



Ludwig van Beethoven

Intégrale des sonates pour piano

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 11H

Sonates n° 21 « Waldstein », n° 22, n° 25 « Alla tedesca » et n° 28
Cédric Tiberghien, fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf (1826)

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 17H

Sonates n° 8 « Grande Sonate pathétique », n° 14 « Quasi una fantasia »
et n° 18
Jos van Immerseel, fac-similé d'un piano à queue Anton Walter
(c. 1795-1800)

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 20H30

Sonates n° 10, n° 23 « Appassionata », n° 24 « À Thérèse » et n° 31
Yury Martynov, fac-similé d'un piano à queue Broadwood (1817)

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 11H

Sonates n° 12, n° 16, n° 27 et n° 30
Edoardo Torbianelli, fac-similé d'un piano à queue Érard (1802)
et fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf (1826)

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 15H

Sonates n° 9, n° 11 et n° 29 « Hammerklavier »
Alexander Melnikov, fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf (1826)

LUNDI 17 OCTOBRE – 20H30

Sonates n° 2, n° 19 et n° 17 « La Tempête »

Arthur Schoonderwoerd, fac-similé d'un piano à queue Anton Walter (c. 1800) et fac-similé d'un piano à queue Érard (1802)

MARDI 18 OCTOBRE – 20H30

*Sonates n° 13 « Quasi una fantasia », n° 15 « Pastorale »
et n° 26 « Les Adieux »*

Alain Planès, piano à queue Brodmann (1814)

MERCREDI 19 OCTOBRE – 20H30

Sonates n° 3, n° 4, n° 20 et n° 32

Olga Pashchenko, piano à queue Gräbner frères, 1791 et fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf (1826)

JEUDI 20 OCTOBRE – 20H30

Sonates n° 1, n° 5, n° 6 et n° 7

Alexei Lubimov, piano à queue Gräbner frères (1791) et copie d'un piano à queue d'après Anton Walter (c. 1792)

SOMMAIRE

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 11H ————— P. 7

EDOARDO TORBIANELLI

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 15H ————— P. 17

ALEXANDER MELNIKOV

INSTRUMENTS ————— P. 24

BIOGRAPHIES ————— P. 28

Les sonates pour piano de Beethoven

Beethoven ne les écrivit pas avec l'idée de créer un ensemble signifiant, un corpus complet. Elles ne furent pas non plus jouées de son vivant, sauf exception, dans des concerts publics. Aujourd'hui cependant, les trente-deux sonates pour piano du compositeur sont devenues l'un des massifs les plus imposants de la littérature pour l'instrument, si ce n'est de la littérature musicale en général, et on en multiplie les intégrales au concert comme au disque dans le but, tout à la fois, d'appréhender la totalité de cette chaîne d'œuvres et d'en explorer chacun des sommets au fil de ce qui est ressenti comme un voyage.

Premier à avoir effectué en concert ce pèlerinage aux trente-deux étapes, Hans von Bülow (1830-1894) y entendait rien moins que le Nouveau Testament (*Le Clavier bien tempéré* de Bach représentant l'Ancien). Dès 1831, quelques années seulement après la mort du compositeur, la musique pour piano de Beethoven en général et ses sonates en particulier – pas toutes, peut-être, puisque certaines devaient continuer encore quelques années de dérouter leurs auditeurs – étaient présentées par un virtuose aussi reconnu que Friedrich Kalkbrenner dans son « classement des études d'un jeune pianiste » (*Méthode pour apprendre le piano*) comme l'aboutissement de l'apprentissage de l'instrument, une acmé inaccessible à la plupart des prétendants.

Composées sur une durée de presque trente ans (de 1795, pour les premières sonates publiées, à 1822, pour la *Sonate en ut mineur op. 111* avec laquelle Beethoven signe son adieu au genre, cinq ans avant sa mort), les sonates ponctuent presque toute la vie créatrice du compositeur. Elles représentent, avant les autres genres (y compris les quatuors et les symphonies où il aura également un impact hors normes sur le monde musical), le lieu où il atteint à la maturité. Dès les premières pièces, elles sont partie prenante de l'évolution stylistique d'un musicien dont la préoccupation fut, toujours, d'explorer un chemin qui lui soit propre, sans chercher à plaire aux inquiets ou à souscrire aux limitations des instruments et des instrumentistes. Elles dessinent ainsi un immense corpus (entre 11 et 14 heures de musique, 101 mouvements) qui renouvelle de fond en comble l'écriture pour l'instrument tout en dégagant une « *aura de sublime et de gravité* », selon l'expression de Charles Rosen, que les successeurs de Beethoven, aussi merveilleux pianistes et compositeurs soient-ils, n'atteindront pas.

Angèle Leroy

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 11H
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 12

Sonate n° 16

Sonate n° 27

Sonate n° 30

Edoardo Torbianelli, fac-similé d'un piano à queue Érard, 1802,
réalisé par Christopher Clarke (collection Musée de la musique)
et fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf, 1826, réalisé par
Christopher Clarke (collection Conservatoire de Paris)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 12H35.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 12 en la bémol majeur op. 26

I. Andante con variazioni

II. Scherzo. Allegro molto

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

IV. Allegro

Composition : 1800-1801.

Dédicace : au prince Lichnowsky.

Publication : 1802, Cappi, Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

Après la *Grande Sonate en si bémol majeur op. 22*, apogée traditionnel de la première manière pianistique de Beethoven, voici venu avec l'*Opus 26* le temps des expérimentations, où Liszt entend dorénavant « l'homme » et non plus « l'adolescent » (l'ancien adolescent, du moins : le compositeur a trente ans). Le tournant du siècle est aussi, pour Beethoven, un tournant stylistique. En 1800, c'est dans la musique pour piano qu'il s'annonce : il s'exprimera un peu plus tard dans d'autres genres que, pour certains (la symphonie notamment), le compositeur ne fait pour l'instant qu'aborder. Face à ce clavier qui lui a permis de se faire connaître quelques années auparavant, l'heure est au renouvellement. Dorénavant, « Beethoven s'efforce de donner une identité distinctive à chacune de ses nouvelles compositions, comme s'il ne voulait pas seulement écrire de nouvelles sonates, mais redéfinir le genre avec chacune d'elles » (Charles Rosen). Et le voilà qui renonce pour celle-ci à rien moins que la fameuse « forme sonate » qu'Adolf Bernhard Marx, entre autres, théoriserà quelques dizaines d'années plus tard en s'appuyant d'ailleurs... sur le corpus de ses trente-deux sonates. Quatre mouvements, donc, qui utilisent tour à tour le vaisseau de la variation, du scherzo, de la marche funèbre et du rondo, pour élaborer ce qui deviendra la sonate préférée de Chopin (le précédent beethovénien est d'ailleurs évident dans la *Sonate n° 2 en si bémol mineur* du Polonais).

