



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

SAMEDI 15 OCTOBRE – 11H ————— P. 06

CÉDRIC TIBERGHIEU

SAMEDI 15 OCTOBRE – 17H ————— P. 15

JOS VAN IMMERSEEL

SAMEDI 15 OCTOBRE – 20H30 ————— P. 21

YURY MARTYNOV

INSTRUMENTS ————— P. 30

BIOGRAPHIES ————— P. 34

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

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 11H
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 21 « Waldstein »

Sonate n° 22

Sonate n° 25 « Alla tedesca »

Sonate n° 28

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

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 12H20.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 21 en do majeur op. 53 « Waldstein »

I. Allegro con brio

II. Introduzione – Adagio molto

III. Rondo – Allegretto moderato – Prestissimo

Composition : 1803-1804.

Dédicace : au comte Ferdinand von Waldstein.

Première édition : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1805.

Durée : environ 24 minutes.

Dédiée à l'ami et protecteur de Beethoven, le comte Waldstein, lui-même également compositeur, cette « *Sonata grande* » telle que le compositeur l'intitula dans son manuscrit (et non « *L'Aurore* », comme on le voit dans certaines éditions), fut composée parallèlement à la *Troisième Symphonie* : des idées musicales des trois mouvements (avec le mouvement central prévu à l'origine, qui fut remplacé ensuite par l'*Introduzione*), figurent dans le cahier d'esquisses de la *Symphonie « Eroica »*.

Beethoven avait initialement conçu son œuvre comme un vaste triptyque. Deux mouvements rapides, de proportions monumentales, encadraient un *Andante*, lui-même assez développé. La composition achevée, le musicien décida de remplacer le volet central, écrit dans un style plus conventionnel (il le fit publier séparément sous le titre d'*Andante favori*), par une brève page, d'une grande intensité, qui joue le rôle d'introduction au rondo, créant ainsi un itinéraire dramatique différent, plus efficace.

La puissante architecture de l'*Allegro con brio* initial repose sur de fortes tensions tonales, issues des principes de la forme sonate, qu'elle élargit. Son écriture est d'une ampleur toute orchestrale ; le compositeur intègre par ailleurs des éléments issus du concerto, notamment arpèges et gammes, mais ces derniers sont traités en dehors de tout caractère brillant ou gracieux : vigoureuses lignes de force ou matière musicale en fusion, ils constituent des réservoirs d'énergie.

Les mystérieuses batteries du début (qui peuvent rappeler la trépidation du *Scherzo* de la *Symphonie « Eroica »*) accentuent, de même que l'opposition

des registres, le sentiment d'instabilité tonale. La basse descend chromatiquement de *do* à *sol*, mais l'oreille est surtout sensible au parcours modulant, d'allure capricieuse. Le pont, phrase de transition entre les deux groupes thématiques de l'exposition, instaure le ton de *mi* mineur, qui prépare celui du second thème, lumineux choral en *mi* majeur. La reprise de ce dernier s'agrément de guirlande en triolets qui donne naissance à un puissant flot d'arpèges. La conclusion de l'épisode est particulièrement brillante, mais le compositeur préfère achever son exposition par l'introduction d'un nouveau thème, plus frais et pastoral, réinstaurant le ton de *mi* mineur. Ainsi, la palette tonale s'assombrit, soit pour retourner dans le ton d'*ut* pour la reprise, soit pour préparer les tons bémolisés du développement. Celui-ci, qui installe le ton de *sol* mineur, commence par exploiter les brefs motifs du début, dans un caractère très symphonique, dense et conflictuel. Mais cette écriture laisse place au déferlement des arpèges du second groupe de l'exposition, qui créent de véritables nappes harmoniques et tonales, dans un discours d'une grande ampleur. La préparation de la réexposition rappelle l'introduction du finale de la *Première Symphonie* : une gamme de *sol* se bâtit progressivement, mais le tempo, la netteté incisive des motifs, la tension générée par la répétition trépidante du dessin de la main gauche dégagent, ici, une force explosive inouïe. Comme on peut l'imaginer, la réexposition se charge de digressions modulantes au fort pouvoir dramatique. Le second thème est ramené en *la* majeur, puis *la* mineur, laissant l'affirmation du ton principal au retour des arpèges. L'œuvre se conclut par une coda de vaste dimensions, éloquente et virtuose, qui s'ouvre comme un second développement, au ton de *ré* bémol majeur (dit ton « napolitain »), d'une violence extrême.

L'*Adagio molto* central, en *fa* majeur, prend l'allure d'une brève forme ternaire (vingt-huit mesures seulement) construite autour d'une mélodie accompagnée. Celle-ci est encadrée par une phrase qui fait sortir des ténèbres un mystérieux motif d'appel. Ici encore le parcours tonal est changeant et tourmenté. La phrase introductive, lors de son retour, comme épilogue, s'oriente vers le ton de *do* mineur, et le motif d'appel subit un travail de distorsion d'effet très expressif. La dialectique d'opposition du mode majeur au mode mineur, chère à Beethoven, crée un itinéraire dramatique de la souffrance à la joie, qui s'articule autour de ce mouvement.

Après cette page tourmentée, le *do* majeur du rondo paraît encore plus lumineux et serein. Jaillissant d'un saut de plus de trois octaves, le thème se déploie dans une simplicité empreinte d'esprit populaire : mais il ne s'agit pas de la saveur rustique des thèmes des menuets ou scherzos, encore moins de la joie exubérante de ceux des finales. Dans la lignée de Herder et de Goethe, qui voyaient dans les créations du peuple les modèles à suivre, le compositeur nimbe ce thème d'une poésie romantique qui l'élève jusqu'au sublime. Des effets inouïs au clavier contribuent à créer ce climat de joie spirituelle et vibrante : tout d'abord le halo créé par la résonance des harmonies entremêlées par la pédale tenue ; puis l'ample mouvement d'arpèges qui soutient le thème, donné en octaves lors de sa deuxième présentation ; enfin l'écrin scintillant des trilles, lors de sa troisième apparition. Les couplets contrastent par leur énergie terrienne et les accents rustiques qui s'échappent de l'écriture virtuose. Après le deuxième couplet, le refrain est développé et donne naissance à un épisode dicté par le *phantasieren*, l'imagination chimérique du musicien guidée par le mouvement des mains sur le clavier. La coda, *prestissimo*, libère une joie volubile, qui se teinte de mélancolie dans le retour du thème, auréolé de trilles et irisé par un prisme de modulations. Mais c'est la joie vigoureuse et terrestre qui domine dans les triomphants accords conclusifs.

Anne Rousselin

Sonate pour piano n° 22 en fa majeur op. 54

I. In tempo d'un menuetto

II. Allegretto

Composition : 1804.

Première publication : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1806.

Durée : environ 11 minutes.

Contemporaine des esquisses de l'opéra *Leonore*, la *Sonate op. 54*, encadrée par les deux « géantes » que sont la « *Waldstein* » et l'« *Appassionata* », contraste par son étonnante brièveté et son plan insolite, en deux mouvements, qui annonce les recherches formelles

que Beethoven mènera dans les sonates et quatuors de la dernière partie de sa vie.

