de deux mois pendant lesquels je n'ai pas écrit une note, ni touché un piano : c'est sans importance mis en regard des événements, je le sais bien, mais je ne peux m'empêcher d'y penser avec tristesse... à mon âge, le temps perdu est à jamais perdu.* » Ainsi avait-il le sentiment de « *croupir dans les usines du néant* », expression qu'il empruntait au poète Jules Laforgue qu'il aimait tout particulièrement. Toutefois, en novembre 1914, il accepta de composer une *Berceuse héroïque* à la demande du romancier anglais Hall Caine, en vue d'un livre en hommage au roi des Belges Albert I^{er} (*King Albert's Book*), que publia le *Daily Telegraph* et qui rassemblait des œuvres de circonstance d'écrivains tels Henri Bergson, Anatole France, John Galsworthy, Maurice Maeterlinck ou de compositeurs comme Camille Saint-Saëns, André Messager, Ignaz Paderewski, Pietro Mascagni et Edward Elgar. Comme Debussy le soulignait dans l'une de ses lettres, « *Cette Berceuse est : mélancolique, effacée, la Brabançonne n'y hurle pas. Elle est une simple carte de visite, sans aucune prétention que de rendre hommage à tant de souffrances consenties.* »

Afin de soutenir les soldats et aider leur famille, nombre de personnalités en vue organisèrent des manifestations et des ventes de charité. Emma Debussy, qui œuvrait pour l'association du « *Vêtement du blessé* », avait sollicité son époux afin qu'il participe à un concert en jouant une pièce nouvelle. Il lui en offrit le manuscrit en inscrivant la dédicace suivante : « *Pour le «vêtement» de ma petite Mienne son Claude. Juin 1915.* » L'*Élégie* naquit dans le même contexte. L'autographe, probablement vendu aux enchères pour une œuvre caritative, en demeure perdu, mais a été reproduit en fac-similé en 1915 dans *Pages inédites sur la femme et la guerre*, somptueux livre d'or dédié à la reine Alexandra. Cette page sombre témoigne du désespoir du compositeur.

Mais, bien qu'il écrivit ces quelques pièces éparées, Debussy se débattait toujours dans les tracas financiers. À la recherche de travail, il se vit confier par son éditeur la révision des éditions de Chopin, les éditions usuelles germaniques n'étant plus disponibles pour cause de guerre. Dès janvier 1915, il révisa avec soin les œuvres de ce dernier, notamment les études de l'*Opus 10* et de l'*Opus 25*. Le projet des douze *Études*, qu'il dédia d'ailleurs lors de sa parution « *à la mémoire de Frédéric Chopin* », naquit de cette entreprise. Le 30 juin, il écrivit à Durand qu'il avait hâte de quitter Paris, car il avait quelques idées. Le 12 juillet, Debussy et sa famille s'installèrent à Pourville, petite station balnéaire de Haute-Normandie, dans la villa Mon Coin. Comme il le consigna dans une de ses lettres, il y retrouva la faculté de penser musicalement. Période particulièrement féconde puisqu'il composa *En blanc et noir* pour deux pianos, ainsi que deux sonates : une pour violoncelle et piano et l'autre

