



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
2016

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

MERCREDI 19 OCTOBRE – 20H30
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 3

Sonate n° 4

Sonate n° 20

Sonate n° 32

Olga Pashchenko, piano à queue Gräbner frères, 1791 (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 22H15.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 3 en ut majeur op. 2 n° 3

I. Allegro con brio

II. Adagio

III. Scherzo. Allegro

IV. Allegro assai

Composition : 1794-1795.

Dédicace : à Joseph Haydn.

Publication : 1796, Artaria, Vienne.

Durée : environ 27 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.

Si les premières mesures de la sonate évoquent plutôt la musique de chambre (et sont pour le pianiste amateur assez malaisées), c'est plutôt l'esprit du concerto qui infuse la suite de cet *Allegro con brio*, où Beethoven s'amuse des figures traditionnelles – silences, cadences, tournures virtuoses – avec bonne humeur. *Adagio* ensuite, d'une émotion palpable, rempli de détails inspirés dans la gestion du discours à petite comme à grande échelle. Retour à la légèreté pour un scherzo plein d'esprit, que le finale prolonge sans démeriter, intégrant ici et là des idées musicales marquantes : un passage en style de choral dont Brahms se souviendra dans le finale de sa

Sonate en fa mineur op. 5, mais aussi un triple trille digne frère de ceux des concertos pour piano (il s'agit d'impressionner les foules pour Beethoven le pianiste...) et une façon de traiter la musique en disparition (écoutez les ralentissements et arrêts qui précèdent les conquérantes octaves finales) dont le compositeur donnera par la suite nombre d'autres illustrations.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 4 en mi bémol majeur op. 7 « Grande Sonate »

- I. *Allegro molto e con brio*
- II. *Largo, con gran espressione*
- III. *Allegro*
- IV. *Rondo. Poco allegretto e grazioso*

Composition : 1796-1797.

Dédicace : à la comtesse Barbara von Keglevics.

Publication : 1797, à Vienne.

Durée : environ 28 minutes.

Au premier accord, cette quatrième sonate pour piano de Beethoven ne se distingue en rien des précédentes dont elle adopte la structure en quatre mouvements, le menuet se situant en troisième position. Dédiée à la comtesse Babette von Keglevics, l'une des meilleures élèves du maître, l'œuvre se voit qualifiée de « *Grande Sonate* » par Beethoven lui-même lors de son édition chez Artaria en 1797. Comment comprendre ce qualificatif ? Sans doute la sonate est-elle « grande » par ses dimensions et l'ampleur de son premier mouvement. Ensuite, son matériau thématique est particulièrement luxuriant, ce qui influe sur les formes mêmes dans lesquelles se fonde la pensée musicale.

De manière classique, l'*Allegro molto e con brio* initial déploie deux groupes thématiques : le premier se caractérise à la fois par la pulsation imprimée par la main gauche, puis par la fluidité du motif mélodique énoncé par la main droite. Le second, au ton de la dominante, prend l'allure d'un choral à quatre parties, mais dans les deux cas, les transitions regorgent d'idées

secondaires qui retiennent l'attention de l'auditeur. Enfin, la conclusion de cette exposition se prolonge en gammes et formules d'arpèges brisés. Après une telle abondance de matériau, le développement se veut plutôt bref mais original par ses excursions tonales (*do mineur, do majeur, la mineur*). La réexposition se distingue par le rappel, en fin de parcours, des deux thèmes principaux. Sous l'expression *Largo, con gran espressione* se cache un mouvement lent tenant à la fois de la forme ABA et de la variation. Très intérieure, retenue, la partie A énonce un thème entrecoupé de silences dont Beethoven propose tout de suite une variation. La partie centrale contraste par sa tonalité (*la bémol majeur, par rapport au do majeur initial*) et une écriture mélodique sur basse obstinée en notes détachées. Le retour du thème amène une nouvelle variation avant de conclure sur le retour de la forme initiale du thème. Le menuet (*Allegro*) qui suit serait classique si son trio n'apportait une ombre au tableau tant par sa tonalité mineure que par son écriture fluide en triolets, ouvrant par là une porte au romantisme. Le rondo final (*Poco allegretto e grazioso*) dissipe par sa grâce et sa maîtrise de l'expression les tensions accumulées précédemment. La sérénité du refrain semble provenir des multiples appoggiatures qui le structurent. Les couplets sont plus agités, notamment le second qui s'affirme en *do mineur*. Beethoven joue de l'ambiguïté entre rondo et sonate en reprenant ensuite refrain et premier couplet revenu au ton initial avant de laisser la parole à un ultime refrain prolongé.