Son caractère quelque peu disparate n'empêche pas cette *Sonate op. 26* d'être une véritable réussite. Le thème qui l'ouvre, notamment, possède une saveur lyrique et une recherche harmonique tout à fait séduisantes, dont Schubert se souviendra de toute évidence dans son *Impromptu op. 142 n° 2*

une petite trentaine d'années plus tard. Après cinq variations friandes de syncopes (dont une, comme il est d'usage, en mineur, qui préfigure le mouvement lent), le scherzo accroche l'oreille par son travail poussé sur l'accentuation et son caractère à l'occasion presque fantastique. « Clou » de la sonate, la fameuse marche funèbre « *sur la mort d'un héros* », celle qui a accompagné un nombre incroyable de funérailles, à commencer par celles de Beethoven – dans une version orchestrée qu'il nous semble deviner dès l'écoute de sa version pianistique. Le compositeur, ici, préfigure une autre fameuse marche, celle de la *Symphonie « Héroïque »*, de quelques années plus tardive, et dessine ce qui deviendront les *topoi* du genre : rythmes pointés, roulements, sonorités feutrées, répétitions. Pour finir, détente et fluidité dans l'*Allegro*, tissé de doubles croches ondoyantes rehaussées, à l'occasion, de quelques croches piquées, ou transformées un temps en une chevauchée piétinante.

Angèle Leroy

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

I. Allegro vivace

II. Adagio grazioso

III. Rondo. Allegretto

Composition : 1801-1802.

Publication : 1803, Nägeli, Vienne.

Durée : environ 22 minutes.

« *Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit auparavant* », écrit Josephine von Brunsvik à sa sœur Thérèse en recevant la partition des trois sonates de l'*Opus 31*. L'appréciation dut plaire au compositeur, qui avait confié après l'achèvement de la *Sonate « Pastorale » op. 28* à son ami Wenzel Krumpholz : « *je ne suis guère content de ce que j'ai écrit jusqu'à présent : à partir de maintenant, je veux ouvrir un nouveau chemin.* » L'intense crise vécue lorsque Beethoven prit conscience de l'irréversibilité de sa surdité avait abouti à peu près à la même époque à la décision de prendre le destin à bras-le-corps, comme en témoigne le testament de

Heiligenstadt, cette fameuse lettre à ses frères écrite en octobre 1802 et jamais envoyée. Une nouvelle ère s'ouvre. Elle est moins tourmentée que l'on pourrait s'y attendre : ainsi, seule « *La Tempête* », deuxième sonate de cet *Opus 31*, s'abandonne au tragique, les deux autres l'encadrant de manière plutôt détendue.

La première pièce du triptyque (qui fut composée après la sonate centrale) ne se refuse d'ailleurs pas à un certain comique. Le thème liminaire de l'*Allegro vivace* se fonde sur une idée nouvelle qui valut à la sonate, en France, d'être surnommée « *La Boiteuse* » : la main droite y est légèrement en avance par rapport à la main gauche (l'inverse, qui crée une tout autre impression, était régulièrement pratiqué par les compositeurs et interprètes). Comme l'explique Charles Rosen, l'effet réalisé est « *gênant, et ce n'est pas en le répétant dix fois [comme c'est le cas dans les premières mesures] que l'on se sent plus à l'aise : au contraire, le sentiment d'inconfort augmente. [...] C'est une caractéristique musicale à laquelle nous réagissons physiquement, et, chaque fois qu'elle se répète, nos réflexes se heurtent à l'humour de Beethoven.* » Le long *Adagio grazioso* central est un regard sur un style auquel Beethoven est en train de tourner le dos, celui de la romance d'opéra ; l'imitation recèle peut-être une pointe d'humour, mais il semble surtout que la tendresse y prédomine. La sonate s'achève ensuite sur un *Allegretto* charmant où tournoient (parfois en superposition) gentiment croches et triolets de croches, jusqu'à une coda qui reprend le thème principal dans une version « à trous » avant un court presto, lancé sur un trille grave, qui cavalcade avec humour sur ses quatre premières notes.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 27 en mi mineur op. 90

I. Mit Lebhaftigkeit und durchhaus mit Empfindung und Ausdruck [Avec vivacité, et toujours avec sentiment et expression]

II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen [Pas trop vite et très chantant]

Composition : 1814.

Dédicace : au comte Moritz Lichnowsky.

Publication : 1815, Steiner, Vienne.

Durée : environ 14 minutes.

La sonate précédente, « *Les Adieux* » op. 81a, mêlait allemand et italien, la langue internationale de la musique, dans ses titres et indications de tempo ; celle-ci, la *Sonate en mi mineur op. 90* de quatre ans plus tardive, fait dorénavant uniquement usage de la langue natale de Beethoven dans ses notations de tempo et de caractère. Il y a là, outre un sursaut nationaliste en réaction aux guerres napoléoniennes, une appropriation de l'expression musicale dont le parcours de Schumann, quelques dizaines d'années plus tard, témoignera également. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que cet *Opus 90* joue en quelque sorte le rôle de pont entre les sonates de la maturité et les dernières œuvres, que Beethoven abordera à partir de 1816. Ici, quelque chose change : c'est particulièrement visible dans le premier mouvement de cette sonate une nouvelle fois bipartite (comme celles, notamment, des *Opus 54, 78 et 111*).