La première publication à Vienne sous le titre de *Cinquante-et-unième Sonate* (l'« *Appassionata* » portera le n° 54 !) a suscité deux théories : l'une prend en compte les œuvres ayant rapport à la forme sonate, quel que soit leur genre ; l'autre comptabilise des œuvres de jeunesse sans numéro d'opus. Aucune ne s'est révélée probante et cette attribution, si elle n'est pas due à une erreur, reste mystérieuse.

Beethoven, dans cette page aphoristique, ne s'écarte pas de la démarche prospective qui caractérise la trilogie des sonates des années 1803 à 1805. Il poursuit sa réflexion sur le matériau musical, à la recherche d'un élargissement de l'univers sonore.

Dans le premier mouvement, en *fa* majeur, le compositeur s'interroge sur les potentialités offertes par un style un peu désuet, celui du menuet. Il s'empare des éléments emblématiques de cette musique, au charme suranné, et les détourne par une utilisation insolite, qui non seulement rappelle l'humour de Haydn, mais aussi génère des sonorités nouvelles. Ainsi, le thème initial, au phrasé gracieux, est placé dans un registre grave inhabituel, et la conduite de la basse, dans les deux premiers accords, le rend encore plus étrange. La conclusion de la phrase, qui s'opère dans un registre « normal », après une progression, affiche, elle, une banalité désinvolte. Quelques accents déplacés et appoggiatures un peu rudes, suivies d'une marche au rythme accusé, affirment la prise de distance du compositeur avec le modèle rococo du menuet. L'épisode suivant, qui joue davantage le rôle d'une transition que celui d'un trio, confirme cet éloignement. La ligne mélodique en triolets, pesamment scandée en staccato, impose une rusticité provocante qui dépasse de loin celles des *Ländler* et valse évoqués habituellement dans les trios des menuets et scherzos. Son caractère rappelle la lourdeur du *Grossvater Tanz*, une danse exécutée dans les bals en Allemagne pour indiquer la fin des réjouissances, dont la mélodie est citée par Schumann dans ses *Papillons* et par Tchaïkovski dans *Casse-Noisette*. Modulations, accents déplacés, enrichissements harmoniques font évoluer la rude et fruste proposition initiale en une trame dense et complexe. Le retour du « menuet » s'accompagne d'un principe de variation qui apporte aux tournures empruntées au style galant, dans ce contexte, une expressivité

nouvelle. L'accélération progressive des valeurs génère une matière sonore palpitante qui se libère dans une brève cadence. La coda élimine les formules ornementales pour fixer le discours dans une plénitude et une gravité qui n'évoquent en rien l'élégance de l'Ancien Régime.

L'*Allegretto* qui suit, également en *fa* majeur, est un exercice de composition virtuose sur un matériau volontairement restreint. Il est construit en mouvement perpétuel sur un dessin sage, présenté alternativement aux deux mains comme dans une invention de Bach : un arpège, une ligne en sixtes brisées. Mais la fin de l'énoncé s'opère sur une abrupte formule syncopée, porteuse d'asymétrie et de déséquilibre. La monochromie, générée par l'unité de matériau et le mouvement perpétuel, donne naissance à un déroulement plus proche de la forme binaire des danses baroques, mais ici dotée d'un développement très étendu. Beethoven écrit ce mouvement dans la lignée du finale de la *Sonate op. 26*, mais l'imagination musicale s'y montre plus audacieuse : la formule diatonique initiale s'enrichit de notes étrangères chromatiques, aux couleurs modales (fin de la première partie) ; d'incessantes modulations dans le développement donnent un caractère agité et inquiet au discours. Le travail thématique s'opère drastiquement sur la formule des sixtes brisées, qui se déforme dans d'impitoyables progressions. Le dessin initial se trouve scandé par un vigoureux contrepoint rythmique. Des contrechants apparaissent, plus mélodiques que le thème lui-même. Une puissante ligne de basse inscrit ce thème dans une perspective non plus mélodique mais harmonique, qui lui donne un relief inattendu. La réexposition s'enrichit des trouvailles du développement et s'immerge dans les tonalités ténébreuses de *fa* mineur et *si* bémol mineur. La brillante coda met un terme aux tensions harmoniques non résolues précédemment. Le thème y triomphe en *fa* majeur, sur la tonique, et l'écriture, dans un déploiement de virtuosité, atteint à une ampleur orchestrale.

Anne Rousselin

Sonate pour piano n° 25 en sol majeur op. 79 « Alla tedesca »

I. Presto alla tedesca

II. Andante

III. Vivace

Composition : 1809.

Publication : 1810, Clementi, Londres.

Durée : environ 9 minutes.

Après la fameuse « *Appassionata* » op. 57 et son « *torrent de feu dans un lit de granit* » (Romain Rolland), Beethoven laisse passer quatre ans sans toucher au piano. Quatre ans qui sont, cependant, parmi les plus fertiles en matière de création. Symphonies (n° 4, 5 et 6), concertos pour piano (n° 4 et 5), musique de chambre (*Quatuors* « *Razoumovski* », *Trios* op. 70, pièces pour violoncelle et piano) : le compositeur multiplie les réussites dans de nombreux genres. L'impulsion du retour au piano est donnée par un compagnon pianiste et compositeur, Muzio Clementi, qui lui commande plusieurs pièces pour sa maison d'édition londonienne. Beethoven lui livre alors la *Fantaisie* op. 77, la *Sonate* « à Thérèse » op. 78 et la *Sonate en sol majeur* op. 79.

Clementi désirent recevoir des pièces assez faciles, Beethoven s'acquitte de la tâche en privilégiant des durées plutôt courtes (une dizaine de minutes) et un nombre restreint de mouvements (un, deux ou trois) ainsi qu'une atmosphère détendue. Fondées sur les mêmes principes, les deux sonates présentent cependant deux visages assez différents, et force est de constater que Beethoven est plus inspiré dans celle en *fa* dièse majeur que dans celle en *sol* majeur. Pour autant, on ne pourra pas reprocher au *Presto alla tedesca* qui ouvre cette dernière d'être maussade : il est au contraire volontiers humoristique, et presque toujours joyeux. Il est aussi plutôt difficile techniquement parlant, contrairement à ce qu'affirment les titres de « sonatine » ou « sonate facile » envisagés par Beethoven. Les deux mouvements suivants (un court *Andante* au doux bercement ternaire et un *Vivace* au parfum populaire), en revanche, sont plus proches cette orientation stylistique.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 28 en la majeur op. 101

- I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung [Assez vite, avec le sentiment le plus intime]. Allegretto ma non troppo
II. Lebhaft. Marschmäßig [Animé. Mouvement de marche]. Vivace alla marcia
III. Langsam und sehnsuchtsvoll [Lent et avec ardeur]. Adagio, ma non troppo, con affetto
IV. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit [Rapide mais pas trop, et avec résolution]. Allegro

Composition : 1816.

Dédicace : à la baronne Dorothea Ertmann.

