



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)

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

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

MARDI 18 OCTOBRE – 20H30

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 13 « Quasi una fantasia »

Sonate n° 15 « Pastorale »

Sonate n° 26 « Les Adieux »

Alain Planès, piano à queue Brodmann, 1814 (collection Musée de la musique)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H40.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

I. Andante – Allegro

II. Allegro molto e vivace

III. Adagio con espressione

IV. Finale. Allegro vivace – Presto

Composition : 1800-1801.

Dédicace : à la princesse Josephine von Liechtenstein.

Publication : 1802, Cappi, Vienne.

Durée : environ 13 minutes.

Sonates « *quasi una fantasia* » : c'est ainsi que Beethoven nomme les deux pièces qui forment l'*Opus 27*, publiées – séparément – en 1802 chez Cappi. La sonate précédente (*Sonate n° 12 op. 26*) s'éloignait déjà des canons du genre ; mais cette fois, le compositeur pousse plus loin, et prévient dès la page de titre. « *Sonata quasi una fantasia* », sonate à la manière d'une fantaisie (plus tard, Liszt écrira une « *fantasia quasi sonata* », lui : ce sera *Après une lecture du Dante*). Cette esthétique qui s'épanouira véritablement sous les doigts des romantiques, Schumann en tête, mais dont Haydn ou Mozart ont déjà fait usage, permet à Beethoven de s'affranchir des formes en pratique dans le genre de la sonate au profit d'un style (faussement, bien sûr) improvisé, qui prend pour chacune des deux œuvres un visage un peu différent.

Pour la première, la moins connue des deux, quatre mouvements qui s'enchaînent : *attacca subito*, note le compositeur après chaque double barre. C'est, note Charles Rosen, « la première fois, dans l'œuvre de Beethoven, que l'on a des mouvements complets, bien formés et indépendants qui, paradoxalement, deviennent incompréhensibles si on les joue séparément. Ils s'imbriquent les uns dans les autres. » Pour commencer, un *Andante* délicat tout plein de *piano* et *pianissimo* où la main gauche muse sous la ponctuation détendue de quelques accords de main droite ; mais au centre du mouvement, on bascule brusquement dans un *allegro* zigzagant et ponctué d'accents. *Ut* mineur pour l'*Allegro molto vivace* suivant, fait de noires tantôt liées tantôt détachées, qui prend un temps le rythme d'une

chevauchée et qui s'achève, via les syncopes créées par le décalage du motif (et de son articulation) entre les deux mains, de façon agitée. L'*Adagio con espressione* joue à la fois le rôle de mouvement lent et celui d'introduction au finale, où il reviendra en effet ; élaboré, penchant volontiers vers le style fugué, cet *Allegro vivace* terminal témoigne de la tendance beethovénienne à déplacer le poids musical du premier mouvement vers le dernier.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 15 en ré majeur op. 28 « Pastorale »

I. Allegro

II. Andante

III. Scherzo. Allegro vivace

IV. Rondo. Allegro ma non troppo

Composition : 1801.

Dédicace : à Joseph von Sonnenfels.

Publication : 1802, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.

Durée : environ 26 minutes.

Avec la *Sonate n° 15*, Beethoven quitte les rivages du style « *quasi fantasia* » des deux partitions précédentes, de quelques mois plus anciennes, pour revenir à des préoccupations formelles plus traditionnelles, qui s'expriment notamment par une architecture en quatre mouvements clairement différenciés ou le recours à la forme sonate pour l'*Allegro* initial. L'humeur, ici, est sereine, et les premières attaques de la surdité que le compositeur expérimentait alors semblent ne pas impacter le moins du monde la composition (« mes oreilles [...] bruissent et mugissent nuit et jour. Je peux dire que je mène une vie misérable [...]. Bien souvent, j'ai maudit mon existence et le Créateur », écrit-il à cette époque à son ami Wegeler). Tableau idyllique, d'un romantisme apaisé, la sonate se vit affublée quelques années après sa première publication du surnom de « *Pastorale* », par un éditeur, comme souvent. Les mouvements centraux semblent assez peu motiver ce sous-titre ; mais on peut entendre, pourquoi pas, quelque chose de pastoral dans les bourdons des mouvements extrêmes. L'*Allegro* initial est