Il est possible que les difficultés rencontrées par Beethoven dans sa vie personnelle aient aussi contribué à conférer au *Mit Lebhaftigkeit* initial son caractère parfois heurté. Le compositeur venait en effet de traverser plusieurs épreuves : le renoncement à celle qu'il nomme « l'immortelle bien-aimée », dont l'identité reste aujourd'hui sujette à conjectures, mais aussi la progression de sa surdité (à tel point qu'il ne s'entendait plus au piano) – et d'autres se profilaient à l'horizon, expliquant vraisemblablement la rareté des œuvres achevées entre 1813 et 1817.

Quoiqu'il en soit, il y a quelque chose de frappant dans le contraste entre les deux mouvements. Le premier, dans le mode mineur, semble poser une question à laquelle le deuxième, majeur, apporte une réponse (mais il n'y a pas lieu d'y chercher un « conflit entre la tête et le cœur » suivi d'une

« conversation avec la bien-aimée » : on sait aujourd’hui que cette exégèse quelque peu terre-à-terre n’est qu’une invention de Schindler, le factotum de Beethoven, plusieurs années après la mort du maître). Le dépouillement occasionnel ou les violences épisodiques de ce *Mit Lebhaftigkeit* trouvent en effet comme une résolution dans la texture veloutée du *Nicht zu geschwind*, décidément très schubertien.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 30 en mi majeur op. 109

I. Vivace ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I

II. Prestissimo ben marcato

III. Gesangvoll, mit innigster Empindung [Très chantant, avec le sentiment le plus intime]

Composition : 1820.

Dédicace : à Maximiliane Brentano.

Publication : 1821, à Berlin.

Durée : environ 18 minutes.

Beethoven composa ses trois dernières sonates, parallèlement à la *Missa Solemnis*, de 1820 à 1822. Elles s’inscrivent dans la démarche visionnaire initiée par les *Sonates op. 101* et *106* (composées de 1816 à 1818), tout en apportant des perspectives nouvelles, qui sont les fruits d’une maturation plus que d’une rupture.

Avec la composition de ces œuvres, le musicien abandonne la monumentalité de la *Sonate op. 106*, notamment dans les premiers mouvements des *Opus 109* et *110*, qui sont très concis. Le plan en quatre mouvements hérité de la sonate classique, adopté par les *Opus 101* et *106*, est délaissé au profit d’organisations plus libres, dont on trouve les prémices dans des sonates antérieures (*Sonate « Clair de lune », Sonates op. 54, 78 et 90*). Le modèle de la sonate est maintenant intégré et dépassé : chaque œuvre crée sa propre dramaturgie avec une liberté jamais atteinte auparavant.

L'écriture se fait encore plus subjective et introspective : elle adopte la spontanéité du discours improvisé dans l'*Opus 109* et l'éloquence du chant dans l'*Opus 110*. La matière sonore est travaillée en profondeur dans les deux grands ensembles de variations de l'*Opus 109* et de l'*Opus 111*, qui convoquent, dans la recherche de sonorités inouïes, notamment l'exploitation des registres extrêmes et du jeu des pédales, toutes les ressources du pianoforte en pleine évolution.

Enfin, ces œuvres reflètent la proximité de la *Missa Solemnis* et expriment une forme de spiritualité, un sentiment religieux affranchi des dogmes, qui puise dans le siècle des Lumières une forme de déisme, et dans le romantisme naissant son panthéisme : cette quête se traduit par un retour aux modèles du contrepoint haendélien, dont la puissance atteint à l'universel, et à la recherche de textures et de thématiques éthérées.

La *Sonate op. 109* est dédiée à Maximiliane Brentano, fille d'Antonie et Franz Brentano, grands amis de Beethoven, qui était également lié avec Bettina, sœur de Franz, et amie de Goethe.

Le premier mouvement, en *mi* majeur, est entièrement parcouru par le souffle du *phantasieren*, l'improvisation à l'instrument, dans laquelle le musicien abandonne son imagination à ses doigts et à l'instant. Une audacieuse synthèse entre le *phantasieren* et les exigences de la forme sonate, lieu par excellence du *komponieren*, où le compositeur, à sa table, tisse patiemment la trame musicale, avait déjà été opérée dans le *Cinquième Concerto* (1809), qui s'ouvre par une grandiose cadence du soliste. Dans cette œuvre le compositeur pousse encore plus loin la fusion, car le matériau lui-même relève du *phantasieren* ; et le déroulement entier de cette page, qui adopte le plan d'une concise forme sonate, est soumis à sa liberté de tempo.

Le premier thème déroule un mouvement animé d'arpèges, sur lequel se détache une mélodie. Sitôt énoncé, il fait place à une déclamation chaleureuse et fantasque (*Adagio espressivo*), qui effleure la dominante, la quitte dans de flamboyants arpèges et la retrouve dans une effusion lyrique et virtuose. Le développement, fondé sur le premier thème, introduit une progression modulante qui prépare le retour de ce dernier, triomphant, au ton principal. La réexposition propose de nouvelles modulations fugaces, offrant de rapides changements d'éclairage. La coda apporte une lumière

toute spirituelle à cette page : le thème plane dans un registre aigu éthéré, et un choral méditatif ralentit le mouvement musical.

La pédale indiquée par Beethoven, sur le dernier accord, se prolonge jusqu'au premier du *Prestissimo*, opérant la liaison entre ces deux mouvements, opposés en un violent clair-obscur. Cet âpre scherzo en *mi* mineur, qu'aucun trio ne vient éclaircir, fait entendre un thème aux accents populaires, présenté en contrepoint renversable avec la ligne de basse, c'est-à-dire que celle-ci peut être jouée au-dessus et le thème au-dessous. Monothématique, ce mouvement maintient et exploite implacablement les rythmes caractéristiques du thème, et les jeux de symétries qu'offre le contrepoint renversable créent une géométrie qui accentue cette rigidité. Mais cette monochromie est animée de tensions et le compositeur introduit des perturbations dans la dramaturgie inhérente à la forme sonate : ainsi la deuxième partie de l'exposition, ici en *si* mineur, est parcourue de modulations qui lui donnent l'allure d'un développement. Dans ce dernier, au contraire, le discours musical s'étiole. La réexposition n'amène aucun apaisement et une lapidaire coda met un point final à cette page sombre et tendue. S'opposant à ces deux mouvements, qui par leur rapidité croissante, créent une impression de fuite en avant, le finale constitue le centre de gravité de l'œuvre et son aboutissement.