pour flûte, alto et harpe. C'est entre le 23 juillet et le 29 septembre qu'il acheva les *Études*. Comme dans le onzième prélude du deuxième livre, *Les Tierces alternées*, Debussy exploite dans quatre de ses *Études* les ressources d'un même intervalle pour créer un univers sonore nouveau : la tierce, la quarte, la sixte ou l'octave. Dans celle *Pour les huit doigts*, il demande de ne pas utiliser les pouces. Quant à la première intitulée *Pour les cinq doigts d'après M. Czerny*, elle débute comme un exercice de piano de Chouchou, subitement troublé par une note incongrue, avant de se transformer en une évocation fantasque. Il invente également des études de timbres telles celles *Pour les sonorités opposées* ou *Pour les accords*, mais aussi d'ornementation comme dans *Pour les arpèges composés* ou *Pour les agréments*. Ainsi, la difficulté technique se retrouve transcendée, créant une œuvre qui ouvre le chemin de la musique contemporaine. Le 28 août 1915, Debussy écrit à Jacques Durand à propos de la composition de ce cycle : « *Les autres s'emploient à des recherches de sonorités spéciales, entre autres Pour les quartes, — si délaissées, où vous trouverez du non-entendu, malgré que vos oreilles soient rompues à bien des curiosités* ». Dans une autre lettre en date du 12 août, il affirmait : « *à ce propos, je viens de terminer la douzième étude, qui sera : Pour les agréments... — pas ceux du pianiste, diront les virtuoses volontiers facétieux. Une autre, Pour les degrés chromatiques, tire un parti nouveau, il me semble, de ce procédé un peu fatigué. Une autre encore rompt la main gauche à une gymnastique presque suédoise. Une autre... mais si je vous raconte tout vous n'aurez plus de surprise ! En tout cas, ces Études dissimuleront une rigoureuse technique sous des fleurs d'harmonie.* » Enfin, dans une lettre datée du 27 septembre 1915, il notait : « *J'avoue être content d'avoir mené à bien une œuvre qui, sans fausse vanité, aura une place particulière. En deçà de la technique, ces Études prépareront utilement les pianistes à mieux comprendre qu'il ne faut pas entrer dans la musique qu'avec des mains redoutables.* »

À la suite de cette année si fertile, Debussy devait sombrer de nouveau dans la maladie. Après bien des difficultés, il termina en 1916 la troisième sonate pour violon et piano puis tenta vainement d'achever son opéra en un acte *La Chute de la maison Usher*. Durant le rigoureux hiver de 1917, il obtint avec difficulté des sacs de charbon et en guise de paiement et de remerciement, il offrit à son pourvoyeur, un certain monsieur Tronquin, le manuscrit d'une pièce pour piano spécialement écrite pour la circonstance, sur lequel il inscrivit non sans humour un des vers du *Balcon*, premier des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* qu'il avait mis en musique dans les années 1888 : « *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* ». Ce devait être l'ultime composition de Debussy qui débute d'ailleurs en paraphrasant le quatrième prélude du premier livre « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* », inspiré également par Baudelaire.

En septembre 1917, alors qu'il séjournait dans le Pays basque, il songeait avec nostalgie au miracle de l'année 1915 et écrivit à Jacques Durand : « *Où sont les beaux mois de 1915 ? Alors je n'avais pas assez de papier, et je vous rapportais : Douze Études (considérables), une Sonate... etc. Je revois cet après-midi, dans votre bureau de la place de la Madeleine. Il faisait si chaud que j'avais dû quitter mon veston... Vous paraissiez content et le bon Choïnel était presque ému ! Moi, je croyais avoir remonté sur ma bête et avoir vaincu le mauvais sort... Que s'est-il passé depuis — je n'ose presque pas y penser ! mais, je suis toujours malade et le catalogue de mes œuvres ne s'est pas beaucoup augmenté ! Par contre : j'ai un an de plus... Ça n'arrange pas précisément mon avenir ?* »

Alain Planès

De l'Université d'Indiana à Pierre Boulez, c'est ainsi que pourraient se dessiner, en raccourci, les débuts de la carrière d'Alain Planès, devenu depuis lors l'un des pianistes les plus remarquables de sa génération. Il fait ses études à Lyon, où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de 8 ans, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Jacques Février a été son mentor. Alain Planès part ensuite se perfectionner aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler du Beaux Arts Trio, János Starker, György Sebök et William Primrose. Il devient le partenaire de János Starker, avec qui il donne de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Pierre Boulez lui propose de devenir, dès sa création, pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain, où il restera jusqu'en 1981. Sa carrière de soliste le conduit dans les plus grands festivals (Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Montreux, La Roque-d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Piano aux Jacobins...). Très proche de Rudolf Serkin, il est un des jeunes « seniors » du prestigieux festival de Marlboro. En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de Maurice Bourgue, Shlomo Mintz, Michel Portal, les quatuors Prazák, Talich, Guarneri, etc. Il a joué, entre autres, avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris et de La Monnaie de Bruxelles. Il a assumé la direction musicale du *Carnet d'un disparu* de Janáček, mis en scène par Claude Régy en 2001, et de *La*