ainsi mis en mouvement par ces ré en noires répétées à la basse : « le ré trois fois répété de la première mesure fait plus que d'établir la tonique, il prépare une atmosphère. Obstinement redit pendant vingt mesures, c'est une ligne d'horizon sous la belle phrase planante du premier thème » (Guy Sacre). C'est, malgré la présence d'éléments contrastants comme le second thème, cette idée de note pédale qui définit, de façon plus ou moins lointaine suivant les logiques de la forme sonate, l'essentiel de ce plaisant premier mouvement. Il en reste des traces dans l'Andante suivant, que Beethoven, semble-t-il, appréciait tout particulièrement (la sonate entière lui aurait tenu à cœur ; il tint d'ailleurs à la faire rééditer quelque vingt ans après sa composition). On comprend son goût pour ce morceau mélancolique, parfois presque schubertien. Un scherzo un peu brusque, entre motifs déclives et phrases entrecoupées, ouvre à un rondo final aux charmants balancements de main gauche ; détendu, débonnaire, bucolique, il prend de temps en temps un visage un peu plus sombre, mais sans que cela n'entame sa joie intrinsèque.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 26 en mi bémol majeur « Les Adieux » op. 81a

- I. Das Lebewohl [Les adieux]. Adagio – Allegro
- II. Abwesenheit [L'absence]. Andante espressivo
- III. Wiedersehen [Le retour]. Vivacissimamente

Composition : 1809-1810.

Dédicace : à l'archiduc Rodolphe.

Publication : 1811, Clementi, Londres.

Durée : environ 17 minutes.

La sonate précédente, l'Opus 79, était une pièce plutôt facile, écrite dans le cadre d'une commande. Celle-ci est fort différente. Elle tient d'ailleurs dans le corpus des pièces de piano du compositeur une place tout à fait à part, notamment parce qu'elle est la seule d'entre elles à assumer et même affirmer une inspiration extra-musicale. « Les Adieux » : ce sous-titre en français est le choix de l'éditeur. Beethoven voulait la nommer « *Lebewohl* »,

comme il l'expliqua dans une lettre en 1811 : « *Lebewohl est tout autre chose que les adieux ; on ne dit le premier qu'à une seule personne, et de cœur seulement.* » Cet adieu, c'est celui que Beethoven adresse à son patron et ami l'archiduc Rodolphe, dédicataire de nombreuses autres de ses œuvres et bon pianiste, forcé de fuir l'Autriche envahie par Napoléon au début du mois de mai 1809. Les deux autres mouvements, écrits après septembre de la même année, évoquent l'absence (*Abwesenheit*) puis le retour (ou plutôt le fait de se revoir, *Wiedersehen*) à Vienne du fils de l'empereur Léopold II, en janvier 1810, à la suite de la signature du traité de Schönbrunn.

Sonate « *caractéristique* », comme la présente Beethoven, cet *Opus 81a* décrit, plus que la réalité des tribulations de l'archiduc Rodolphe, l'affection du compositeur pour son mécène – « *plus expression du sentiment que peinture* », en quelque sorte (pour reprendre une formule utilisée par l'auteur à propos de sa *Symphonie « Pastorale »*, de quelques années plus ancienne). *Le-be-wohl* : c'est ce que Beethoven note sous les trois accords *espressivo* aux sonorités de cors qui ouvrent la partition dans une atmosphère recueillie. L'*Adagio* se poursuit quelque temps, mélancolique et parfois hésitant, tant harmoniquement que rythmiquement ; puis il débouche sur un *Allegro* à l'expression moins affligée dont les thèmes sont issus de ce motif originel d'accords. Sans surprise, mais dans une mise en œuvre d'une grande originalité (qui use volontiers des rondes et fait preuve d'une véritable liberté en termes d'harmonie ou de contrepoint), c'est le travail sur celui-ci qui fonde également le développement central et la coda. L'hésitation revient de plus belle dans l'*Andante espressivo* central, qui dépeint l'absence : toutes les premières mesures donnent une impression de suspens et d'incertitude harmonique qui renforce l'effet de plainte créé par l'écriture mélodique et rythmique. En alternance avec un passage plus animé, ce thème forme la totalité du mouvement, et c'est en quelque sorte au milieu de sa troisième énonciation que surgit le mouvement final, à jouer « *le plus vite possible* » : introduction galopante puis motif balancé de triolets. Travail sur la vitesse sous ses différentes formes, depuis les guirlandes de doubles croches jusqu'aux fières noires jouées aux deux mains à l'unisson, cette célébration des retrouvailles avec l'ami est d'une effervescence parfaitement séduisante.