Comme la *Sonate op. 111*, l'*Opus 109* s'achève par un mouvement lent qui adopte la forme d'un thème varié. Dans ces deux œuvres le thème est de caractère grave, recueilli, et le processus de variation, loin de se cantonner à l'esthétique décorative qui lui était attachée au XVIII^e siècle, opère un travail de sublimation qui traduit une expérience d'ordre spirituel. Le thème adopte le caractère d'un hymne, d'une grande économie de moyens, donné *mezza voce* ; l'atmosphère qui s'en dégage évoque le *Sanctus* de la *Missa Solemnis*. Deux phrases symétriques sont répétées. La première, en *mi* majeur, va de la tonique à la dominante *si* majeur ; la deuxième introduit de brèves modulations (*fa* dièse mineur, *sol* dièse mineur), qui assombrissent légèrement le thème, mais le climat serein s'impose à nouveau avec le retour du ton de *mi*, dans lequel cet hymne se conclut. La gravité de l'écriture de choral est animée par la montée de la ligne de basse, dans les premières mesures, dont on devine la portée symbolique, ainsi que par des mouvements arpégés, porteurs d'un dynamisme futur, qui se multiplient dans la seconde partie.

La première variation fait s'épanouir le lyrisme du thème en une *aria* qui emprunte à l'opéra italien son vocabulaire : ports de voix et formules ornementales. La deuxième variation contraste avec la précédente, tissant une dentelle sonore formée par les notes des harmonies du thème égrenées aux deux mains. Dans cette texture arachnéenne apparaissent en filigrane les notes du thème. Cette variation comporte en elle-même des oppositions dramatiques : les reprises du thème sont elles-mêmes variées ; la légèreté fait place à une écriture dense et passionnée, qui introduit des pédales de dominante, chargées de tension. La troisième variation est une robuste invention à deux voix, d'inspiration haendélienne, écrite en contrepoint renversable. À son énergie puissante s'oppose la souplesse de la quatrième variation, qui introduit dans une polyphonie libre le doux balancement d'une métrique ternaire. Les harmonies s'y déroulent en de gracieuses arabesques. Sur les modulations de la deuxième partie, la matière sonore se densifie passagèrement en accords pleins et martelés. La cinquième variation retrouve l'inspiration baroque de la troisième, dans une construction contrapuntique à trois voix, d'écriture serrée, fondée sur l'intervalle de tierce initial. De nouvelles modulations apparaissent dans cet épisode. La sixième variation interrompt cette dialectique animée par le retour des premières notes du thème, accompagné de la scansion de la note *si* aux deux mains. La répétition de cette note s'accélère progressivement jusqu'au trille ; cette vibration envahit la sonorité d'ensemble et paraît même gagner la mélodie. La seconde partie de la variation est balayée par le souffle du *phantasieren*, dans le déferlement de puissants arpèges cadentiels et de traits rapides. La mélodie, un instant emportée par ces bourrasques, réapparaît, flottant dans le registre suraigu au-dessus de cette effervescente matière sonore. Le retour du thème, dans sa forme initiale, dissipe ces mondes chimériques et réintroduit l'atmosphère contemplative du début du mouvement, enrichie toutefois du souvenir des univers sonores créés par chacune des variations.

Anne Rousselin

DIMANCHE 16 OCTOBRE – 15H
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 9

Sonate n° 11

Sonate n° 29 « Hammerklavier »

Alexander Melnikov, fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf,
1826, réalisé par Christopher Clarke (collection Conservatoire
de Paris)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 16H30.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 9 en mi majeur op. 14 n° 1

I. Allegro

II. Allegretto

III. Rondo. Allegro comodo

Composition : 1798-1799.

Dédicace : à la baronne Josephine von Braun.

Publication : 1799, Mollo, Vienne.

Durée : environ 13 minutes.

Il y a entre les deux sonates de l'Opus 14 et celle qui les précède immédiatement, la Sonate « Pathétique », des différences notables. Dans le langage, tout d'abord : une œuvre qui vise au sublime (et y atteint) via une atmosphère de pathos romantique prenante, d'un côté ; de l'autre, deux pièces plutôt légères, souriantes, parfois presque insouciantes. Dans la destination, aussi : celles en *mi* majeur et en *sol* majeur sont pensées, contrairement à celle en *ut* mineur, pour les amateurs et recèlent considérablement moins de difficultés techniques. Dans la réception, enfin : la « Pathétique » acquit rapidement une véritable célébrité alors que l'Opus 14, défavorisé par son voisinage immédiat, retournait au contraire petit à petit dans l'ombre. Beethoven les estimait cependant suffisamment pour arranger la première des deux pour quatuor à cordes (en la transposant au demi-ton supérieur) en 1801 ou 1802, à l'époque de la composition des *Quatuors op. 18*.

Le premier mouvement de la Sonate n° 9 n'est pas exempt d'élan, loin s'en faut. Mais il est détendu et se permet de mêler les styles et les écritures sans heurts : mélodie en valeurs longues sur battements d'accords, mélismes divers, thème d'essence contrapuntique où Beethoven s'amuse à superposer les lignes. Le cœur de la sonate se situe dans l'Allegretto en *mi* mineur qui suit. Le menuet, ici, n'est pas ronds de jambe et révérences, il charrie une inquiétude sourde qui transparaît dans ses balancements, ses ressassements discrets ou ses *sforzandi* réguliers – inquiétude qu'allègent le passage central et la coda, dans le mode majeur. L'Allegro comodo final est plaisant, tout plein qu'il est de basses tournoyantes, de gammes de doubles croches, de cadences claires, de mélodies allantes, auxquelles un passage à découvert et quelques syncopes presque rageuses ajoutent du piquant.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 11 en si bémol majeur op. 22

- I. Allegro con brio
- II. Adagio con molto espressione
- III. Tempo di menuetto
- IV. Rondo. Allegretto

Composition : 1799-1800.

Dédicace : au comte von Browne.