Publication : 1817, Steiner, Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

Avec la *Sonate n° 28 op. 101* s'ouvre le dernier pan de la production pianistique beethovénienne. Dorénavant, l'allemand y coexiste avec l'italien, langue traditionnelle des musiciens : indications de caractère, appellation même de l'instrument (le *Hammerklavier*, terme forgé par Beethoven pour remplacer celui de *pianoforte*, qui vaudra son surnom à la sonate suivante *Opus 106*), tout reflète cette appropriation lexicale qui dépasse le simple chauvinisme. En cette fin des années 1810, les ors du virtuose sont passés et la surdité définitive s'est installée. Il n'est plus question d'électrifier les foules – les dernières œuvres sont écrites aussi bien contre le piano que pour le piano, et certains passages exigent de l'interprète une solidité et une intuition musicales qui dépassent de loin la maîtrise technique de l'instrument. Dans sa quête de sens et d'expressivité, devenue absolument centrale, la musique s'affranchit au besoin des orientations formelles ou architecturales en cours. C'est ce qu'explique Maynard Salomon : « *Dans l'évolution de Beethoven, nous constatons une tension entre le désir de ne pas abandonner les formes classiques reçues et le besoin rebelle de les dissoudre, ou au moins de les remodeler. Cette tension [...], c'est après 1815 qu'elle apparaît au grand jour. Les formes classiques restent la pierre de touche à laquelle il retourne inévitablement après chacune de ses incursions (de plus en plus hardies) dans les régions expérimentales. Les formes traditionnelles sont tacitement minées [...] dans les Sonates op. 101 et op. 102 de 1815-1816, ouvrant doucement la porte au romantisme.* »

L'entrée dans le premier mouvement semble se faire au milieu du discours, aussi bien mélodiquement qu'harmoniquement, et plonge l'auditeur dans un bain musical où Wagner entend pour la première fois ce qu'il décrira comme « mélodie infinie » (« *En réalité, ce qui permet le mieux de mesurer la grandeur du poète, c'est la quantité de ce qu'il tait, pour nous transmettre l'indicible même par le silence : c'est alors le musicien, qui peut faire retentir clairement ce qui a été passé sous silence, et la forme infaillible de son silence sonore est la mélodie infinie* », écrit-il dans *La Musique de l'avenir*¹). Après un mouvement de marche plein d'élan, très schumannien avant l'heure, Beethoven enchaîne comme il le faisait dans la première *Sonate pour violoncelle op. 102* sur un *Adagio* poignant et désolé, qui représente le cœur expressif de l'œuvre, tout en jouant le rôle d'une introduction au finale et en se souvenant du mouvement initial. Puis quelques trilles lancent cet *Allegro* terminal où une fugue viendra s'épanouir. Avec celle de la *Sonate op. 102 n° 2*, c'est la première de celles qui émailleront les pages instrumentales de la fin de la vie de Beethoven dans une « véritable obsession contrapuntique » (François-René Tranchefort). « *Il faut introduire dans le vieux moule une matière nouvelle, vraiment poétique* », expliquait Beethoven à son ami et secrétaire Karl Holz : le défi est relevé.

Angèle Leroy

¹ Traduction de Christian Merlin.

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 17H
AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 8 « Grande Sonate pathétique »

Sonate n° 14 « Quasi una fantasia »

Sonate n° 18

Jos van Immerseel, fac-similé d'un piano à queue Anton Walter,
c. 1795-1800, réalisé par Christopher Clarke (collection Jos
van Immerseel)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 18H10.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 8 en ut mineur op. 13 « Grande Sonate pathétique »

- I. Grave – Allegro di molto e con brio
- II. Andante cantabile
- III. Rondo. Allegro

Composition : 1797-1798.

Dédicace : au prince Lichnowsky.

Publication : 1799, à Vienne.

Durée : environ 19 minutes.

Vraisemblablement donné par l'éditeur Eder en 1799, mais cautionné par Beethoven qui dédie l'œuvre à son bienfaiteur le prince Lichnowsky, le titre « *Grande Sonate pathétique* » ne manque pas de nous interroger sur la catégorie esthétique du pathétique. Celle-ci entretient un lien avec l'héroïsme qui s'incarne tant dans l'œuvre (la *Symphonie n° 3 « Eroica »*) que dans la vie de Beethoven (la lutte contre la surdité). On en trouverait ici la première expression, déclinée à la fois par le choix des tonalités (*do mineur, la bémol majeur*) et par l'impact formidable de l'introduction lente – indiquée « Grave » – aux contrastes saisissants. Menuet ou scherzo ne sont plus de mise. Beethoven privilégie une architecture en trois mouvements qu'il flanque d'un portique tenant lieu d'introduction. Elle donne le ton de l'œuvre, prend au collet l'auditeur qu'elle ne lâchera plus. Sa lenteur et son rythme pointé, alliés au ton tragique d'*ut mineur*, à la théâtralité de violents contrastes de nuances et du geste conclusif d'une gamme chromatique descendante couvrant plus de deux octaves, font toute sa puissance expressive, en un mot, son *pathétique*.

Le déroulement de l'*Allegro di molto e con brio* révèle la fonction architecturale de l'introduction qui souligne par ses retours les articulations de la forme, marquant à la fois le début du développement et la coda. Le mouvement lent tient à la fois de la forme lied – par le contraste entre un thème principal en majeur et un thème secondaire au relatif mineur – et du rondo – par le retour varié du thème principal à la manière d'un refrain. Le refrain du *Rondo* final montre une nette parenté avec le second thème du premier mouvement. Trois couplets alternent, le second étant proche d'un choral. Quant au refrain, ses retours sont toujours différents : prolongé,

voire privé de son anacrouse initiale lors de sa dernière apparition qui s'accompagne d'un geste conclusif de gammes descendantes renouant avec l'introduction lente.

Outre la modernité de ce climat pathétique, l'idée se profile d'une conception de la sonate comme un tout unitaire, par-delà les mouvements, jetant un pont vers ce que sera la forme cyclique.

Lucie Kayas

Sonate pour piano n° 14 en ut dièse mineur op. 27 n° 2 « Quasi una fantasia »

I. Adagio sostenuto

II. Allegretto

III. Presto agitato

Composition : 1801.

Dédicace : à la comtesse Giulietta Guicciardi.

Publication : 1802, Cappi, Vienne.

Durée : environ 15 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.

La seconde est indubitablement la plus connue des deux : quel pianiste amateur ne s'est pas essayé à l'*Adagio* initial de cette si fameuse « *Clair de lune* » ? (Le titre, comme bien souvent, n'est pas de Beethoven, mais du poète Rellstab, qui, cinq ans après la mort du compositeur, compara l'effet du premier mouvement à celui d'un clair de lune sur un lac suisse. Cela fit les délices des éditeurs, des pianistes et du public – et en énerva certains, en passant, qui trouvaient le surnom mièvre.) L'*Adagio*, donc, est aussi riche qu'il a l'air simple. Joué de bout en bout sans le voilé de la pédale (c'est ce que veut dire le « *senza sordino* » qui signifie « sans les étouffoirs », et dont la mise en œuvre n'est pas sans poser des questions complexes aux interprètes), il fait planer sur un tapis de triolets des notes répétées qui sonnent comme un glas, sorte d'« *efflorescence mélodique [d'une] sombre harmonie* » (Berlioz). Cette page indubitablement nocturne laisse la place à un court *Allegretto* qui joue le rôle d'une parenthèse charmante avant un nouvel abîme, celui du *Presto agitato* final, tout fiévreux de doubles croches pressées et tout grondant d'élans rageurs, qui réussit le tour de force d'équilibrer ce premier mouvement, pourtant si prenant, en déplaçant l'émotion en un tout autre endroit.

