



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)

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

LUNDI 17 OCTOBRE – 20H30

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 2

Sonate n° 19

Sonate n° 17 « La Tempête »

Arthur Schoonderwoerd, fac-similé d'un piano à queue Anton Walter, c. 1800, réalisé par Paul Poletti et Gerard Tuinman (collection Arthur Schoonderwoerd) et fac-similé d'un piano à queue Érard, 1802, réalisé par Christopher Clarke (collection Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H40.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 2 en la majeur op. 2 n° 2

I. Allegro vivace

II. Largo appassionato

III. Scherzo. Allegretto

IV. Rondo. Grazioso

Composition : 1794-1795.

Dédicace : à Joseph Haydn.

Publication : 1796, Artaria, Vienne.

Durée : environ 23 minutes.

Dès 1782, Beethoven s'est essayé au genre de la sonate pour piano. Mais les trois pièces qui formeront son *Opus 2* sont les premières qu'il juge dignes d'être publiées. Il jouit alors, en cette année 1796, d'une réputation déjà solide – réputation de compositeur, et surtout de virtuose de l'instrument. Haydn, notamment, son professeur à partir de 1792, lui ouvre les portes de la société viennoise, et c'est donc tout naturellement que Beethoven lui dédie les trois sonates de l'*Opus 2*, sans mentionner toutefois la nature de leurs liens.

Les modèles de ces premières sonates restent indubitablement Mozart et Haydn, mais le compositeur y manifeste – comme dans les *Trios avec piano op. 1* d'ailleurs – sans ambages son désir d'exprimer sa propre voix, et explore dans ce but les univers contrastés du dramatique ou du joyeux dans le cadre large d'une forme déjà en quatre mouvements, contrairement à l'habitude. La sonate centrale de la trilogie affirme son originalité de façon un peu moins immédiate que l'impétueuse première ; on y croise cependant çà et là des tournures indubitablement singulières, qui suggèrent une nouvelle rhétorique du discours pianistique.

L'*Allegro vivace* est joyeux, presque humoristique dans la légèreté de son début, fait de courts motifs en contraste (dont un petit groupe-fusée qui l'on retrouvera partout) ; mais le badinage n'exclut pas l'« *espressivo* », qui sera le domaine du second thème. Le *Largo* suivant est un hymne dont l'écriture évoque, bien plus que celle du piano, celle du quatuor à cordes : longues tenues d'accords sur une basse en *pizzicato*. Le scherzo,

qui remplace le traditionnel menuet, en conserve cependant une part de retenue, même s'il se plaît à bondir d'une main à l'autre et d'un registre à l'autre en petits arpèges brisés. « *Gracieux* », le finale l'est assurément, et il fait preuve de cette détente souriante que l'on associe à un certain style classique ; mais Beethoven, tout de même, éprouve le besoin de gratifier pianiste et auditeurs d'un rugueux passage mineur que certains critiques de l'époque jugèrent malvenu.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 19 en sol mineur op. 49 n° 1

I. Andante

II. Rondo. Allegro

Composition : 1795-1798.

Publication : 1805, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.

Durée : environ 10 minutes.

Les numéros d'ordre et d'opus des deux *Sonates op. 49* ne manquent pas d'induire en erreur : ces pièces ne sont en fait pas contemporaines d'une œuvre comme la *Sonate « Waldstein » op. 53*, mais ont été écrites au contraire à la fin du XVIII^e siècle, à la même époque que les *Sonates op. 10*. Ce n'est d'ailleurs pas leur auteur qui chercha à les publier, mais son frère qui les aurait envoyées à l'éditeur sans le mettre au courant. Elles se différencient des autres sonates de Beethoven par leur facilité d'exécution, qui fait leur succès auprès des apprentis pianistes (aux côtés d'œuvres comme les *Inventions* de Bach ou l'*Album pour la jeunesse* de Schumann), ainsi que par leur brièveté : deux mouvements – les *Opus 54, 78, 90* et *111* reviendront à la forme bipartite, mais lui donneront une autre signification – et moins d'une dizaine de minutes de durée.