Publication : 1802, Hoffmeister, Vienne.

Durée : environ 25 minutes.

Aujourd'hui, cette *Sonate en si bémol majeur* est très loin de figurer parmi les plus connues de Beethoven ; et d'ailleurs, elle se trouve bien rarement au programme des récitals de piano. Elle tenait pourtant dans le cœur de son créateur une place toute particulière – « *c'est quelque chose* », écrivait-il fièrement à son frère après l'avoir achevée. Effectivement, c'était celle de ses sonates « de jeunesse » qu'il préférait. Elle vient clore sa première période pianistique et marquer, en quelque sorte, son adieu au XVIII^e siècle : il cherchera ensuite d'autres façons d'aborder l'instrument (comme, quelques années plus tard, la *Symphonie n° 5* apportera un ferme démenti à l'économie classique de la *Symphonie n° 4*). Apogée ou impasse ? C'est selon. Chacun, tout en s'accordant sur son caractère et ses caractéristiques, envisage différemment sa portée. « *L'œuvre la plus conventionnelle de Beethoven* » (Sir Donald Tovey), une pièce « *curieusement dépourvue de réelle inspiration* » mais où « *la forme que lui ont léguée ses prédécesseurs [est] arrivée à une rare perfection* » (Guy Sacre), « *l'une de ses œuvres les plus abouties, une démonstration de son envergure de compositeur* » dont l'intérêt repose entièrement sur « *ce qu'il fait de son matériau musical, sur sa façon de l'utiliser* » (Charles Rosen). Le tout de nouveau dans le cadre de la « grande » sonate – l'adjectif est de Beethoven, qui l'utilisa aussi pour la *Sonate op. 7* ou la « *Pathétique* » op. 13 – en quatre mouvements.

Que dire de l'*Allegro con brio* initial ? Que ses thèmes sont « *peu séduisants* » (Rosen), sûrement, ce qui est aussi le cas de beaucoup d'autres motifs dont le compositeur a fait des merveilles. Qu'il ne surprend pas (ce qui serait, en soi, presque surprenant chez Beethoven). Qu'il est efficace : laborieusement efficace ou génialement efficace ? L'*Adagio* suivant est

une aria parfois mâtinée de style concertant, délicat, parfois poignant, où le plaisir de chanter est premier. Un gentil menuet et un trio tout zigzagant plus tard, la *Sonate* s'achève sur un rondo pas trop rapide dans la tradition viennoise, où l'on croise un temps un fugato altier qui se souvient de Bach.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 29 en si bémol majeur op. 106 « Grosse Sonate für das Hammerklavier » [Grande Sonate pour le pianoforte]

I. Allegro

II. Scherzo. Assai vivace

III. Adagio sostenuto (appassionato e con molto sentimento)

IV. Largo – Allegro risoluto

Composition : 1817-1819.

Dédicace : à l'archiduc Rodolphe.

Publication : 1819, à Vienne.

Durée : environ 50 minutes.

Après un relatif marasme créateur, dû autant à une mauvaise santé qu'à des problèmes affectifs, Beethoven, soutenu en partie par l'amitié de l'archiduc Rodolphe, se ressaisit et aborde toute une série d'œuvres imposantes : cette sonate, la *Missa Solemnis*, les *Variations « Diabelli »*, la *Neuvième Symphonie*... L'*Opus 106* est la plus longue, et techniquement la plus redoutable des sonates de Beethoven. Elle s'étend aux limites du possible en dimensions, en difficulté, mais aussi en modernité d'expression, plus que les trois dernières sonates, n° 30, 31 et 32 ; aucun virtuose n'aborde sans révérence ni appréhension cet Everest de la littérature pianistique.

Un *Hammerklavier*, c'est un « clavier à marteaux », donc tout simplement un pianoforte. Mais si Beethoven a tenu absolument à publier le titre en allemand, c'est peut-être pour mettre l'accent sur les possibilités extrêmes de ces cordes frappées, leurs sonorités de cloches, d'enclume métallique ou de carillon irréel que l'ouvrage mettra de mille manières en valeur. En 1816, le compositeur vient de recevoir un piano très puissant de la

maison Broadwood, et il pressent la magnificence des instruments à venir. « *Maintenant, je sais écrire* », annonce-t-il non sans humour, et il ajoute : « *Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes, lorsqu'on la jouera dans cinquante ans !* » En effet, dans les décennies suivantes, personne ne s'attaquera au monstre, à part Franz Liszt, Hans von Bülow et Clara Schumann. Du point de vue de l'auditeur, les deux premiers mouvements de la « *Hammerklavier* » sont d'un abord relativement facile, proche des sonates antérieures ; les deux derniers, immenses, forcent immédiatement le respect mais exigent plus de concentration et de persévérance avant d'être pleinement appréciés.

L'exposition du premier mouvement offre un caractère assez juvénile, elle exprime un essor vers l'avant non dépourvu de fraîcheur. Tout commence par une sonnerie flambante d'accords. Le premier thème s'élanche, hésite un instant puis se laisse emporter comme dans un torrent ; sa deuxième idée, athlétique et rebondissant, débouche sur une dégringolade courroucée, en contretemps. Le deuxième thème en *sol* majeur tinte délicatement en longues lignes qu'Edwin Fischer qualifiait de « *guirlandes angéliques* ». La section conclusive, très chantante et expressive, exige à la main droite un double jeu de phrasé mélodique et de trilles placés en voix intermédiaire. Dans le développement, le premier thème s'annonce en accords stupéfiants, coupés de silences, comme des cloches très résonnantes et étonnées. Suit un savant fugato sur ce même thème principal, à quatre entrées, qui rapidement saturent l'espace sonore. Après un dialogue « concertant » entre des martèlements d'un côté et des lignes souples de l'autre, qui se font mutuellement valoir, la section conclusive ressurgit, avec son rêve trillé et délicat. La réexposition, plutôt régulière, comporte évidemment des amplifications, quelques à-côtés développants et quelques surcroûts de péril acrobatique et luisant. La coda est tout en accords nerveux, pendant que la main gauche s'enfonce dans le grave, tel un tonnerre qui s'éloigne.

