

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Jeudi 21 novembre 2019 – 20h30

Maurizio Pollini



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 30

Sonate n° 31

ENTRACTE

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 32

Maurizio Pollini, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H.

Les œuvres Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

I. Vivace, ma non troppo – II. Prestissimo

III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo

Composition : 1820.

Durée : environ 18 minutes.

Beethoven composa ses trois dernières sonates pour piano entre 1820 et 1822, alors qu'il travaillait à la *Missa solemnis*. À la monumentalité de l'œuvre vocale s'opposent les dimensions plus modestes des partitions pianistiques, pourtant pas moins ambitieuses dans leur conception. Mais ici, l'invention n'a pas besoin de la dilatation temporelle. Ce qui frappe en revanche, c'est la liberté dans le traitement de la forme, comme si l'improvisateur prenait la main.

Le premier mouvement, *Vivace, ma non troppo*, vient à peine de commencer qu'intervient un épisode *adagio espressivo* de nature cadentielle, qui fait office de second thème. Par ailleurs, Beethoven abandonne le ton autoritaire dont il est coutumier. La vigueur rythmique et les textures symphoniques qui marquent l'entame de nombre de ses œuvres cèdent le pas devant un cantabile aimable et des sonorités transparentes. Le développement central ne fracasse pas le matériau thématique pour en faire proliférer les débris. Il ressemble davantage à une promenade sur des chemins familiers, dont l'atmosphère se voile quelques instants avant de retrouver sa clarté enjouée.

C'est dans le deuxième mouvement que se déploie l'énergie rageuse du titan. Mais l'assurance des deux parties extrêmes se délite dans l'épisode médian, au matériau raréfié, aux harmonies étranges. Ce *Prestissimo* n'est pas intitulé « scherzo », bien qu'il en occupe la place, peut-être parce qu'il n'en respecte pas les symétries et qu'il s'éloigne trop de l'étymologie du terme (le mot italien signifie à l'origine « plaisanterie »).

Alors que le *Vivace* et le *Prestissimo* s'enchaînent, une césure précède le finale, à lui seul plus long que les deux premiers mouvements réunis. Ces proportions inhabituelles indiquent que Beethoven souhaite placer le climax à la fin : ce geste, de plus en plus fréquent chez lui, déplace le centre de gravité de la partition vers la conclusion, tandis que ses contemporains continuent de donner plus de poids au premier mouvement. Autre singularité, le finale de l'*Opus 109* adopte la forme d'un thème et variations. Une forme que le compositeur n'avait encore jamais employée pour terminer une sonate pour piano, mais déjà présente à la fin de la *Symphonie n° 3 « Eroica »*, du *Quatuor à cordes op. 74* et des *Sonates pour violon et piano n° 6 et n° 10*.

Un modèle se devine derrière ce finale qui joue aussi le rôle d'un mouvement lent : celui des *Variations Goldberg* de Bach, dont le thème, intitulé « aria », adoptait le rythme d'une sarabande. Beethoven reprend ces caractéristiques rythmiques, fait lui aussi référence à la voix, comme en témoigne l'intitulé en allemand que l'on pourrait traduire par « très chantant, avec le sentiment le plus intime ». Si les premières variations respectent la découpe du thème, la cinquième (plus contrapuntique) s'écarte de sa structure et introduit des techniques de développement. La dernière variation, fondée sur la vibration du trille (un effet typique du Beethoven tardif), précède le retour du thème, comme dans les *Goldberg*. La sonate ne se termine donc pas sur une proclamation triomphale, mais sur un chant au ton de confiance.

Hélène Cao

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.

Durée : environ 17 minutes.

La Sonate n° 31 partage plusieurs points communs avec la Sonate n° 30. Les deux partitions, relativement brèves, comportent trois mouvements, le dernier (qui fait office à la fois de mouvement lent et de finale) étant le plus long. Elles privilégient le cantabile et réservent les accents conquérants au deuxième mouvement, un scherzo irrégulier.

Mais l'Opus 110 se distingue par sa recherche encore accrue de continuité, puisque tous ses mouvements s'enchaînent (une idée déjà à l'œuvre dans les deux *Sonates pour piano* op. 27 de 1801). En outre, Beethoven commence dans un tempo modéré, pas avec un allegro. Aux premières mesures, calmes et expressives, succèdent des volutes d'arpèges qui, vers la fin du mouvement, se superposent à la mélodie initiale. D'autres motifs apparaissent dans ce *Moderato* où le pianiste semble suivre les caprices de sa fantaisie.