Lucie Kayas

Sonate pour piano n° 20 en sol majeur op. 49 n° 2

I. Allegro, ma non troppo

II. Tempo di minuetto

Composition : 1795-1798.

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

Durée : environ 9 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.

La deuxième de ces « sonates faciles » (comme les appelle la page de titre de l'édition du Bureau des arts et d'industrie) a l'air de compléter la première : d'une hypothétique sonate en quatre mouvements, Beethoven aurait attribué à celle en *sol* mineur le mouvement lent et le finale ; et à celle-ci, dans le mode majeur, le premier mouvement et le menuet. Le ton, ici, est indubitablement classique. Le compositeur semble y avoir exprimé sa maîtrise des codes habituels, sans pour autant y investir beaucoup d'efforts ou d'attention : ainsi, les indications de nuances sont presque totalement absentes de la partition. Quant au menuet final, il paraît reprendre, dans une démarche assez fréquente chez Beethoven, un thème du *Septuor op. 20*, créé avec succès dès 1800 – mais c'est en fait la version pianistique qui est première.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 32 en ut mineur op. 111

I. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato

II. Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Composition : 1821-1822.

Dédicace : à l'archiduc Rodolphe et, pour l'édition londonienne, à Antonie Brentano.

Publication : 1823, à Paris, Berlin, Vienne et Londres.

Durée : environ 26 minutes.

Lorsqu'il fait paraître, en 1852, son étude sur Beethoven (*Beethoven et ses trois styles*), Wilhelm von Lenz montre peu d'enthousiasme envers la dernière manière du musicien : « *La troisième période de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec la réalité. Elle compte des trésors comme les deux autres ; s'ils sont plus précieux, c'est qu'ils sont plus rares.* » À propos du second mouvement de la Sonate op. 111, une ariette suivie de cinq variations, le musicologue se montre encore plus sévère : « *Ces variations elles-mêmes pourront un jour être comprises mais nous doutons qu'elles deviennent jamais belles. [...] Elles ont dû avoir dans l'âme de Beethoven une signification qu'elles n'ont pas pour nous, qu'elles n'auront probablement jamais.* » La dernière manière du compositeur semble avoir posé quelques difficultés à ses contemporains. L'attitude des musiciens, comme celle du public, oscille entre l'admiration et l'incompréhension. « *J'ai souvent entendu Reicha s'exprimer assez froidement sur les ouvrages de Beethoven et parler avec une ironie mal déguisée de l'enthousiasme qu'ils excitaient* », écrit Berlioz en 1836, tandis que Spohr invoque dans son *Autobiographie* la surdité du compositeur pour expliquer les « *excentricités* » du dernier style. Quant à Weber, il écrit, lui, que « *les dernières compositions ne sont qu'un chaos, un effort inintelligible vers la nouveauté, d'où partent quelques étincelles de génie qui montrent combien Beethoven aurait pu être grand s'il avait voulu maîtriser son exubérante fantaisie.* »

Les ultimes sonates ne furent jamais jouées du vivant du compositeur – peut-être en raison de leur complexité technique, peut-être aussi de leur difficulté d'écoute. Alors que le genre commence à se fixer autour de structures types (forme sonate, scherzo, rondo) et d'un plan global quadripartite, Beethoven évite les architectures conventionnelles, bannit les symétries trop marquées, gomme les frontières entre mouvement lent et finale (*Opus 109, 111*) et revient à une conception en deux ou trois mouvements (*Opus 109, 110, 111*). Il expérimente de nouveaux modes de développement où le discours se renouvelle sans cesse et où les humeurs les plus diverses alternent avec célérité. Il rappelle enfin les procédés baroques de la fugue et de la variation, cherchant à éclairer les formes unitaires anciennes par l'esprit de la fantaisie romantique.