Le *Scherzo* est étonnamment court : à peine trois minutes, comme une pirouette. Il apparaît comme une détente avant le long corps-à-corps avec les cimes. Dans le même ton de *si* bémol majeur que le premier mouvement, comme s'il constituait son envers fantasque, il se présente en une phrase tressautante et impaire : sept mesures, au lieu des huit prévisibles. Le trio central, en mineur, commence dans l'émotion tendre, avec un chant accompagné de triolets ; mais bientôt il passe à un presto incongru tout

piqué, tout électrique ; un trait expédié en diagonale sur la gamme de *fa*, une neuvième de dominante plantée comme un cri de coq et... le scherzo initial soudain repart. Peu après, il nous quitte en quelques coups de marteau désinvoltes.

L'*Adagio* (près de vingt minutes) est l'une des méditations les plus intérieures du répertoire pianistique. Le plan, volontairement dilué, s'apparente à la variation et à la forme sonate, mais au fond il n'est pas essentiel à l'audition : la pièce est un labyrinthe plein de gravité, de douleur statique et digne, que viennent rompre quelques élans d'espoir ou de mysticisme. Le premier thème, en *fa* dièse mineur, commence sur *una corda* (avec la pédale douce) ; sa ligne lente et perplexe, comme si elle traînait son fardeau vertical d'accords et hésitait sur la direction à leur donner, débouche sur une deuxième idée nostalgique mais plus balancée, sur *tutte le corde* (sonorité normale). L'alternance de ces deux timbres, *una corda/tutte le corde*, est aussi importante que la mélodie ou les variantes qu'elle adopte, en carillons plus ou moins énigmatiques. Le deuxième thème, en *ré* majeur, chante, ou plutôt tinte en coups de cloche dans l'extrême grave puis dans l'extrême aigu ; un feston très apaisant de triolets le porte. Le véritable argument de cette page profonde semble être le temps, qui coule, goutte à goutte ; son attente figée dans les ténèbres paraît cependant consciente, quelque part, d'un infini, que suggère l'éclairage majeur des dernières mesures.

L'introduction lente du dernier mouvement traduit, de façon bien beethovenienne, les délibérations internes du créateur ; après des accords mystérieux comme des colonnes immobiles, surgit un vif sujet de fugue à l'ancienne... qui ne sera pas retenu. Au bout de trois minutes, le compositeur se décide à lancer la machine contrapuntique la plus foisonnante et épineuse qu'il concevra jamais (avec la *Grande Fugue* du *Quatuor op. 133*). *Fuga a tre voci, con alcune licenze*, « avec quelques libertés », annonce-t-il, très pince-sans-rire ; en effet, par les rugosités rien moins qu'orthodoxes, par les registres écartelés, elle est plus proche de Bartók que de Bach ; le sujet lui-même, avec son saut de dixième initial, semble soulever des montagnes. Beethoven ne recourt pas à la fugue pour rendre hommage au passé, mais pour exprimer de façon fulgurante le conflit, le tiraillement de forces contraires. Quoique tendu, son discours est suprêmement pianistique, dans sa rage de « faire sonner ». D'autre part, un point commun avec Bach doit être souligné : la fugue suit un long parcours qui mène à l'infini, et

que le compositeur tranchera où et comme il le voudra. Parfois Beethoven s'arrête net, sur d'intimidants silences. Vers la neuvième minute, il change complètement de style et propose un autre fugato très doux, lié, régulier ; ce n'est qu'une accalmie, et bientôt avec sa frénésie première il superpose les deux sujets de fugue ! Quelques velléités néobaroques surnagent dans cet écheveau envahissant, semblable à une gigantesque « invention », où les trilles viennent s'insérer à toutes les lignes, de plus en plus systématiques et serrés : ce sont eux qui orientent la pièce vers sa terminaison. La coda s'appuie sur un énorme trille dans le grave ; puis l'ouvrage se referme sur la tête du thème, martelée, formidable d'autorité.

Isabelle Werck

LES INSTRUMENTS

Fac-similé d'un piano à queue Érard, Paris, 1802

Réalisé par Christopher Clarke (Donzy-le-National) pour le Musée de la musique, avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès, 2011
Collection Musée de la musique

Numéro d'inventaire de l'instrument original : E.986.8.1

Modèle dit « en forme de clavecin ancien modèle ».

N° de série : 86

Étendue : 68 notes, cinq octaves et une quinte, *fa*0 à *do*6 (FF-c4).

Mécanique à échappement simple.

Cordes parallèles, trois cordes par note.

Jeux de tambour, *una corda*, basson, luth, céleste, *forte* commandés par six pédales.

Diapason : *la*3 (a1) = 415 Hz.

Cette configuration n'est pas conforme à celle d'origine puisque l'instrument ne disposait que de cinq jeux (le tambour a été ajouté par la suite), commandés par 4 pédales et une genouillère. Le fac-similé reprend la composition et la disposition d'origine.

Le fac-similé de piano à queue Érard daté de 1802 prend pour modèle un instrument des collections du Musée de la musique qui peut être considéré comme l'un des premiers pianos à queue de concert français. Alors que Sébastien Érard s'installe à Paris vers 1780, son atelier acquiert rapidement une renommée qui en fait la première manufacture de pianos parisienne. Associé à son frère Jean-Baptiste, il articule sa production, à Paris comme à Londres, autour des pianos carrés et des harpes. Si quelques pianos à queue sont vraisemblablement fabriqués dans ces premières années de la manufacture, ce n'est qu'à partir de 1797 qu'une production en série d'instruments de ce type est mise en place. Quelque 256 pianos à queue, qualifiés a posteriori de pianos « en forme de clavecin ancien modèle » par Érard, sortiront des ateliers entre 1797 et 1809. C'est sans conteste ce type d'instrument qui permettra à la manufacture de prendre pied dans la société musicale de l'époque et d'occuper une place qu'elle ne quittera plus tout au long du XIX^e siècle. Celui-ci a été terminé le 5 mai 1802 et a été vendu à Mlle Coulon par l'intermédiaire du pianiste et compositeur virtuose Daniel Steibelt.