Frontière, opéra de chambre de Philippe Manoury mis en scène par Yoshi Oida, à l'occasion de sa création en 2003. Révélé au disque par Janáček, Alain Planès a notamment gravé pour Harmonia Mundi une intégrale des sonates de Schubert qui, comme ses récents enregistrements consacrés à Chopin, Haydn et Scarlatti (sur instruments d'époque), ont été salués par la critique internationale. Son dernier disque, Debussy – *Estampes / Images inédites*, achève son intégrale de l'œuvre pour piano seul du compositeur. Cet enregistrement a été récompensé notamment par un « Choc » du *Monde de la musique* et par la revue allemande *Fono-Forum* (« Étoile du mois »).

François-Frédéric Guy

François-Frédéric Guy, l'un des pianistes les plus en vue de sa génération, est tout particulièrement renommé pour sa façon d'aborder les grandes œuvres du répertoire austro-allemand – en novembre 2006, son enregistrement de la *Grande Sonate pour le pianoforte op. 106* de Beethoven (Naïve) a été présenté dans l'émission de la BBC *CD Review* (Radio 3) comme la meilleure version actuellement disponible. Il est en outre engagé dans un projet de plusieurs années qui doit le voir jouer l'intégrale des sonates et des concertos pour piano de Beethoven dans les plus grandes salles du monde. François-Frédéric Guy s'est produit dans le monde entier avec des orchestres comme l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique

de la Radio de Francfort, le Hallé Orchestra, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Philharmonique du Japon, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Munich, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de Lyon et l'Orchestre Symphonique de San Francisco. Pendant l'été 2006, il a fait ses débuts aux BBC Proms en interprétant le *Concerto en sol* de Ravel avec le Philharmonia Orchestra dirigé par Esa-Pekka Salonen (Royal Albert Hall). Il a par ailleurs travaillé avec des chefs aussi renommés que Bernard Haitink, Daniel Harding, Neeme Järvi, Wolfgang Sawallisch et Michael Tilson Thomas, et a donné des récitals dans des villes comme Londres, Milan, Munich, Paris, Vienne, Berlin (Philharmonie) ou Washington, mais aussi dans des festivals comme ceux de La Roque-d'Anthéron, de Cheltenham, de Yokohama ou de la ville de Londres. La discographie de François-Frédéric Guy comprend les sonates n° 6 et n° 8 de Prokofiev (Naïve), les sonates n° 2 et n° 3 de Brahms (Meridian), et le *Concerto pour piano n° 2* de Brahms avec le London Philharmonic Orchestra et Paavo Berglund (Naïve). Parmi ses enregistrements de musique de chambre, on peut mentionner les sonates pour violoncelle de Beethoven et de Brahms avec Anne Gastinel ainsi que les sonates pour clarinette de Brahms avec Romain Guyot. Dans le cadre de son projet autour de Beethoven, il prépare actuellement l'enregistrement d'une intégrale des concertos pour piano avec Philippe Jordan et l'Orchestre

Philharmonique de Radio France. François-Frédéric Guy a étudié le piano avec Dominique Merlet et Christian Ivaldi au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il a obtenu un premier prix. Grand amateur de Dostoïevski, il est également passionné par les biographies et les mémoires de musiciens. En plus de son admiration pour Beethoven, il reconnaît des affinités particulières avec la musique de Bartók, Brahms, Liszt et Prokofiev, ainsi qu'avec l'œuvre de compositeurs contemporains comme Ivan Fedele, Marc Monnet, Gérard Pesson et Hugues Dufourt (qui lui a récemment dédié une importante pièce pour piano, *Erlkönig*).

Et aussi...