Commande de l'éditeur Schlesinger, achevée en 1822, la *Sonate n° 32* illustre on ne peut mieux ces avancées. L'œuvre ne comporte que deux

mouvements et évite les proportions gigantesques de la *Sonate op. 106*, du *Quatorzième Quatuor* ou de la *Missa Solemnis*. Le premier mouvement débute par une introduction lente où une formule presque banale sur le plan harmonique est dramatisée par de vastes sauts d'intervalle, des rythmes pointés et l'emploi d'une tonalité mineure. L'élément est développé à travers des harmonies dissonantes, puis donne naissance à un fragment de choral – une prière coupée étrangement au bout de quelques mesures.

L'*Allegro con brio ed appassionato* est pratiquement entièrement fondé autour d'un motif de quelques notes, au ton impérieux et conquérant. Présenté à l'unisson, agrémenté d'une désinence puis enfin harmonisé, il est travaillé sans relâche, décomposé, reconstruit, échangé entre différentes voix puis superposé à sa propre variante rythmique. Les repères habituels (exposition, développement et réexposition) demeurent tout en étant estompés par un travail continu d'élaboration.

Le second mouvement va encore plus loin en proposant cinq variations puis une coda à partir d'un thème lyrique et serein. Beethoven s'y joue des catégories traditionnellement admises, où les styles de chambre, d'église et de théâtre ne communiquent guère. Intitulé *Arietta*, le mouvement abandonne le monde de la sonate pour faire référence à celui de l'opéra tandis que la mélodie exposée fait, elle, plutôt songer à un choral et renvoie ainsi... au domaine religieux. Dès la première variation, le thème est rendu abstrait, défiguré par une mise en mouvement de la basse, une harmonie colorée de chromatismes et une écriture qui privilégie le dialogue.

L'écriture s'anime de plus en plus jusque dans la troisième variation, où l'exaltation est à son comble. Le discours s'immobilise ensuite, se bloquant sur une basse statique, des nuances infimes et des harmonies évitant les temps forts. Quelques digressions modulantes ramènent la mélodie initiale, transfigurée par les figures douces et fluides de l'accompagnement. La coda semble de nouveau suspendre le temps par des trilles s'étendant à l'infini. L'ancrage dans la tonalité pure et lumineuse de *do* majeur entraîne enfin l'auditeur dans un monde de rêverie douce et de contemplation.

Jean-François Boukobza

Piano à queue Gräbner frères, Dresde, 1791

Collection Musée de la musique, E.2002.7.1

Étendue : 63 notes, 5 octaves et une seconde, *fa*0 à *sol*5 (F1-g3).

Mécanique dite « germanique » avec échappement (*Prellzungenmechanik*).

Deux genouillères : céleste, *forte*, étouffoirs au-dessus du plan des cordes.

Cordes parallèles.

Diapason : *la*3 (a1) = 445 Hz.

Avant de faire partie des collections du Musée de la musique, cet instrument a été conservé par une famille italienne pendant plus d'un siècle et demi et faisait partie du mobilier du château de Cherasco, où Napoléon Bonaparte séjourna en 1796 à l'occasion de la signature de l'armistice avec Vittorio Amedeo III de Savoie. Construit à Dresde en 1791 par les frères Johann Gottfried et Johann Wilhelm Gräbner, cet instrument est parvenu jusqu'à nous dans un état historique remarquable, ayant été très peu utilisé. Il représente l'aboutissement de la facture germanique, avant l'avènement de la mécanique dite « viennoise » qui ne diffère que par l'adoption de l'attrape-marteau.

Dynastie établie à Dresde dès le XVII^e siècle, les Gräbner sont plus particulièrement réputés pour leur facture d'orgues et de clavecins, puisque seuls quatre pianos sont actuellement connus dans le monde, celui-ci étant le plus ancien.

Afin de préserver la mécanique d'origine, un fac-similé de cette dernière a été réalisé par le facteur Christopher Clarke.

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.

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.