Une douzaine d'instruments de ce type sont encore conservés dans le monde. Ils couvrent la période de 1801 à 1809 et permettent d'observer au cours de ces années une grande stabilité du modèle qui, par son aspect général, s'apparente fortement à la facture anglaise de l'époque. La forme de la caisse, les dimensions de l'instrument, comme l'étendue du clavier, évoquent sans nul doute les instruments de la maison Broadwood. En revanche, le piètement, le type et l'emplacement des pédales ainsi que le choix des pièces d'ornementation rapportées, tels que les éléments en bronze doré ou les barres d'adresse en verre églomisé, font plus volontiers appel aux styles Directoire et Empire chez les instruments d'Érard. Les principes techniques de la partie harmonique sont également à rechercher du côté de l'instrument anglais. De même, la mécanique dite à échappement simple, moteur de l'instrument, est du même type que l'*English grand action* que l'on retrouve dès 1777 dans le brevet de Stodart. Pourtant l'examen attentif des productions des deux maisons révèle des différences de construction qui n'ont pas seulement trait à la qualité de réalisation ou au soin apporté à la finition, indéniablement en faveur d'Érard. Ainsi, des différences significatives peuvent être observées dans les dimensions comme dans l'agencement des pièces qui composent la mécanique. De même, les épaisseurs de la table d'harmonie comme les barres de renfort dont elle est dotée sont agencées différemment, tous détails qui confèrent à l'instrument une esthétique sonore sensiblement éloignée du modèle anglais.

Si tous les pianistes et compositeurs français en vue possèdent – ou jouent – un piano de ce type, le succès de l'instrument dépasse largement les frontières de la France et des compositeurs tels que Haydn et Beethoven disposent également d'un piano de ce modèle. La réalisation du fac-similé de l'instrument de 1802 rend possible la redécouverte d'un répertoire actuellement remis au jour par les musicologues et qui constitue vraisemblablement la première école française de piano. Cette copie a été fabriquée par le facteur de pianofortes Christopher Clarke à la demande du Musée qui a pu en faire l'acquisition grâce au soutien de la fondation d'entreprise Hermès. La fabrication du fac-similé a demandé plus de deux ans de travail de la part du facteur, accompagné dans sa tâche par l'équipe du laboratoire du Musée qui en a assuré l'accompagnement scientifique.

Thierry Maniguet

Conservateur au Musée de la musique

Fac-similé d'un piano à queue Conrad Graf, Vienne, 1826

Christopher Clarke, Donzy-le-National, 2007

Collection Conservatoire de Paris (CNSMDP)

Étendue : 78 notes, *do*₀ à *fa*₆ (CC-f₄).

Mécanique viennoise.

Marteaux recouverts de peau, étouffoirs en peau.

Cinq pédales : *basson*, *una corda*, *céleste*, *forte*, *janissaire*.

Diapason : *la*₃ (a₁) = 430 Hz.

Sans conteste, la véritable révolution du facteur Conrad Graf (Riedlingen, 1782-Vienne, 1851) se cache au cœur des instruments. Il augmente de façon très sensible la tension des cordes de ses pianos (de trois tonnes, celle-ci passera à cinq tonnes), ce qui implique inévitablement un cadre en bois plus robuste. Il repense entièrement la table d'harmonie, la concevant deux fois plus épaisse que celles de ses concurrents. Il la renforce par des barres de table, de manière à ce que les vibrations des cordes se répandent d'une façon égale sur toute sa surface. Il alourdit de manière conséquente ses marteaux, allant jusqu'à les recouvrir de cinq couches de peau de daim, là où ses contemporains n'en utilisaient que deux ou trois.

Grâce à toutes ces transformations, et tout en conservant la clarté et l'élégance des pianos viennois classiques, il aboutit à un timbre d'un volume et d'une profondeur sans précédent, un vrai son romantique, puissant et doté d'une infinité de modulations et de couleurs. Comme dans la plupart des pianos à queue viennois, une rangée de pédales modifie de différentes manières le timbre de base des pianos. La *Verschiebung*, ou translation du clavier (*una corda*), décale les marteaux afin qu'ils ne frappent que deux des trois cordes de chaque note, produisant ainsi un effet aérien. Le *Moderator* (jeu de céleste) glisse des languettes en toile de laine entre les marteaux et les cordes, provoquant tout à la fois un assourdissement de la sonorité et la transmission à celle-ci d'une qualité agréablement « rugueuse ». Le *forte*, quant à lui, lève les étouffoirs d'une manière tout à fait classique. Le *Fagottzug*, ou jeu de basson, amène un rouleau de papier souple en contact avec les cordes des basses, ce qui produit un bourdonnement qui rappelle le son du basson. Enfin, la fameuse pédale « janissaire », dont sont munis beaucoup de pianos de cette période, active simultanément une grosse caisse (la table d'harmonie en faisant office), une cymbale et des clochettes.

Ayant atteint là une réalisation d'exception, Conrad Graf fut très vite récompensé par un succès retentissant. De nombreux pianos à queue construits dans son atelier sont parvenus jusqu'à nous. L'instrument pris comme modèle pour la réalisation du fac-similé est conservé au Museum Vleeshuis d'Anvers (n° inv. : 163, VH 67.1.120). Il porte le numéro d'opus 995, ce qui correspond à peu près à la fin du premiers tiers de la production de Conrad Graf.