Pour autant, comme l'écrit Charles Rosen, « *la première, en sol mineur, n'en est pas moins une œuvre remarquable et profondément émouvante* », dans l'esprit de certaines pièces mozartiennes telle la délicieuse *Sonate K. 545*. Elle commence par un *Andante* un peu mélancolique, dans une atmosphère

retenue et une sonorité volontiers veloutée, et s'achève sur un bondissant rondo chargé de dissiper les nuages et dont la forme est considérablement plus complexe qu'il n'y paraît.

Angèle Leroy

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

I. Largo – Allegro

II. Adagio

III. Allegretto

Composition : 1802.

Dédicace : à la comtesse de Browne. Cette dédicace n'apparaît qu'en 1805, lors de la troisième édition chez Cappi à Vienne.

Publication : 1803, à Zurich.

Durée : environ 25 minutes.

Les trois *Sonates op. 31*, contemporaines des trois *Sonates pour violon et piano op. 30*, marquent chez le compositeur une nouvelle étape dans l'exploitation du genre de la sonate. Les deux *Sonates op. 27* (1800-1801) expérimentaient des modèles formels originaux : mouvements enchaînés et apparentés dans leur thématique pour l'*Opus 27 n° 1*, « *Sonata quasi una fantasia* », organisation particulière de l'*Opus 27 n° 2*, la *Sonate* « *Clair de lune* », qui s'ouvre par un mouvement lent. Beethoven retrouve avec la *Sonate op. 28* (1801) et les trois *Sonates op. 31* une architecture générale plus classique, moins ouverte en apparence sur le romantisme. Mais il s'attache dans ces œuvres à développer une tension dès les premières mesures, génératrice de développements explosifs et d'une écriture pianistique nouvelle, exploitant les potentialités toujours croissantes du pianoforte.

Dans cet ensemble, la *Sonate op. 31 n° 2* occupe une place particulière : c'est la seule écrite en mode mineur, et de surcroît l'unique sonate du compositeur dans la tonalité de ré mineur, qui renvoie à la dimension tragique du *Concerto en ré mineur* de Mozart et de *Don Giovanni*. Par ailleurs, le compositeur y déploie une intense subjectivité, notamment en

insérant dans le premier mouvement un poignant récitatif, qui annonce celui de la *Sonate op. 110*. On est tenté d'y associer la tragédie personnelle que Beethoven vit à cette époque, durant laquelle sa surdité progresse inexorablement, s'imposant peu à peu comme un handicap majeur. C'est à l'automne 1802 qu'il rédige le « Testament de Heiligenstadt », lettre destinée à ses frères, qui relate ses souffrances, la tentation du suicide et la décision finale de vivre pour l'art. À l'angoisse qui habite le compositeur se joint probablement, au printemps ou à l'été 1802, époque présumée de sa rupture avec la jeune comtesse Giulietta Guicciardi, le désespoir amoureux. « Lisez La Tempête de Shakespeare ! », aurait prescrit Beethoven à son secrétaire Schindler, qui l'interrogeait sur le sens de l'œuvre. Cette injonction, qui concerne d'ailleurs bien plus la scène initiale que l'ensemble de la pièce, aurait valu à la sonate son surnom « *La Tempête* », qui ne s'est pas imposé dans les éditions.

L'extraordinaire début concentre dans un même élan deux formes antagonistes de musique qui instaurent deux types de temps : le mystérieux accord initial arpégé (*largo*), qui fait entendre la dominante du ton de *ré* mineur, sous une forme affaiblie, renvoie au temps libre de l'improvisation, l'un des domaines de prédilection de Beethoven. Le discours se poursuit dans un second tempo, *allegro*, que l'on peut qualifier de *giusto* (strict), dans un caractère haletant. Ce dispositif se reproduit de façon analogue à partir d'un nouvel arpège *largo* qui précède une phrase *allegro* plus développée, aboutissant à une cadence dans le ton principal. Cette imbrication de deux types d'action musicale, le *phantasieren* et le *komponieren*, comme matériau principal et initial d'un mouvement est tout à fait novatrice et confère à ce début l'ambiguïté d'un prologue. La suite fait apparaître d'autres décalages entre le caractère des différentes phrases et leur fonction au sein de la forme sonate. Ainsi, le thème tourmenté qui intervient après ce début instaure la tonique et une certaine stabilité. Mais il s'agit en fait d'une transition modulante (le pont de la forme sonate) qui conduit à un second thème en *la* mineur. Celui-ci, étroitement apparenté au premier, semble en équilibre instable sur la dominante, et donc peu perceptible en tant que tel. Le développement voit réapparaître les arpèges *largo* dans des tons de plus en plus éloignés ; il exploite également les potentialités du pont. Une transition méditative ramène progressivement le temps libre de l'improvisation et ouvre la voie à la réexposition, enrichie de deux phrases en récitatif, nimbées de pédale, et d'un détour dans le ton éloigné de *fa*