Angèle Leroy

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

I. Allegro

II. Scherzo. Allegretto vivace

III. Menuetto. Moderato e grazioso

IV. Presto con fuoco

Composition : 1802.

Publication : 1804, Nägeli, Vienne.

Durée : environ 21 minutes.

« Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit auparavant », écrivit 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.

Dès les premières mesures, la troisième sonate happe l'attention de l'auditeur. Le motif initial prend la forme d'un appel répété, mais il n'est ni pressant ni péremptoire. Au contraire, il est déroutant, tout en suspens, sur un accord inattendu et dans la nuance *piano*. L'hésitation de la réponse avec *ritardando* est chassée ensuite par une cadence tout à fait banale, mais l'impression créée par cette juxtaposition surprenante demeure. Il en résulte un mélange savoureux entre une certaine douceur parfois interrogative, un humour discret et une joie sereine à laquelle, notamment, participe le second thème avec sa charmante basse d'Alberti¹. Les deux mouvements suivants affirment sans crainte la liberté de Beethoven à l'égard des canons du genre de la sonate. Le compositeur en exclut en effet le traditionnel mouvement lent au profit de ce qui pourrait apparaître comme un doublon : d'abord un scherzo puis un menuet (habituellement, c'est l'un ou l'autre, mais pas les deux). Le premier, d'une grande variété de nuances, piaffe et trépigne sur une basse remuante, et préfigure l'atmosphère de certains scherzos mendelssohniens. Le second, plutôt lyrique, prend ses aises sur un tempo *moderato* afin d'apporter tout de même ce contraste d'atmosphère bienvenu entre les différents mouvements d'une œuvre. Enfin, le *Presto con fuoco* final, en forme de tarentelle, apporte à l'ensemble une conclusion d'une verve rare ; tout y est rythmes entraînants, cascades de triolets, jeux dynamiques et surprises harmoniques à diverses échelles.

Angèle Leroy

¹ Procédé d'accompagnement très utilisé pendant la période classique qui doit son nom au compositeur Domenico Alberti (c. 1710-1740). Il consiste à utiliser à la basse un motif répété en valeurs égales, semblable à un accord brisé ou arpégé.

SAMEDI 15 OCTOBRE 2016 – 20H30

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 10

Sonate n° 23 « Appassionata »

Sonate n° 24 « À Thérèse »

Sonate n° 31

Yury Martynov, fac-similé d'un piano à queue Broadwood, 1817,
réalisé par Chris Maene (collection Chris Maene)

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H50.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 10 en sol majeur op. 14 n° 2

I. Allegro

II. Andante

III. Scherzo. Allegro assai

Composition : 1799.

Dédicace : à la baronne Josephine von Braun.

Publication : 1799, Mollo, Vienne.

Durée : environ 16 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 demiton supérieur) en 1801 ou 1802, à l'époque de la composition des *Quatuors op. 18*.

Il y a de l'humour dans la Sonate en *sol* majeur, des subtilités aussi, notamment rythmiques – comme au tout début, où l'on se demande un peu où l'on va et ce que va devenir ce balancement pour le moment un peu bancal. L'esprit de Haydn y souffle, même si Beethoven l'ingrat a pu dire dans sa jeunesse n'avoir rien appris de son illustre aîné. L'Andante suivant joue à être modeste, avec son petit thème de marche qui hoquette gentiment ; quelques variations, puis une reprise partielle du thème, dans la délicatesse ; enfin, trois accords *pianissimo* et un dernier *fortissimo*, en forme de blague. L'Assai *allegro* renoue avec les incertitudes rythmiques le temps d'énoncer son thème principal. Arrêts, reprises, transformations diverses, couplets en forme d'épisodes (un peu) contrastants, effets de cornemuse... et le tout débouche sur une fin tout en douceur.

Angèle Leroy

Sonate pour piano n° 23 en fa mineur op. 57 « *Appassionata* »

I. Allegro assai

II. Andante con moto

III. Allegro ma non troppo – Sempre più allegro – Presto

Composition : 1804-1805.

Dédicace : au comte Franz von Brunswick.

Première édition : Bureau des Arts et d'Industrie, Vienne, 1807.

Durée : environ 24 minutes.

Avec la *Sonate op. 57*, Beethoven fait culminer le genre à un sommet d'intensité dramatique. Le surnom « *Appassionata* » provient d'une édition, parue en 1838, d'un arrangement à quatre mains de la sonate, et s'inspire peut-être de l'indication *Appassionato* que Beethoven fit figurer en tête du mouvement lent de la *Sonate op. 106*, ou celle, *Allegro con brio ed appassionato*, présente dans l'*Opus 111*. L'œuvre est parcourue de bout en bout par un souffle tragique, à peine apaisé par la fragile trêve qu'apporte le volet ventral. Arpèges, trémolos, blocs, rafales, motifs fugitifs et mouvements perpétuels en constituent le matériau principal, empruntant davantage au concerto qu'à la sonate et remettant largement en question l'idée de thème classique.

L'*Allegro assai* s'appuie sur une logique unificatrice qui permet d'articuler avec cohérence les éléments les plus contrastants et de renforcer leur efficacité dramatique : en premier lieu, une conception quasiment monothématique unit les deux thèmes principaux, l'un en fa mineur et l'autre en la bémol majeur, comme les deux visages de Janus. D'autre part, le compositeur assure l'omniprésence d'un intervalle clef, ici le demi-ton, à grande comme à petite échelle. Ainsi, la phrase initiale, en fa mineur, est immédiatement reprise au ton de sol bémol majeur, ce qui crée une atmosphère insolite. À petite échelle, le demi-ton sert à bâtir un bref motif interrogatif, annonciateur de celui de la *Cinquième Symphonie*.

La première page pourrait se définir comme une série de « creux » ou de lacunes qui seront comblés en leur temps : octaves creuses du thème principal, qui apparaîtront un peu plus loin comblées d'accords tonitruants ; absence de cadence dans le ton principal, le discours étant bloqué sur la

dominante. Cette cadence est différée jusqu'à la réexposition, ce qui crée une très forte tension ; Schumann reprendra le procédé dans sa *Fantaisie op. 17*, conçue comme un hommage à Beethoven.

Le second thème apporte une consolation dans l'apaisant ton relatif, mais ce rayon de lumière est de courte durée, car le compositeur se tourne brusquement vers la tonalité de *la* bémol mineur, qu'il aborde avec une sauvagerie redoublée. Point de redite dans cette trajectoire implacablement calculée : le développement, qui s'ouvre en *mi* majeur (un demi-ton au-dessous de *fa* mineur), fait suite à une exposition jouée sans reprise.