BIOGRAPHIES

Ludwig van Beethoven

Compositeur allemand (Bonn, 15 ou 16 décembre 1770-Vienne, 26 mars 1827). Les dons musicaux du petit Ludwig van Beethoven inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart ; ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion bon nombre de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Karl Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Franz Joseph Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : ce sont ainsi les *Six Quatuors à cordes* op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les

premières sonates pour piano, dont la n° 8 « *Pathétique* », mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven est promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « Testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon et piano* « À Kreutzer » faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n° 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors* « *Razoumovski* » op. 59 ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et

aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle et les suivants) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Edoardo Torbianelli

Né à Trieste (Italie), Edoardo Torbianelli obtient son diplôme en piano et clavecin dans sa ville natale. Il poursuit ses études à la Scuola di Alto Perfezionamento Musicale dei Filarmonici à Turin, au Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium à Anvers et au Barabants Conservatorium de Tillburg, auprès de Jean Fassina (Paris), Jos van Immerseel et Jacques de Tiège (Anvers). Son intérêt pour l'interprétation historiquement informée, en particulier pour les périodes romantique et classique, le conduit à jouer sur des instruments d'époque à l'appui de sources didactiques et esthétiques des XVIII^e et XIX^e siècles. Il étudie également les enregistrements du début du XX^e siècle, s'inspirant ainsi du style pianistique de la dernière génération de musiciens formés vers la fin du XIX^e siècle. Artiste accompli, Edoardo Torbianelli se produit dans de nombreux festivals en Europe. Ses enregistrements avec Harmonia Mundi, Pan Classics, Phaedra, Gramola ou Amadeus sont loués par la presse spécialisée, et deux d'entre eux ont été récompensés par un Diapason d'or. De même, la production *Liszt and the violin* chez Gramola, à laquelle il participe aux côtés du violoniste autrichien Thomas Albertus Imberger, a été récompensée du diplôme d'honneur de la Hungarian Liszt Society lors du Grand Prix du Disque 2012. En tant qu'enseignant, Edoardo Torbianelli travaille d'abord au Koninklijk Vlaams

Conservatorium d'Anvers, entre 1993 et 1998. Depuis, il enseigne le piano historique, la musique de chambre et l'esthétique des répertoires classique et romantique à la Schola Cantorum Basiliensis. En 2008, il rejoint également la Hochschule der Künste de Berne comme enseignant dans ces mêmes disciplines, tout en coordonnant un projet de recherche sur les techniques, l'esthétique et la didactique du piano entre 1800 et 1850. Son travail sur l'interprétation historique l'amène à enseigner régulièrement dans diverses institutions musicales en Europe ainsi qu'en Colombie. Depuis septembre 2014, il est chargé de cours à l'Université Paris-Sorbonne dans le cadre du master d'interprétation des musiques anciennes – recherche et pratique pour le pianoforte.

Alexander Melnikov

Né à Moscou en 1973, Alexander Melnikov a interprété à l'âge de 12 ans le *Concerto n° 1* de Rachmaninov. Ses rencontres avec Sviatoslav Richter l'ont profondément marqué. À l'âge de 18 ans, il s'est engagé de façon intensive dans la pratique des instruments historiques et, depuis, se produit volontiers et souvent au pianoforte. L'influence d'Andreas Staier et d'autres a été décisive dans ce domaine. C'est avec lui qu'Alexander Melnikov se lance dans un projet particulier, une sorte de conversation musicale entre des extraits du *Clavier bien tempéré* de Bach (Andreas

Staier, clavecin) et des *24 Préludes et Fugues* de Chostakovitch (Alexander Melnikov, piano). L'enregistrement du cycle Chostakovitch paru en 2010 chez Harmonia Mundi a remporté, entre autres, le *BBC Music Magazine Award* 2011, le Choc de *Classica* 2010 et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. En 2011, le *BBC Music Magazine* l'a élu parmi les 50 enregistrements les plus importants de tous les temps. Après un concert donné avec succès au Wiener Konzerthaus en novembre 2010, d'autres interprétations de l'ensemble des *Préludes et Fugues* ont suivi, à Berlin, San Francisco, Amsterdam, Anvers, Tokyo et Nagoya, entre autres. Son lien avec le label Harmonia Mundi s'est tissé grâce à la violoniste Isabelle Faust, sa partenaire régulière de duo depuis de longues années. Isabelle Faust a également participé à l'enregistrement de l'intégrale des sonates pour piano et violon de Beethoven, devenue depuis une référence. Ce disque a été récompensé, entre autres, par le Gramophone Award et le Prix ECHO Klassik 2010, et nommé aux Grammy Awards la même année. Chez Harmonia Mundi, Alexander Melnikov a par ailleurs enregistré des œuvres de Brahms, Rachmaninov et Scriabine; février 2012 a vu paraître l'enregistrement des concertos pour piano de Chostakovitch avec le Mahler Chamber Orchestra sous la baguette de Teodor Currentzis. La musique de chambre constitue une composante essentielle

du travail d'Alexander Melnikov, qui se produit aux côtés des violoncellistes Alexander Rudin et Jean-Guihen Queyras, ou du baryton Georg Nigl. Ses récitals le mènent régulièrement dans les salles de concert les plus prestigieuses – Concertgebouw d'Amsterdam, Théâtre du Châtelet à Paris, Suntory Hall à Tokyo, Alte Oper de Francfort ou Wigmore Hall à Londres. Parmi les orchestres qui l'ont invité en soliste figurent l'Orchestre royal du Concertgebouw et le Gewandhausorchester de Leipzig, l'Orchestre Symphonique de la NDR et le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort et le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre National de Russie et l'Orchestre Symphonique de Madrid, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, le BBC Philharmonic, l'Orchestre Symphonique de la NHK et l'Orchestre Philharmonique de Tokyo. Au cours de la saison 2015-2016, il a inauguré un programme en solo dans lequel il joue sur trois pianos différents, en fonction de l'époque à laquelle chaque œuvre a été composée. Il a également donné une série de concerts dédiés à Chostakovitch avec le Quatuor Casals. Il a poursuivi sa collaboration avec le Mahler Chamber Orchestra, le Freiburger Barockorchester et le Tapiola Sinfonietta, et s'est également produit aux côtés de la Camerata Salzburg et Louis Langrée à la Mozartwoche de Salzbourg, avec les orchestres symphoniques de Seattle et de Vancouver, et dans des lieux comme le Wigmore Hall

de Londres, le Muziekgebouw aan't IJ à Amsterdam, De Singel à Anvers, L'Opéra de Dijon et le Palau de la Música Catalana à Barcelone.

PHILHARMONIE DE PARIS

LUDWIG VAN

LE MYTHE BEETHOVEN



EXPOSITION

14 OCTOBRE 2016
29 JANVIER 2017



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR 01 44 84 44 84   PORTE DE PANTIN



MAIRIE DE PARIS

MÉCÈNE PRINCIPAL

 INVESTMENT
MANAGERS

BTVN
2020