dièse mineur, qui rappelle le développement. Dans tout ce mouvement, la tension générée par la disparité des *tempi* au sein du premier thème est compensée par l'unité thématique entre les deux groupes de l'exposition, un discours économe et cohérent qui donne un sens aux événements les plus étranges (comme l'apparition du ton de *fa* dièse mineur) : démarche profondément classique, héritée des conceptions de Haydn.

L'*Adagio* en *si* bémol majeur adopte le plan d'une forme sonate sans développement. D'une grande intensité d'expression, il déploie une écriture véritablement orchestrale dans l'opposition de ses motifs et de ses registres. La transition vers la dominante s'effectue avec l'accompagnement d'une pédale évoquant un roulement de timbale, qui peut rappeler l'atmosphère militaire et révolutionnaire du mouvement lent de la *Sonate op. 26*. Adoptant la simplicité d'un hymne, le second thème est étroitement apparenté au premier sur le plan du rythme. La reprise de l'exposition est enveloppée d'arpèges en triples croches, issus du tambourinement de la timbale.

Le finale est un mouvement perpétuel, pas trop rapide (*allegretto*), aux tournures d'inspiration populaire, répétées jusqu'à l'obsession. Il s'organise en une dense forme sonate dans laquelle ces éléments populaires sont développés et dramatisés. Une certaine monochromie thématique efface un peu les contours du second thème (en *la* mineur), aux accents légèrement tziganes. Le développement est aventureux sur le plan tonal et conduit en *si* bémol mineur, tonalité reprise dans la réexposition. À la fin, un arpège *piano*, sombrant dans le grave, résonne comme un écho mystérieux du début de l'œuvre.

Anne Rousselin

Fac-similé d'un piano à queue Anton Walter, Vienne, c. 1800

Réalisé par Paul Poletti et Gerard Tuinman

Collection Arthur Schoonderwoerd

Étendue : 63 notes, *fa*-1 à *so*/5 (FF-g3).

Mécanique dite « viennoise » avec échappement

2 genouillères : à droite la genouillère céleste, à gauche la genouillère *forte*, étouffoirs au-dessus du plan des cordes.

Cordes parallèles.

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

Anton Gabriel Walter (5 février 1752-Vienne, 11 avril 1826) est considéré comme le plus célèbre facteur de pianoforte viennois de son temps. Walter est né à Neuhausen auf den Fildern en Allemagne. Son acte de mariage de 1780 avec Anna Elisabeth Schöffstoss est établi à Vienne. Les plus anciens instruments de sa main sont datés de cette année-là. En 1790, il reçoit le titre de facteur d'orgues et d'instruments de la Cour Royale et Impériale. En 1800, il est rejoint dans l'entreprise par son beau-fils Joseph Schöffstoss. Dès lors, les pianos sont étiquetés « Anton Walter und Sohn ».

Wolfgang Amadeus Mozart a acheté un piano d'Anton Walter vers 1782 et l'a utilisé très souvent jusqu'à sa mort, en 1791. En 1800, à la demande de sa veuve Constance Mozart, l'instrument est modifié par Anton Walter afin de l'adapter aux nouvelles esthétiques de l'époque. Ludwig van Beethoven a également bien connu Anton Walter et ses instruments. Dans une fameuse lettre à Walter, le compositeur l'interroge sur la possibilité d'acheter un pianoforte avec un registre *una corda*, comme Érard l'avait fait pour Haydn en 1801. Nous ne connaissons pas la réponse du facteur mais nous savons que Beethoven n'a jamais reçu un tel instrument d'Anton Walter.