Olga Pashchenko

Olga Pashchenko passe avec aisance de l'orgue au clavecin, du pianoforte au piano moderne. Les concerts qu'elle donne dans le monde entier et son succès aux concours internationaux témoignent de la personnalité de cette interprète passionnée, capable de servir tous les styles avec une extrême virtuosité et une large palette de couleurs quel que soit l'instrument. Depuis son premier récital de piano à New York à l'âge de neuf ans, la musicienne s'est produite en Allemagne, en France, en Belgique, aux Pays-Bas, en Italie, en Suisse, aux États-Unis et en Russie, que ce soit en récital, en formation de chambre ou avec orchestre – ainsi dans le *Concerto pour piano* de Grieg avec la Meininger Hofkapelle ou dans un programme de concertos de Mozart avec l'Orchestre du XVIII^e siècle. En récital, son répertoire s'étend des *Variations Goldberg* de Bach, qu'elle interprète au clavecin, à Beethoven et Liszt sur piano d'époque, jusqu'à Hindemith et Ligeti sur Steinway moderne. Cette habituée des festivals de musique ancienne comme de musique contemporaine a régulièrement l'occasion d'associer plusieurs instruments au cours d'un même programme, comme au Festival de Musique Ancienne d'Utrecht ou lors du Concours International de Piano Liszt où elle a joué sur quatre claviers de l'époque du compositeur. En tant qu'artiste en résidence à la Beethoven Haus de Bonn, Olga participe à la série

Bonggasse 20 : musique au temps de Beethoven. Parmi les temps forts de la saison 2016-2017, on citera sa résidence au Festival de Musique Ancienne d'Utrecht avec des concerts sur différents instruments, un enregistrement et un documentaire pour la télévision ainsi que divers récitals consacrés à Beethoven, notamment dans le cadre du Maggio Musicale de Florence, à la Philharmonie de Paris et à la Fondation Juan March de Madrid. Récompensée à de nombreuses reprises lors de concours internationaux, Olga Pashchenko s'est notamment distinguée au Festival de Musique Romantique de Moscou (2005), au Concours International de Piano de Carinthie en Autriche (2006), au Concours International d'Orgue Soli Deo Gloria de Moscou (2008), au Concours National des Jeunes Talents de Russie (2009), au premier Concours International de Pianoforte au Schloss Kremsegg en Autriche (2011), au premier Concours International de Piano Hans von Bülow de Meiningen où elle a également reçu le Prix spécial Chopin (2012), au Concours de Musique Ancienne de Bruges (pianoforte et clavecin), au Concours International de Pianoforte Premio Ferrari de Rovereto en Italie (2012) et au Concours International de Musique Ancienne Bach de Madrid (2013). En 2014, elle a reçu le 2^e Prix et le Prix du public au Concours Bach de Leipzig, de même qu'au Festival de Pianoforte de Geelvinck. Née à Moscou en 1986, Olga Pashchenko a débuté

ses études musicales à l'âge de six ans et s'est distinguée au Concours National Jeunes Pianistes en Russie dès l'année suivante. Elle a ensuite intégré la fameuse Académie de Musique Gnessine de Moscou, dont elle est sortie diplômée avec les honneurs en 2005. Boursière du Fonds Russe des Arts du Spectacle, elle a été lauréate du Concours International Jeunes Artistes Gnessine et du Festival International de Musique de Chambre Beethoven. Sa formation s'est poursuivie au Conservatoire National Tchaïkovski de Moscou avec Alexei Lubimov (pianoforte et piano moderne), Olga Martynova (clavecin) et Alexei Schmitov (orgue), jusqu'au diplôme qu'Olga a obtenu avec les honneurs en 2010 tout en validant un cursus de linguistique à l'Université de Moscou. Son troisième cycle au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou lui a valu de travailler à nouveau avec Alexei Lubimov (claviers d'époque) ainsi qu'avec Konstantin Zenkin (interprétation du répertoire pour clavier du XV^e au XIX^e siècle). Elle a également étudié le pianoforte et le clavecin avec Richard Egarr au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam dont elle a obtenu un master *cum laude* en pianoforte (2013) et clavecin (2014). Olga Pashchenko a réalisé de nombreux enregistrements radio et CD. Son album *Transitions*, rassemblant des œuvres de Dussek, Beethoven et Mendelssohn, a été chaleureusement accueilli par la critique. Consacré à Beethoven, son album solo *Variations* est paru chez

Alpha en 2015 tandis que son prochain disque, également chez Alpha, réunira trois fameuses sonates pour piano de Beethoven, l'« *Appassionata* », la « *Waldstein* » et « *Les Adieux* ».

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