> CONCERTS

JEUDI 30 OCTOBRE, 20H

Igor Stravinski

Concerto pour orchestre à cordes

Béla Bartók

Sonate pour violon seul

Arnold Schönberg

Trio à cordes

Richard Strauss

Métamorphoses

Les Dissonances

David Grimal, violon

Ayako Tanaka, violon

Lise Berthaud, alto

François Salque, violoncelle

VENREDI 31 OCTOBRE, 20H

Dmitri Chostakovitch

Quatuor n° 3

Bohuslav Martinu

Quatuor n° 2

Dmitri Chostakovitch

Quatuor n° 2

Quatuor Párkányi

VENREDI 7 NOVEMBRE, 20H

Joseph Haydn

Symphonie n° 97

Wolfgang Amadeus Mozart

« *Exsultate, jubilate* »

Aria « *Ch'io mi scordi di te* »

Symphonie n° 41 « Jupiter »

Orchestre Philharmonique de Radio France

Ton Koopman, direction

Sandrine Piau, soprano

Tini Mathot, pianoforte

MERCREDI 12 NOVEMBRE, 15H

Où est passé Mozart ?

Spectacle musical pour les enfants à partir de 8 ans

L'Anneau Théâtre

JEUDI 20 NOVEMBRE, 20H

Igor Stravinski

Apollon musagète

Wolfgang Amadeus Mozart

Concertos pour piano n° 23 et 24

Chamber Orchestra of Europe

Mitsuko Uchida, piano, direction

JEUDI 18 DÉCEMBRE, 20H

VENREDI 19 DÉCEMBRE, 20H

Jean Sibelius

Rakastava

Concerto pour violon

Robert Schumann

Symphonie n° 2

Chamber Orchestra of Europe

Vladimir Ashkenazy, direction

Valeriy Sokolov, violon

> CONCERT ÉDUCATIF

SAMEDI 15 NOVEMBRE, 11H

Pulsez !

De Rameau à Boulez en passant par le funk et le groove

Œuvres de **Lully, Rameau, Telemann, Boulez, Mantovani...**

Les Siècles • Quartet Ku

François-Xavier Roth, direction

Pierre Charvet, présentation

> MUSÉE

Visite **Musée en famille**, tous les dimanches de 11h à 12h15

Du 26 octobre au 28 juin

> MÉDIATHÈQUE

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

... de consulter en ligne dans les « Dossiers pédagogiques » :
Le piano dans les « Instruments du Musée » • *Le classicisme viennois* dans les « Repères musicologiques »

... de lire :

Claude Debussy de **François Lesure** • *Les Préludes pour piano* de **Claude Debussy** de **Joseph Kremer** • *Les sonates pour piano* de **Beethoven** de **Charles Rosen** • *Beethoven* de **Maynard Salomon** • *Essai sur Beethoven* d'**André Boucourechliev** • *Le Dernier Beethoven* de **Rémy Stricker**

... de regarder :

Les *Préludes* de **Claude Debussy** par **Frank Braley** (piano), concert enregistré à La Roque-d'Anthéron en 2004 • L'intégrale des sonates pour piano de **Ludwig van Beethoven** par **Daniel Barenboim**, enregistrée à Berlin en 2005 • *La Sonate pour piano n° 32* de **Ludwig van Beethoven** par **Richard Goode**, concert filmé à la Cité de la musique en décembre 1996

... d'écouter en suivant la partition :

De **Claude Debussy**, *Les Estampes* par **Vanessa Wagner**, concert enregistré à la Cité de la musique en novembre 2007 ; les *Préludes* et la *Suite bergamasque* par **Jacques Février** • *Images* et *l'Isle joyeuse* par **Arturo Benedetti Michelangeli** • L'œuvre pour piano de **Debussy** (vol. 1) par **Werner Haas** • De **Ludwig van Beethoven**, l'intégrale des sonates pour piano par **Michaël Levinas** • les *Sonates n° 23 et 24* par **Maurizio Pollini**, concert enregistré à la Cité de la musique en juin 2002 • Les *Sonates n° 14 et 15* par **Jean-François Heisser**, concert enregistré à la Cité de la musique en mai 2004 • Les *Sonates n° 28, 29 et 30* par **Jean-Efflam Bavouzet**, concert enregistré à la Cité de la musique en septembre 2004