La réexposition du premier thème est amenée sur une pédale de *do* (dominante) tambourinée dans le grave. Le retour du second thème s'opère dans un fragile *fa* majeur, qui cède vite la place au ton principal, dominateur. Une longue coda fait résonner l'accord de *sol* bémol majeur (dit de « sixte napolitaine ») et fait triompher le ton de *fa* mineur, appuyé par une série de cadences. Les dernières mesures, durant lesquelles le thème principal s'abîme dans le grave, marquent l'accomplissement de la tragédie.

L'*Andante con moto*, en *ré* bémol majeur, fait office d'intermède, comme l'*Adagio molto* de la *Sonate « Waldstein »*, entre les deux mouvements extrêmes, tous deux en *fa* mineur. Il fait entendre un thème grave et profond, qui a l'allure d'un choral. Trois variations le transportent progressivement dans un registre aigu et l'animent de figures rapides. La dernière variation oppose les registres dans un esprit de synthèse, mais deux accords viennent prendre la place de la cadence attendue et précipitent l'auditeur dans le mouvement échevelé du finale. Une brève introduction lance le train d'une course folle qui semble issue d'une ballade romantique. Le compositeur inscrit ce mouvement perpétuel dans une forme sonate qui emprunte certains aspects au rondo : la régularité des phrases et la simplicité de l'harmonie associent à la virtuosité déployée un caractère populaire qui culmine dans la coda, une contredanse endiablée aux accents rageurs. La fin de l'œuvre s'éloigne ainsi de l'esthétique classique et laisse émerger une poésie musicale romantique.

Anne Rousselin

Sonate pour piano n° 24 en fa dièse majeur op. 78 « À Thérèse »

I. Adagio cantabile – Allegro ma non troppo

II. Allegro vivace

Composition : 1809.

Dédicace : à la comtesse Therese von Brunsvik.

Première édition : Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1810.

Durée : environ 10 minutes.

Achevées en octobre 1809, la *Fantaisie op. 77* et la *Sonate op. 78* sont dédiées à deux membres de la famille von Brunsvik : Franz (déjà dédicataire de la *Sonate « Appassionata »*) et Thérèse, amis chers de Beethoven, frère et sœur de Josephine von Brunsvik, que le compositeur, selon Thérèse, « aima passionnément ».

L'*Allegro* initial, en fa dièse majeur, est dominé par une forme de lyrisme intime rarement rencontré auparavant dans un premier mouvement de sonate. On peut penser que ce mouvement absorbe, d'une certaine manière, celui qu'aurait présenté un *Andante* central, ici absent. Il est introduit par quatre mesures qui rappellent le début du lied *Mignon*, sur les vers nostalgiques de Goethe : « *Kennst du das Land, wo die Citronen blühen?* » (« Connais-tu le pays où fleurissent les citronniers ? »). Ce chant, doucement murmuré, se déroule sur une pédale (note répétée ou tenue) de fa dièse, qui crée une impression d'immobilité rêveuse, puis s'interrompt comme suspendu dans sa progression ascendante. Poétique, cette introduction exempte de tension porte la marque du romantisme. S'ouvrant par un motif pointé issu de l'introduction, l'*Allegro* en explore, dans une expression plus pianistique, le climat. Dans l'exposition, le compositeur accorde une large place à la transition qui relie les deux tonalités principales, fa dièse et do dièse majeur. Elle introduit le ton mélancolique et exotique de ré dièse mineur, puis s'oriente dans le ton de do dièse. Ce passage concentre les forces dramatiques de cette première partie qui se conclut avec simplicité et modestie. Le développement, d'écriture concise, exploite le premier thème, dans l'univers assombri de fa dièse mineur, et module rapidement au ton de ré dièse mineur, rappelant ainsi l'épisode transitoire de l'exposition. La réexposition, légèrement amplifiée, s'allonge d'une coda qui fait entendre une réminiscence du thème, en si mineur, introduisant ainsi une couleur plagale (liée au quatrième degré) teintée de spiritualité.

D'une écriture enjouée, au charme capricieux, le rondo qui suit (toujours en *fa* dièse majeur) recèle nombre de surprises. Ses ambiguïtés tonales pimentent le discours, et l'écriture empruntée au style de concerto y trouve une large place, étonnante dans une pièce aussi courte. Ce mouvement s'ouvre par un accord altéré qui obscurcit la perception de la tonalité, et pour entretenir ce sentiment de confusion, le compositeur conclut sa première phrase au ton de *si* majeur.

L'affirmation du ton principal s'opère, avec humour, dans un déploiement un peu bavard de virtuosité. Les couplets qui alternent avec le refrain présentent également cette écriture brillante et volubile de concerto. Le second couplet fait alterner les harmonies de *ré* dièse majeur et *ré* dièse mineur en un puissant clair-obscur. Le retour du refrain s'opère en *si* majeur, développant ainsi à grande échelle l'ambiguïté du début. Le dernier énoncé du thème principal s'agrément de changements de registres qui donnent une vivacité joyeuse au discours. Celui-ci prend ainsi l'allure d'un dialogue d'*opera buffa*, et s'allonge d'une amplification cadentielle, à laquelle le compositeur met fin par une conclusion lapidaire.

Anne Rousselin

Sonate pour piano n° 31 en la bémol majeur op. 110

I. Moderato cantabile molto espressivo

II. Allegro molto

III. Adagio ma non troppo – Fuga. Allegro ma non troppo

Composition : 1821-1822.

Édition : 1822 à Berlin, Vienne et Paris ; 1823 à Londres.

Durée : environ 17 minutes.

La *Sonate op. 110* fut composée, comme l'*Opus 111*, en 1821 ; les deux manuscrits portent des dates d'achèvement distantes d'environ trois semaines (25 décembre 1821 pour l'*Opus 110* et 13 janvier 1822 pour l'*Opus 111*). Beethoven destinait ces deux œuvres à Antonie Brentano, mais finalement la *Sonate op. 110* parut sans dédicace et l'*Opus 111*,

publiée également à Paris par Maurice Schlesinger, fut dédiée à l'Archiduc Rodolphe. Le plan de l'œuvre paraît échapper encore davantage aux codes de la sonate que celui de l'*Opus 109*. Comme dans la sonate précédente, le finale, si l'on peut appeler ainsi cette dernière partie, concentre l'essentiel des enjeux dramatiques et c'est là que le compositeur se montre le plus original. Cependant, il faut le considérer dans l'organisation d'ensemble, qui lui donne tout son poids et sa signification car il constitue l'accomplissement d'une expérience non seulement musicale, mais aussi humaine.

Le *Moderato cantabile* initial (en *la* bémol majeur) conjugue un plan de forme sonate et une écriture virtuose (mais sans ostentation), traits caractéristiques d'un premier mouvement, au lyrisme éthéré, que l'on pourrait attendre d'un *Andante* central, ici absent, car les parties lentes du finale assument un tout autre rôle. Quatre mesures d'introduction, de caractère choral, instaurent un climat d'intense ferveur, que le thème principal, d'une simplicité intemporelle, vient souligner. L'esprit du *phantasieren* est convoqué dans la transition qui module de la tonique à la dominante, sous la forme d'arpèges légers. Le second thème, en *mi* bémol majeur, surprend par sa déclamation aux deux mains légèrement décalées, dans l'aigu du clavier et sans basses, qui lui confère un caractère à la fois retenu et exalté. Par son insistance expressive sur l'accord de *la* bémol, il entretient une ambiguïté avec le ton principal, qui le rattache à l'atmosphère spirituelle du début. Sa conclusion, par une cadence en *mi* bémol, donne lieu à un élargissement, typique du style tardif de Beethoven, souligné par des trilles à la main gauche. Le développement explore les potentialités expressives du premier thème par différentes modulations, sans apporter de contraste accentué avec l'exposition. La réexposition offre quelques sinuosités dans son parcours tonal. Elle rappelle le premier thème dans le ton de la sous-dominante *ré* bémol puis bifurque vers le ton éloigné de *mi* majeur, qui offre une parenthèse rêveuse. Le second thème est mis en valeur, souligné par des appoggiatures expressives. La coda ramène les arpèges légers et conclut dans une écriture plus serrée et polyphonique, empreinte de gravité.

Le scherzo, en *fa* mineur, nous arrache de cet univers céleste pour nous projeter sans ménagement sur terre. Sa sève populaire éclate avec une franchise quelque peu menaçante. Son matériau est probablement issu de deux chants populaires autrichiens que Beethoven avait notés. La seconde

phrase s'accompagne d'accents déplacés violemment perturbateurs. L'humoristique trio, en *ré* bémol majeur, est fondé sur des arabesques descendantes de main droite, qui seraient gracieuses si elles ne se suivaient pas avec précipitation, ponctuées par des montées à contretemps par la main gauche, qui les enjambent. La reprise du scherzo s'accompagne d'une coda qui prépare l'atmosphère de l'*Adagio* qui suit.

Le finale s'ouvre par un récitatif, qui annonce l'*Arioso dolente*, tout en marquant le passage, dans le déroulement de l'œuvre entière, d'une écriture objective à une écriture subjective et narrative, en quelque sorte la confession du musicien, l'expression de son drame intime. La ligne mélodique se déploie dans un contexte tonal particulièrement instable et tourmenté. Éperdue, elle se fixe dans l'aigu sur une note répétée, suggérant un vibrato rappelant celui qu'on obtient au clavicorde.

L'*Arioso* « *dolente* », douloureux, déploie, dans le ton lointain et sombre de *la* bémol mineur, un type de chant intermédiaire entre le récitatif et l'air, dont il adopte, dans une modulation en *do* bémol majeur porteuse d'espoir, la déclamation exaltée. La main gauche est écrite en denses accords répétés, dont le poids traduit une souffrance profonde. La ligne syncopée du chant annonce le passage central haletant de la cavatine du *Treizième Quatuor* (1825-1826), qui porte l'indication « *beklemmt* », « oppressé ». Une laconique conclusion aboutit à la tonique de *la* bémol, d'où naît le sujet de la fugue. Celui-ci, une progression ascendante de quartes, d'un dynamisme puissant, partiellement entendue dans l'introduction du premier mouvement, se déploie aux trois voix de cet épisode polyphonique. La fugue elle-même, en tant que construction musicale, symbolise ce retour de l'énergie vitale. L'écriture majestueuse, d'inspiration haendélienne, se charge de tensions tonales et rythmiques, typiques de Beethoven, et la tonalité bascule de *la* bémol en *sol* mineur, suivant un enchaînement harmonique hardi que l'on retrouvera chez Schubert et Wagner.

Dans la dramaturgie de ce finale, la reprise de l'*Arioso*, au demi-ton inférieur, est d'un effet particulièrement sombre, et la variation de la mélodie accentue son caractère tourmenté. Cette section se termine par un geste insolite du compositeur : l'accord de *sol* majeur est donné dix fois à contretemps, dans un crescendo irrépessible. Porteur d'une énergie nouvelle, qui faiblit pourtant, il annonce le retour de la fugue en *sol* majeur. Celle-ci porte

l'indication « *Poi a poi di nuovo vivente* », « revenant peu à peu à la vie », mais cette vie qui coule est encore raréfiée, ce qui se traduit par l'inversion du sujet de la fugue, dans un mouvement descendant plus faible que le mouvement ascendant original. Celui-ci ne tarde pourtant pas à s'imposer, dans un épisode dont la densité contrapuntique (sujet en valeurs longues superposé à sa présentation en valeurs rapides, entrées serrées des voix) apporte au discours musical une vitalité tumultueuse. Celle-ci éclate dans une coda impétueuse et grandiose, qui énonce le thème et le développe dans un climat passionné. La pédale de tonique, éloquente conclusion de la fugue, marque une véritable apothéose, triomphante et virtuose, qui rayonne sur l'œuvre entière.

Anne Rousselin

LES INSTRUMENTS

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.

Fac-similé d'un piano à queue Anton Walter, Vienne, c. 1795-1800

Réalisé par Christopher Clarke (Cluny) en 1988

Collection Jos van Immerseel

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

Mécanique viennoise.

Trois genouillères : *una corda*, *Moderator*, *forte*.

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

Walter fonda son atelier à Vienne vers la fin des années 1770, il y prit bien vite la tête d'un monde musical qui faisait de la ville son centre, un monde musical qui soudain s'était entiché de pianoforte. Lorsqu'en 1781, Mozart arriva à Vienne, il écrivit à son père : « *C'est ici le pays des claviers... avec seulement deux élèves je pourrais mieux m'en sortir qu'à Salzbourg...* » Deux années plus tard, il acheta un piano à Walter, et dès lors il ne cessa de le promener de sa maison aux nombreux théâtres où se tenaient les concerts.

Le fait qu'il ait choisi un instrument de Walter n'est pas une grande surprise. Walter, par la puissance de son génie et par son inlassable intérêt pour l'expérimentation était le créateur incontesté du piano viennois. S'inspirant d'éléments pensés par des facteurs du sud de l'Allemagne comme Stein et Späth, il les combinait avec des améliorations radicales de son cru pour modifier la structure, la table d'harmonie et surtout la mécanique. Alors que ses instruments possédaient toujours le clavier de cinq octaves et la construction tout en bois de leurs prédécesseurs, leur tonalité était plus ronde et plus puissante, la mécanique, quant à elle, était plus fiable et susceptible d'apporter

de la nuance, c'était là une nouvelle conception artistique qui proposait aux musiciens des possibilités inouïes.

À son apogée, Walter était à la tête du plus important atelier de Vienne. Beaucoup de facteurs à Vienne et ailleurs copiaient les modèles de ses instruments, lui-même ne cessa de progresser dans ses conceptions jusqu'aux environs de 1800, quand il prit son beau-fils pour associé. Le goût musical du jour requérait désormais des pianos de cinq octaves et demie, voire de six octaves. D'une manière ou d'une autre, ces instruments plus grands ne parvinrent pas à embraser la vieille étincelle créatrice de Walter et peu à peu son entreprise déclina jusqu'à une place de second plan.