L'*Allegro molto* se déroule sur un rythme de marche rapide qui parfois piétine, parfois se déhanche sur des accents décalés. En dépit de son écriture plus fluide, la partie centrale n'efface pas l'instabilité qui infiltre le mouvement. Ce scherzo n'est-il pas un moment transitoire menant à l'étonnant finale, où Beethoven invente une forme sans précédent ?

L'*Adagio* commence dans l'esprit d'une marche funèbre, puis fait entendre un récitatif non mesuré et, enfin, un « chant plaintif » (*klagender Gesang*). Cette référence à la voix, si prégnante chez Beethoven dans les années 1820, se double d'une éloquence libérée des italianismes en vogue à l'époque. À la fin de sa vie, Beethoven approfondit trois façons de faire proliférer un matériau musical : la variation, le développement (à partir de motifs issus d'un thème) et la fugue. Dans l'Opus 110, il choisit la troisième de ces options. Après l'épisode douloureux du *klagender Gesang*, le mouvement se poursuit avec une fugue dont le sujet étonne par sa simplicité et son caractère « impersonnel ». Quelle différence

avec la fugue âpre et agressive de la *Sonate n° 29 « Hammerklavier »* ! Le discours se déroule sans heurt, même si des basses solides à la main gauche imposent leurs piliers impérieux. Mais le contrepoint, soudain, s'interrompt sur un accord suspensif : le « chant plaintif » revient, comme exténué (« ermattet », indique la partition). La ligne mélodique, plus ornée, s'essouffle sur des silences qui brisent sa continuité. Une seconde fugue, sur le sujet renversé de la première (les intervalles initialement descendants deviennent ascendants et réciproquement), réintroduit une certaine sérénité, bientôt perturbée par d'insolites claudications. Les notes brèves se multiplient, rappelant l'écriture du premier mouvement.

Si les *Sonates op. 109* et *op. 111* s'achèvent dans un souffle, pianissimo, Beethoven conclut ici avec éclat, mais sans virtuosité ostentatoire, comme s'il préférerait à présent intérioriser sa victoire.

Hélène Cao

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.

Durée : environ 26 minutes.

Lorsqu'il fait paraître, en 1852, son étude *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 ne 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 admiration et 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 solennis*.

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



Partenaire de la Philharmonie de Paris

met à votre disposition ses taxis pour faciliter
votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

Le saviez-vous ?

Les sonates pour piano de Beethoven

La sonate pour piano constitua pour Beethoven un terrain d'expérimentation privilégié, ce qui s'explique en partie par les importantes mutations que connut la facture de l'instrument (augmentation de l'étendue et de la puissance, nouveau système de pédales). D'emblée, les trois *Sonates op. 2* (1793-1795) adoptent une structure en quatre mouvements habituellement réservée au quatuor à cordes et à la symphonie ; elles se distinguent par leur ampleur sonore et la diversité des caractères qui se succèdent au fil des mouvements. Pour la première fois chez Beethoven, la *Sonate n° 8 en ut mineur « Pathétique »* (1797-1798) commence avec une introduction lente, à la fois majestueuse et tragique. Les *Opus 26* et *27*, en s'écartant davantage des schémas habituels, franchissent une étape supplémentaire. La *Sonate n° 12 op. 26* (1800-1801) commence avec un thème et variations de tempo modéré (à la place du traditionnel allegro de forme sonate) et comporte, en troisième position, une *Marcia funebre « sulla morte d'un Eroë »*. L'expression *quasi una fantasia* accolée aux deux *Sonates op. 27* (1801) est motivée par l'emprunt à la liberté formelle de la fantaisie. En effet, les mouvements de ces partitions s'émancipent parfois de toute structure préétablie. De plus, ils s'enchaînent, créant une continuité à l'échelle de l'œuvre entière. Dans la *Sonate n° 14 op. 27 n° 2* (la célèbre « *Clair de lune* »), les mouvements sont de plus en plus rapides afin de terminer sur un *Presto agitato* dont l'impétuosité rageuse dépasse les possibilités d'un instrument de l'époque. Beethoven poursuit dans cette voie avec les *Sonates n° 21 « Waldstein »* (1804) et *n° 23 « Appassionata »* (1804-1805) qui, par leurs textures et leurs contrastes de nuances, semblent vouloir rivaliser avec l'orchestre.