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 Maniquet

Conservateur au Musée de la musique

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.

Arthur Schoonderwoerd

Arthur Schoonderwoerd est considéré comme l'un des pianofortistes les plus innovants de sa génération. Son terrain de prédilection couvre les recherches sur l'interprétation de la musique pour piano des XVIII^e et XIX^e siècles et du début du XX^e siècle, le répertoire à tort oublié de cette période et l'observation de la grande diversité d'instruments à clavier qui ont jalonné cette période. Après avoir obtenu entre autres un diplôme de concertiste en piano moderne au Conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), il fait des études de piano historique au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans la classe de Jos van Immerseel. En 1995, il obtient un premier prix à l'unanimité dans cette discipline et termine ensuite ses études par un cycle de perfectionnement. En 1995, Arthur Schoonderwoerd remporte le 3^e Prix et le Prix de la Radio Belge (VRT) lors du Concours de pianoforte du 32^e Festival de Musique Ancienne de Bruges (Belgique). En 1996, il est nommé lauréat Juventus par le Conseil de l'Europe lors des 6^e Rencontres Européennes de Jeunes Musiciens. Il reçoit également le prix de la meilleure interprétation individuelle lors du Concours Van Wassenaeer 1996, 9^e Concours International d'Ensembles de Musique Ancienne. Parallèlement à une carrière internationale de soliste, il consacre une grande partie de son temps à la musique de chambre, au répertoire du lied et de la mélodie, et à la direction d'orchestre. Avec son orchestre

Cristofori, il défriche le répertoire pour piano et orchestre d'une manière très personnelle. Sa discographie comprend de nombreux enregistrements avec claviers historiques applaudis par la critique (*Diapason d'or*, *Chocs du Monde de la musique*, *Chocs de Classica*, etc.). De 2004 à 2015, Arthur Schoonderwoerd a enseigné le piano historique et la musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Barcelone (ESMUC). Il est fréquemment invité à donner des master-classes dans l'Europe entière. Depuis 2006, il est directeur artistique du Festival de Musiques de Besançon/Montfaucon.

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

BTM/VN
2020



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS REMERCIE

— SON GRAND MÉCÈNE —



— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DE LA PROGRAMMATION ET DES ACTIVITÉS ÉDUCATIVES —



Champagne Deutz, Fondation PSA Peugeot Citroën, Fondation KMPG

Farrow & Ball, Fonds Handicap et Société, Demory, Agence nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des chances

— LES MÉCÈNES ET PARTENAIRES DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2018 —



ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



bpi france



EREN

EREN



The EHA Foundation



Philippe Stroobant, les Amis de la Philharmonie de Paris, Cabinet Otto et Associés, Africinvest

Les 1095 donateurs de la campagne « Donnons pour Démon »

— LES MEMBRES DU CERCLE D'ENTREPRISES —

PRIMA LA MUSICA

Intel Corporation, Rise Conseil, Renault

Gecina, IMCD

Angeris, À Table, Batyom, Dron Location, Groupe Balas, Groupe Imestia, Linkbynet, UTB

Et les réseaux partenaires : le Medef de Paris et le Medef de l'Est parisien

— LE CERCLE DES GRANDS DONATEURS —

Patricia Barbizet, Éric Coutts, Jean Bouquet,

Xavier Marin, Xavier Moreno et Marie-Joséphine de Bodinat-Moreno, Jay Nirsimloo,

Raoul Salomon, Philippe Stroobant, François-Xavier Villemain

— LA FONDATION PHILHARMONIE DE PARIS —

— LES MÉCÈNES DE L'ACQUISITION DE

« SAINTE CÉCILE JOUANT DU VIOLON »

DE W. P. CRABETH —

Paris Aéroport

Angeris, Batyom, Groupe Balas, Groupe Imestia

— LES AMIS DE LA PHILHARMONIE DE PARIS —