Pour Jos van Immerseel (1989) et Yoko Kaneko (2004), j'ai construit deux copies d'un piano de Walter, catalogue MiNe109 dans la collection du Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg, qui date de la dernière période de sa fleuraison créatrice.

Christopher Clarke

Traduction: M-C Buscall

Fac-similé d'un piano à queue Broadwood, Londres, 1817

Réalisé par Chris Maene

Collection Chris Maene

Étendue : 73 notes, *do*-1 à *do*5, CC-c4.

Mécanique à échappement simple

Trois pédales : *una corda*, *forte* en deux parties : basses (CC-e) et aigus (c1-c3).

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

Basé à Londres, Thomas Broadwood fut l'un des facteurs de pianos les plus productifs du XIX^e siècle. Après sa rencontre avec le célèbre compositeur Ludwig van Beethoven à Vienne en août 1817, le facteur de piano décida de lui offrir un pianoforte. Afin de sélectionner le meilleur instrument possible, il sollicita l'aide de cinq musiciens importants vivant à Londres : Friedrich Kalbrenner, Ferdinand Ries, Johann Baptist Cramer, Jacques-Godefroi Ferrari et Charles Knyvett. À l'intérieur du piano se trouvent les signatures de ces cinq musiciens, ainsi que le texte suivant : « *Hoc Instrumentum est Thomae*

Broadwood (Londrini) donum propter ingenium illustrissime Beethoven » (Cet instrument est un don de Thomas Broadwood de Londres à l'illustre Beethoven). À la mort de Beethoven, l'instrument fut vendu à l'éditeur de musique viennois Carl Anton Spina, qui l'offrit à Franz Liszt en 1845. En 1874, Liszt en fit don au Musée National Hongrois de Budapest. Réaliser une copie du piano de Beethoven était un vieux rêve pour Chris Maene. En 2013, son équipe et lui purent le réaliser.

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.

Cédric Tiberghien

Accueilli sur les meilleures scènes des cinq continents, Cédric Tiberghien jouit d'une brillante carrière internationale qui l'a récemment mené dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall de New York, le Kennedy Centre de Washington, le Royal Albert Hall, le Queen Elizabeth Hall, le Wigmore Hall et le Barbican à Londres, la Salle Pleyel et le Théâtre des Champs-Élysées, la Salle Bechstein à Berlin, le Mozarteum de Salzbourg, l'Opéra de Sydney ou le Bunka Kaikan et l'Asahi Beer Hall de Tokyo. Les saisons à venir seront jalonnées de temps forts tels que ses débuts avec le London Symphony Orchestra et l'Orchestre de l'Opéra de Rome ainsi que ses retrouvailles avec l'Orchestre de La Monnaie à Bruxelles, le Hong Kong Sinfonietta, le Philharmonia d'Auckland et le Tasmania Symphony. Très pris par sa résidence avec l'Orchestre de Bretagne, il poursuivra par ailleurs son projet d'intégrale des concertos de Beethoven avec Enrique Mazzola et l'Orchestre National d'Île-de-France à Paris. En récital, le pianiste mettra Bartók à l'honneur au Wigmore Hall de Londres, débutera au Konzerthaus de Vienne, au Kumho Art Hall de Séoul et retrouvera le Théâtre des Champs-Élysées. Premier volet d'une série en trois volumes consacrée au répertoire pour piano solo de Bartók, son dernier récital paru chez Hyperion en avril 2016 lui a valu les louanges de la critique. Sa discographie

compte également *Études et Masques* de Szymanowski, les *Variations symphoniques* et *Les Djinns* de César Franck avec l'Orchestre Philharmonique de Liège dirigé par François-Xavier Roth, le *Concerto n° 1* de Brahms avec le BBC Symphony et Jiří Bělohlávek, ainsi que six albums pour piano solo chez Harmonia Mundi, consacrés à Debussy, Beethoven (*Variations*), Bach (*Partitas*), Chopin et Brahms (*Ballades*), sans oublier les *Danses hongroises* de Brahms et les *Mazurkas* de Chopin. Formé au Conservatoire de Paris (CNSMDP) dans les classes de Frédéric Aguessy et Gérard Frémy, Cédric Tiberghien remporte un premier prix en 1992 alors qu'il est tout juste âgé de dix-sept ans. Il se distingue ensuite lors de plusieurs grands concours internationaux (Brême, Dublin, Tel Aviv, Genève, Milan) et notamment au Concours Long-Thibaud à Paris en 1998 où il remporte un 1^{er} Prix assorti de cinq prix spéciaux dont le Prix du public et le Prix de l'orchestre. Maîtrisant un répertoire de plus de soixante concertos, Cédric Tiberghien s'est produit avec les meilleurs orchestres du monde parmi lesquels le Boston Symphony, le Cleveland Orchestra, le Washington National Symphony, le Seattle Symphony, les Hamburger Philharmoniker, l'Orchestre Philharmonique de Dresde, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre de la Suisse Romande, le Budapest Festival Orchestra, l'Orchestre Philharmonique Tchèque, le BBC

Symphony, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, le Sydney Symphony, le Tokyo Philharmonic et le New Japan Philharmonic. Il a eu l'occasion de travailler avec les chefs d'orchestre Christoph Eschenbach, Jiří Bělohlávek, Yannick Nézet-Séguin, Simone Young, Myung-Whun Chung, Kurt Masur, Iván Fischer, Jeffrey Tate, Louis Langrée, Ludovic Morlot, Stéphane Denève et Enrique Mazzola. Ce musicien de chambre passionné collabore régulièrement avec la violoniste Alina Ibragimova, l'altiste Antoine Tamestit et le violoncelliste Pieter Wispelwey. De nombreux enregistrements illustrent son goût pour ce répertoire ; avec Alina Ibragimova, il a ainsi gravé chez Hyperion plusieurs disques consacrés à Schubert, Ravel/Lekeu et Szymanowski, ainsi qu'une intégrale des sonates pour violon de Beethoven chez Wigmore Live. Cédric Tiberghien vient également d'enregistrer un album de mélodies françaises avec Sophie Karthäuser chez Cypres.

Jos van Immerseel

Né à Anvers en 1945, Jos van Immerseel fait des études de piano, d'orgue, de chant et de direction d'orchestre respectivement auprès d'Eugène Traey, Flor Peeters, Lucie Frateur et Daniel Sternefeld. En autodidacte, il s'intéresse de près à l'organologie, à la rhétorique et aux pianos historiques. Sa passion pour les claviers historiques naît de

sa rencontre avec deux magnifiques instruments du Musée Vleeshuis d'Anvers (Joannes Dulcken – 1747; Conrad Graf – 1826), mais aussi de contacts décisifs avec des musiciens engagés tels que René Jacobs, les frères Kuijken, Jaap Schröder, Anner Bijlsma, Paul Van Nevel, Guy de Mey et Paul Dombrecht. Combinée avec sa fascination pour l'orgue et la musique vocale, cette voie le mène naturellement vers la musique ancienne. Il fonde le Collegium Musicum (1964-1968), avec lequel il fait un certain nombre d'expériences dans le domaine de la musique renaissance et baroque sur instruments d'époque. Il entreprend des études approfondies de clavecin historique auprès de Kenneth Gilbert, et remporte le premier prix lors du premier Concours de clavecin de Paris (1973). Soliste reconnu dans le monde entier, il est aujourd'hui invité par les salles les plus importantes à travers le monde. Musicien de chambre enthousiaste, il se produit régulièrement avec Claire Chevallier (piano), Chouchane Siranossian (violon), Lisa Shklyaver (clarinette) et Thomas Bauer (baryton). Jos van Immerseel se construit parallèlement une solide réputation de chef d'orchestre. S'il s'intéresse initialement particulièrement à la musique baroque (ses interprétations de *L'Orfeo* de Monteverdi en 1977 ont marqué), ses recherches et sa pratique orchestrale le conduisent peu à peu vers des périodes plus tardives, jusqu'à des projets autour d'œuvres

de Liszt, Poulenc et Gershwin. Il dirige entre autres le Radio-Kamerorkest, le Nederlands Kamerorkest, le Nederlands Kamerkoor, l'Akademie für Alte Musik Berlin, la Wiener Akademie, le Budapest Festival Orchestra, Tafelmusik Toronto, le Mozarteumorchester Salzburg et Musica Florea Praag. Depuis 1987, il se concentre sur son propre laboratoire musical, Anima Eterna Brugge, un orchestre qui fonctionne sur la base de projets avec un effectif instrumental historique. Jos van Immerseel a enseigné dans des instituts musicaux dans le monde entier : entre 1982 et 1985, il est aux côtés de Ton de Leeuw directeur artistique du Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il est également pendant longtemps professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP), professeur invité à la Schola Cantorum de Bâle, à l'Université Kunitachi de Tokyo, à l'Indiana University de Bloomington, il donne des master-classes de Weimar à Fukuoka, et établit en 2014 à Bruges les « Master Class Series Anima Eterna Brugge ». Il est, aux côtés d'Anima Eterna, en résidence au Concertgebouw de Bruges depuis 2003 et artiste et ensemble associés à l'Opéra de Dijon. Son imposante discographie de plus d'une centaine d'enregistrements – exclusivement sur instruments historiques – témoigne de son parcours. De 2002 à 2015, il a dirigé pour le label Zig-Zag Territoires la Collection Anima Eterna. Ses enregistrements, salués par la presse internationale spécialisée, ont été

couronnés par de nombreux prix et distinctions – Diapason d’Or, « Choc » du *Monde de la Musique* et les *ffff* de *Télérama*. Lui-même a reçu le prix du Musikfest de Brême pour sa carrière exceptionnelle. Jos van Immerseel se bat pour un dialogue entre la musicologie et la pratique artistique. C’est avant tout l’interprétation du répertoire telle que le compositeur a pu la concevoir qui conduit sa démarche. Les instruments qu’un compositeur a connus, entendus, utilisés constituent une précieuse source d’information en ce qui concerne le style, le tempo, la dynamique, l’acoustique et l’équilibre. On ne s’étonnera donc pas d’apprendre qu’une collection fascinante d’instruments à clavier se trouve au cœur même des activités de Jos van Immerseel. Couvrant une période de plus de trois siècles et allant du clavicorde à l’orgue Hammond, ces instruments et autres sources primaires mènent Jos van Immerseel au plus près du compositeur et de sa musique.

Yury Martynov

Après des études à l’École Centrale de Musique de Moscou, Yury Martynov poursuit sa formation au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou où il étudie le piano et l’orgue avec des professeurs tels Mikhaïl Voskresensky et Alexey Parshin. En 1993-1994, il suit des cours de clavecin et de basse continue en France avec Ilton Wjuniski, des cours au Conservatoire Jean Wiéner à Bobigny, ainsi qu’au Conservatoire Claude Debussy à Paris,

où il obtient deux premiers prix à l’unanimité. Il est par ailleurs lauréat des concours Maria Canals de Barcelone, Ennio Porrino de Cagliari, d’Épinal et Mozart de Salzbourg. À partir de 1989, Yury Martynov donne de nombreux concerts en tant que soliste et membre de formations de chambre dans de prestigieuses salles à Moscou (grande et petite salles du Conservatoire de Moscou, Maison Internationale de la Musique), à Saint-Pétersbourg (petite salle de la Philharmonie, Salle de la Capella...), ainsi que dans d’autres villes en Russie. Il s’est également produit dans de nombreux pays d’Europe : au Benelux notamment au Concertgebouw d’Amsterdam et de Bruges, à la Bijloke de Gand, au Théâtre de Namur ou encore à la Salle Flagey, en France à l’Opéra de Rouen, à la Salle Cortot à Paris, au Théâtre des Quatre Saisons à Gradignan, au festival Musique et Nature en Bauges ou encore au Festival Liszt en Provence, ainsi qu’au Japon (notamment au Masashino-hall ou encore à Gifu) et aux États-Unis. Yury Martynov a participé à de nombreux festivals en Russie comme à l’international : Mozarteum de Salzbourg, Soirées de Décembre de Sviatoslav Richter à Moscou, Mozartfest à Würzburg, Festival Potsdam Sanssouci, Raritäten von Klaviermusik à Husum, Festival de Musique ancienne de Saint-Pétersbourg, Festival baroque de Vantaa, York Early Music Christmas Festival en Angleterre... Il collabore en tant que soliste avec de nombreux

orchestres et chefs en Russie comme à l'international (Saulius Sondeckis, Sigiswald Kuijken, Dmitri Liss, Conrad van Alfen, Mario Brunello ou Michiyoshi Inoue). En 2015, il joue notamment le *Concerto n° 2* de Beethoven aux côtés de l'Orchestre de la Casa da Música de Porto sous la direction de Baldur Brönniman dans le cadre du Festival International de Póvoa de Varzim (Portugal). Passionné de musique de chambre, il se produit avec des musiciens comme Natalia Gutman, Alexeï Lubimov, Peter Schreier, Boris Tevlin, Alexander Rudin, Barnabas Kelemen, Vladislav Igolinskiy, Zvi Meniker, Bart van Oort. La discographie de Yury Martynov compte plus d'une dizaine d'enregistrements, consacrés principalement au répertoire romantique sur instrument historique (Beethoven, Schumann, Liszt...), mais aussi à la musique russe du XX^e siècle, ce dont témoigne son enregistrement de Prokofiev. Ses disques ont été accueillis avec enthousiasme, à l'image de son projet pharaonique, et inédit jusqu'alors sur instrument d'époque, d'enregistrement des transcriptions des symphonies de Beethoven par Liszt produit par Outhere Music (Zig-Zag Territoires et Alpha Classics), dont le dernier titre, consacré à la *Symphonie n° 9*, est paru début 2016. Yury Martynov est professeur au Conservatoire National Tchaïkovski à Moscou. Il donne des master-classes dans de nombreuses villes en Russie et à l'étranger (États-Unis, Allemagne, France, Croatie, Turquie, Kazakhstan).

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