Angèle Leroy

Piano à queue Brodmann, Vienne, 1814

Collection Musée de la musique, E.982.6.1

Étendue : 73 notes, six octaves, *fa*₀ à *fa*₆ (FF-f4).

Mécanique viennoise.

Cordes parallèles, trois cordes par note.

Jeux *una corda*, *basson*, *céleste*, *forte* commandés par quatre pédales.

Diapason : *la*₃ (a1) = 430 Hz.

Le piano de Joseph Brodmann (1771-1848) a été construit à Vienne en 1814. Facteur d'origine prussienne, installé à Vienne en 1796, Brodmann jouit alors d'une réputation flatteuse. Il est notamment très apprécié de Carl Maria von Weber, qui lui achète un instrument en 1813. Il forme de nombreux facteurs de piano, notamment le célèbre Ignaz Bösendorfer (1796-1849), dont la marque fait encore aujourd'hui autorité.

Instrument rare, d'une grande qualité de facture, ce piano présente un meuble rainé plaqué d'acajou. Il est rehaussé d'une frise en bronze doré constituée d'un décor de feuillages agrémenté de mascarons à tête féminine et de lyres. Il est équipé d'une mécanique viennoise et son clavier couvre une étendue de six octaves. Ses quatre pédales de jeux (*una corda*, *basson*, *céleste*, *forte*) permettent d'en modifier le timbre ou l'intensité. Lors de l'acquisition de cet instrument par le Musée en 1982, les garnitures de la mécanique étaient d'origine, ainsi que la quasi-totalité des cordes. Pour permettre le jeu, un fac-similé de la mécanique et du cordage a été réalisé par Christopher Clarke lors de la restauration de l'instrument.

Thierry Maniguet

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.

Alain Planès

Prodigieux pianiste, Alain Planès commence ses études à Lyon où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de huit ans avant d'entrer au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Il part ensuite se perfectionner aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler, János Starker, György Sebök, William Primrose. Il devient le partenaire de János Starker, avec qui il donne de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. De retour en France, il devient, à la demande de Pierre Boulez, pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain, où il reste 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, Folles Journées de Nantes, Piano aux Jacobins, Marlboro...). En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de Michel Portal, des quatuors Pražák, Talich et Guarneri... Il a joué notamment avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris, de la Monnaie de Bruxelles, de la SWR de Baden-Baden, l'Orchestre Philharmonique de Radio France et le Concerto Köln. Révélé au disque par ses interprétations de Chabrier et de Janáček, Alain Planès a gravé une intégrale des sonates de Schubert et une intégrale de l'œuvre pour piano seul de Debussy qui, comme ses enregistrements consacrés à Chopin, Haydn ou Scarlatti (sur instrument d'époque), ont été salués par la critique internationale. Son dernier disque, *Chopin chez Pleyel*, est paru chez Harmonia Mundi.

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Musée de la musique.

Une des plus belles
collections d'instruments
au monde

DES CONCERTS TOUS LES JOURS

DES ACTIVITÉS POUR TOUS



OFFRE  BILLET+

AVEC UN BILLET DE CONCERT PHILHARMONIE 2016-2017,
BÉNÉFICIEZ DE -20%
SUR LES ENTRÉES DU MUSÉE (CITÉ DE LA MUSIQUE)
ET DES EXPOSITIONS TEMPORAIRES.

Fermé le lundi



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



fondation VEOGLIA

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 —