Si chaque partition comporte son lot d'innovations, ce sont toutefois les cinq dernières sonates (1816-1822) qui s'avèrent véritablement révolutionnaires, notamment parce qu'elles réalisent la fusion entre la fugue, le thème et variations et la forme sonate.

Il suffit d'écouter le contrepoint heurté de la *Sonate n° 29 op. 106 « Hammerklavier »* pour comprendre que la fugue n'est pas ici un exercice académique en hommage au passé, mais une possibilité de bâtir une architecture monumentale à partir d'un matériau préalablement fracassé. La brutalité de certains gestes est compensée par une référence de plus en plus prégnante à la voix : « Très chantant, avec le sentiment le plus intime » (*Sonate n° 30 op. 109*), « Chant plaintif » (*Sonate n° 31 op. 110*), *Arietta* (second mouvement de la *Sonate n° 32 op. 111*). Il est par ailleurs révélateur que Beethoven termine ses *Sonates n° 30 et n° 32* avec des variations : une forme qui permet d'obtenir une infinie diversité de couleurs et de caractères, comme s'il s'agissait d'embrasser tout l'univers. On ne s'étonnera pas que le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Hans von Bülow ait comparé *Le Clavier bien tempéré* de Bach à l'Ancien Testament, et les trente-deux sonates pour piano de Beethoven au Nouveau Testament.

Hélène Cao

Le compositeur Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart ; il planifie ainsi dès 1778 diverses tournées qui ne lui apportent cependant 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 la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Karl Lichnowski, le comte Razumovski 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 *Pathétique n° 8*, 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 « Razumovski » 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 œuvres, 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 solennis* 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.

L'interprète Maurizio Pollini

Cette saison, Maurizio Pollini poursuit ses récitals dans les prestigieuses salles et dans les festivals (Salzbourg, Lucerne, Londres, New York, etc.). Durant la saison 2018-2019, Maurizio Pollini a donné des récitals en Chine et au Japon, interprété le *Concerto* de Schumann avec le New York Philharmonic et Jaap van Zweden au Lincoln Center, un récital Chopin et Debussy au Carnegie Hall et à la Philharmonie de Paris, un programme soliste consacré à Beethoven, Schönberg et Nono au Festival de Salzbourg. Au cours de la saison 2017-2018, il a joué le *Concerto* de Schumann avec la Staatskapelle Berlin et Daniel Barenboim, est retourné à la Scala de Milan, à la Philharmonie de Paris, à la Philharmonie de Berlin, au Royal Festival Hall et au Musikverein, et a donné un récital Chopin à l'Accademia nazionale di Santa Cecilia de Rome. Maurizio Pollini enregistre en exclusivité chez Deutsche Grammophon. Son

dernier disque réunit des œuvres de Chopin : les *Nocturnes op. 55*, les *Mazurkas op. 56*, la *Berceuse op. 57* et la *Sonate pour piano en si mineur op. 58*. Il est lauréat de nombreux prix et distinctions. Ses *Nocturnes* de Chopin ont gagné en 2006 le Grammy de la « Meilleure interprétation instrumentale soliste (sans orchestre) », ses *Variations Diabelli* de Beethoven un Diapason d'or en 2001, et il a fait partie du Hall of Fame 2012 de Gramophone. Il a en outre reçu en Allemagne le prix Ernst-von-Siemens (1996), au Japon le Premium Imperiale (2010) et en Angleterre le Prix instrumental de la Royal Philharmonic Society (2011). Fin 2019- début 2020 paraîtra chez Deutsche Grammophon un coffret comprenant les trois dernières sonates de Beethoven – *Opus 109*, *110* et *111* – ainsi qu'un DVD docufiction comportant une entrevue avec Jörg Widmann sur le thème « Beethoven et la modernité ».

10 ans



DÉMOS
PHILHARMONIE DE PARIS

D emos aide les enfants
  prendre leur place
dans l'orchestre et dans la vie.

DONNONS
POUR
DÉMOS
avant le
29 janvier 2020



DONNONSPOURDEMOS.FR



avec le soutien de



france.tv

TROISCOULEURS

PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

PIANO À LA PHILHARMONIE

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
KHATIA BUNIATISHVILI
CHICK COREA
LUCAS DEBARGUE
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD

EVGENY KISSIN
KATIA ET MARIELLE LABÈQUE
LANG LANG
MURRAY PERAHIA
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
YUJA WANG

Réservez dès maintenant
01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS