

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

SAMEDI 26 NOVEMBRE 2022 – 20H00

Beatrice Rana  
Scriabine, Chopin, Beethoven



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS



# Programme

## **Alexandre Scriabine**

*Prélude op. 11 n° 16*

*Prélude op. 16 n° 4*

*Prélude op. 11 n° 11*

*Prélude op. 16 n° 2*

*Étude op. 42 n° 5*

*Étude op. 2*

## **Frédéric Chopin**

*Sonate n° 2*

ENTRACTE

## **Ludwig van Beethoven**

*Sonate n° 29 « Hammerklavier »*

**Beatrice Rana**, piano

FIN DU CONCERT VERS 21H40.

# Les œuvres

# Alexandre Scriabine (1872-1915)

## *Prélude op. 11 n° 16*

Composition : 1895.

Durée : 2 minutes environ.

## *Prélude op. 16 n° 4*

Composition : 1895.

Durée : 1 minute environ.

## *Prélude op. 11 n° 11*

Composition : 1895.

Durée : 2 minutes environ.

## *Prélude op. 16 n° 2*

Composition : 1895.

Durée : 2 minutes environ.

## *Étude op. 42 n° 5*

Composition : 1903.

Durée : 3 minutes environ.

## *Étude op. 2*

Composition : 1887.

Durée : 3 minutes environ.

---

À l'origine de l'exercice, un pari avec l'ami, mécène et éditeur Mitrofan Belaïev (1836-1903), auquel Scriabine assure qu'il pouvait écrire, en un temps record, quarante-huit préludes utilisant deux fois chaque tonalité majeure et mineure. Entre tournées de concerts et cures thermales à rallonge, quarante-six « seulement » verront le jour, répartis sous différents numéros d'opus (11, 14, 15, 16 et 17). Soit cinq cahiers dont un seul, le premier, utilise tous les tons en suivant le cycle des quintes – l'auteur en transposa et retransposa certains pour y arriver. « Chaque prélude est une petite composition pouvant exister de façon autonome, indépendamment des autres », précise Scriabine avant publication de ce bouquet liminaire en 1897. Ce programme en propose quatre composés en 1895, mais issus de deux recueils différents. De l'*Opus 11*, l'*Allegro assai en si majeur (n° 11)* confie un flot de doubles-croches virtuoses à la main gauche, là où la droite chante un thème qui, au cœur du morceau, semble lorgner Chopin (*rubato*). Marqué par une alternance métrique plutôt inhabituelle chez Scriabine – entre 5/8 et 4/8 –, le *Misterioso en si bémol mineur (n° 16)* sonne comme un sombre rêve lorsqu'il ne menace pas comme un funeste cauchemar. Signé de *sol dièse mineur*, l'énigmatique *Allegro* de l'*Opus 16* – recueil de six pièces plus lyriques que virtuoses – tourne autour d'un motif d'abord ressassé *pianissimo* puis affirmé *fortissimo*, vers les derniers accords triple *forte*. Dépouillé, le *Lento en mi bémol mineur (n° 4)* murmure son désespoir en quatre phrases de trois mesures que l'interprète rendra si possible d'un seul souffle. Œuvre d'un Scriabine encore adolescent, la pénétrante *Étude* qui ouvre les *Trois morceaux op. 2* s'exprime avec une mélancolie que Rachmaninoff, futur camarade de classe du jeune Alexandre au Conservatoire de Moscou, n'aurait sans doute pas reniée. Sommet des huit pièces d'un cycle poussant très loin le chromatisme et les sophistications métriques – c'est l'époque de la *Sonate n° 4* –, le dense et redoutable *Affannato* de l'*Opus 42* (1903) se révèle autrement plus nerveux. Son thème principal se heurte aux sombres chutes d'arpèges d'une main gauche encore mise à rude épreuve.

Nicolas Deryn

# Le saviez-vous ?

## *Prélude*

L'étymologie latine donne la définition de ce terme, puisque *praeludere* signifie « se préparer à jouer ». Le prélude fut longtemps improvisé, ses premières traces écrites datant du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Par la suite, de nombreux compositeurs cherchèrent à lui donner un caractère d'improvisation (on songe notamment aux « préludes non mesurés » des luthistes et clavecinistes français de l'époque baroque). Mais peu à peu, le style se diversifie : le prélude peut adopter un rythme de danse, se référer à un modèle vocal ou à divers genres instrumentaux (concerto, sonate). Le plus souvent destiné à un instrument soliste, il permet de s'échauffer, de s'accorder, d'attirer l'attention de l'auditeur sur la suite de danses ou la fugue qu'il précède. Au xix<sup>e</sup> siècle, il se substitue parfois à l'ouverture au début d'un opéra ou d'une pièce de théâtre. Le changement de vocable s'explique par l'évolution des conceptions dramatiques et musicales : en général, le prélude s'enchaîne à l'acte 1 (tandis que le public applaudit après l'ouverture) ; il abandonne les formes pré-établies et s'attache à refléter le climat général de l'œuvre. À la même époque, les pianistes romantiques lui confèrent son autonomie en composant des préludes qui... ne préludent à rien. Chopin (1839) est suivi par Alkan (1847), puis par Rachmaninoff, Scriabine et bien d'autres encore. Debussy donne à ses *Préludes* des titres poétiques comme *Danseuses de Delphes* ou *Brouillards*, dont se moque Satie avec ses *Véritables préludes flasques (pour un chien)* !

*Hélène Cao*

# Frédéric Chopin (1810-1849)

## *Sonate n° 2 en si bémol mineur, op. 35*

1. Grave – Doppio movimento
2. Scherzo – Più lento – Tempo I
3. Marche
4. Finale. Presto

**Composition** : 1839.

**Durée** : 25 minutes environ.

---

*Deuxième Sonate.* Il y en a donc, n'ayons pas peur des lapalissades, une première. Celle-ci est œuvre de jeunesse, celle-là est œuvre de maturité : onze ans les séparent. Chez Chopin, mort à l'âge de 39 ans, c'est beaucoup ; durant cette décennie, il a composé, entre autres, les vingt-quatre *Études*, les *Préludes* de l'*Opus 28* ou les deux premières *Ballades*. Pour achever sa nouvelle sonate, il mettra deux ans : à la *Marche* composée en 1837 viendront s'ajouter en 1839, à la faveur d'un été chez George Sand à Nohant, les premier, deuxième et quatrième mouvements. « J'écris à présent une *Sonate en si bémol mineur* où se trouvera la marche que tu connais. Cette sonate comprendra un allegro, un scherzo en *mi bémol mineur*, la marche et un bref finale : trois pages, peut-être, de mon écriture. Après la marche, la main gauche joue à l'unisson avec la droite », confie-t-il le 8 août 1839 dans une longue (une fois n'est pas coutume) lettre à son ami Julien Fontana.

On la surnomme la *Sonate « funèbre »* ; nulle part, pourtant, Chopin n'a utilisé ce terme – pas même, contrairement à ce qu'on lit souvent, à propos de cette *Marche* poignante (il fit d'ailleurs supprimer cet adjectif du troisième tirage de l'édition française). Il faut dire cependant qu'elle parle d'elle-même : nul besoin d'en rajouter. Ce n'était pas la première marche funèbre du Polonais, ce ne sera pas la dernière non plus ; mais elle en est en quelque sorte le parangon, et c'est elle qui accompagnera, dans une version orchestrée, ses funérailles. Le reste de la sonate ne se départit ni des tonalités obstinément mineures ni des bémols en pagaille. Malgré un second motif en choral d'accords peu à peu animé

d'un vrombissement de main gauche qui veut un instant donner un visage souriant au discours, le premier mouvement est tout entier dans ce thème haletant lancé à la huitième mesure : haché de silences, engendré par le quasi-bégaiement de ses répétitions, il semble tourner en rond. Le scherzo, avec ses accords pressés et l'élan de ses basses, poursuit la voie d'un pianisme puissant dont témoignent aussi certaines des *Études*, des *Ballades* ou des *Scherzos* : Wagner, qui traitait Chopin de « compositeur pour la main droite », devait avoir obstinément fermé ses oreilles à toutes ces pages ! La sonate s'achève sur une sorte de mirage auditif qui en a déstabilisé plus d'un : « Ce n'est plus de la musique », disait Schumann, et en un sens, il n'avait pas tort. Pierre Brunel souligne à raison son caractère déceptif (mais en rien décevant !) : les deux mains en doublure d'octave tout du long (donc sans aucune harmonie affirmée), sur un ruban ininterrompu de triolets rapides (donc sans rythme), presque sans la moindre indication de nuance ou d'interprétation, dans une durée très ramassée. Il fallait oser : c'est étourdissant.

*Angèle Leroy*



# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Sonate pour piano n° 29 en si bémol majeur op. 106,*  
« *Hammerklavier* »

1. Allegro
2. Scherzo : assai vivace
3. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento
4. Largo

**Composition** : 1817-1818.

**Durée** : 40 minutes environ.

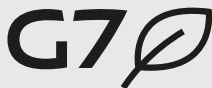
---

Composée après quatre années difficiles, où le compositeur fait face à des ennuis divers et surtout à une période de stérilité artistique presque totale, la « *Hammerklavier* », aux côtés du *Kyrie* de la *Missa solemnis* et des premières esquisses de la *Neuvième Symphonie*, permet à Beethoven de renouer avec l'inspiration. Et quelle inspiration ! Il en résulte une œuvre colossale. Par ses dimensions, d'abord : quarante minutes de musique, dont une vingtaine pour le mouvement lent (Beethoven n'a jamais fait aussi long). Colossale aussi, et surtout, par son inspiration et son niveau d'exigence musicale. Comme l'explique Paul Badura-Skoda, « la *Hammerklavier-Sonate* est, pour nous autres pianistes, ce qu'est la *Neuvième Symphonie* pour le chef d'orchestre : l'œuvre monumentale, l'œuvre culminante, ou, mieux encore, l'œuvre qui parcourt tout autant les profondeurs que les sommets ». Elle dépasse toutes les compositions du genre entreprises jusqu'ici, et le fait sans remettre en cause l'organisation traditionnelle de la sonate, en trois ou quatre mouvements (ici, quatre).

L'*Allegro* liminaire prend l'instrument à bras-le-corps, affirmant une emprise totale sur le clavier, mettant en avant le caractère percussif de ce tout nouveau Hammerklavier (littéralement, « clavier à marteaux »), puissant pianoforte à qui il est destiné. Le deuxième mouvement est un scherzo (les dernières sonates pour piano de Beethoven abandonneront cette forme) où le travail des petits motifs fragmentés laisse poindre un sentiment d'urgence, tandis que l'*Adagio sostenuto* est d'une douceur incomparable : « Aucune musique n'est

plus bouleversante dans ses accents humains ; mais aucune n'est moins « confession », moins enchaînée à un moi sentimental » (André Boucourechliev). Pour finir, dans un geste typiquement beethovénien dont Brahms se fera l'héritier, une fugue monumentale à trois voix, couronnement suprême de l'œuvre, qui préfigure la fameuse *Grande Fugue pour quatuor op. 133*. Annoncée par un long largo aux allures de fantaisie où le compositeur semble chercher ce qui deviendra son sujet, elle prolifère en tous sens : contre-sujets, augmentations, inversions, canons, nouveaux thèmes, strettes, péroraçons construisent une page véritablement étourdissante. C'est au fur et à mesure d'une fréquentation régulière, d'une intimité peu à peu construite que ce finale en particulier et la *Sonate « Hammerklavier »*, chef-d'œuvre ultime aux traits déroutants, en général, peuvent révéler tous leurs secrets ; en avance sur son temps (« Voilà une sonate qui donnera de la besogne aux pianistes, lorsqu'on la jouera dans cinquante ans », disait Beethoven à son éditeur), cet opus reste aujourd'hui le mètre étalon de la sonate pour piano.

Angèle Leroy



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis  
G7 Green 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* dite « *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 se révèlent 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*

# Les compositeurs Alexandre Scriabine

Alexandre Scriabine apprend le piano avec sa tante, qui l'élève, puis entre en 1888 au Conservatoire de Moscou, où il étudie avec Arenski, Safonov et Taneïev. Lorsqu'il quitte l'établissement en 1892, une vie de concertiste l'attend. Jusqu'au tournant du siècle, il compose essentiellement pour piano : *Études op. 8* (1894-1895), les *Sonates n<sup>os</sup> 1, 2 et 3* (1893-1897), les *Préludes op. 11, 13, 15, 16 et 17* (1888-1896), etc. Sa première tournée, à Paris et à Rome, a lieu en 1896, l'année de la composition de son *Concerto pour piano*. Il ne joue que ses œuvres : en 1894, une paralysie de la main droite (qui l'amène à composer *Prélude et Nocturne pour la main gauche*) l'a décidé à consacrer ses forces à sa propre musique. En 1897, il épouse Véra Issakovitch. L'année suivante, il devient professeur de piano au Conservatoire de Moscou. Entre 1899 et 1904, il compose ses trois symphonies. En 1902, il abandonne son poste d'enseignant pour privilégier sa carrière. C'est l'époque de la *Sonate n<sup>o</sup> 4*, des *Préludes op. 31, 33, 35 et 39*, des *Poème op. 32*, *Poème tragique*, *Poème satanique* et des *Études op. 42* (1903). Bien que n'étant pas divorcé, Scriabine épouse Tatiana de

Schloezer en 1905. Entre 1904 et 1909, il vit successivement en Suisse, en France, en Italie, aux États-Unis, revient en Suisse, puis s'installe en Belgique. En 1907, il compose sa *Sonate n<sup>o</sup> 5*, ses *Pièces op. 51 et 52*, et voit la création, à New York, de son *Poème de l'extase* pour orchestre. Il se montre sensible en outre à la théosophie ; dès lors, ses œuvres témoignent d'une dimension métaphysique de plus en plus marquée. De retour à Moscou en 1909, il travaille à *Prométhée, le poème du feu* pour orchestre, œuvre qui marque une nouvelle étape dans l'évolution stylistique du musicien, considéré comme le chef de file d'un courant moderniste russe. S'ensuivent les *Pièces op. 59* (1910), les *Sonates n<sup>os</sup> 6 et 7*, *Poèmes op. 63*, *Études op. 65* (1911-1912), puis les *Sonates n<sup>os</sup> 8, 9 et 10* (1912-1913). Scriabine n'écrit plus désormais que pour le piano. Ses dernières œuvres, composées en 1914, sont *Poèmes op. 71*, *Vers la flamme*, *Danses op. 73* et les *Préludes op. 74*. Il esquisse enfin *L'Acte préalable*, œuvre d'art totale qu'il souhaiterait voir créée en Inde. Mais une piqûre d'insecte l'empêche de mener à bien ce projet, provoquant une septicémie qui lui est fatale.

# Frédéric Chopin

Frédéric Chopin naît en mars 1810 dans un petit village près de Varsovie. Il est si doué pour le piano qu'on engage pour lui un maître de musique, Wojciech Zywny. Bientôt, le petit prodige se produit dans les salons de l'aristocratie, et jusque devant le grand-duc Constantin, frère du tsar. La famille fréquente l'intelligentsia de l'époque, et c'est auprès d'amis de son père (le directeur du Conservatoire Elsner, l'organiste Wüffel) que Chopin poursuit sa formation. En parallèle, il découvre le patrimoine musical de son pays, telles les mazurkas, un genre auquel il reviendra toute sa vie. Il complète son apprentissage au Conservatoire de Varsovie, où il entre en 1826, et commence à attirer l'attention du monde musical par ses compositions : ainsi avec ses *Variations sur « Là ci darem la mano »*, ou avec son *Concerto en fa mineur*, qui lui vaut les acclamations du tout Varsovie en mars 1830. À la fin de l'année 1830, Chopin quitte Varsovie pour Vienne ; il ne reviendra plus jamais dans son pays natal. Après un séjour de plusieurs mois, il part pour Paris. Il y devient un professeur de piano couru, et se produit régulièrement en concert, gagnant petit à petit l'estime du monde musical parisien qui, dès 1834, le place au

premier rang des musiciens de l'époque. La période est riche en amitiés avec nombre de représentants de la modernité artistique, tels Berlioz, Liszt, Hiller ou, du côté de la peinture, Delacroix. Les compositions se succèdent : *Études op. 25*, première des *Ballades*, mazurkas toujours, quelques *Nocturnes*. En 1836, Chopin entame une liaison avec l'écrivain George Sand. Ils passent avec déplaisir l'hiver 1838 (*Préludes op. 28, Deuxième Ballade*) à Majorque, où la santé de Chopin, fragile depuis l'enfance, se détériore brutalement, puis partagent plusieurs années durant leur temps entre Paris et Nohant. De rares récitals publics (avril 1841, février 1842), triomphaux, ponctuent cette période faste pour l'inspiration : deux dernières *Ballades*, *Polonaise « héroïque » op. 53*, *Barcarolle op. 60*. Divers deuils, dont celui de son père en 1844, ainsi qu'une aggravation de l'état de santé du musicien marquent la fin de la relation avec George Sand, actée en juillet 1847. Une tournée en Angleterre en 1847-1848 achève de l'épuiser. En octobre 1849, les dernières attaques de la tuberculose viennent mettre un terme à la courte vie de ce poète du piano.

# Ludwig van Beethoven

Né à Bonn en 1770, Ludwig van Beethoven s'établit à Vienne en 1792. Là, il suit un temps des leçons avec Haydn, Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. Ses premières compositions d'envergure – les *Quatuors op. 18* et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » – datent de la fin du siècle. Mais alors qu'il est promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite aux *Sonates n<sup>os</sup> 12 à 17* pour piano. Le *Concerto pour piano n<sup>o</sup> 3* 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 et représenté sans succès en 1805, 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 »* 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. 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* et la *Neuvième Symphonie*) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors, dont la *Grande Fugue*. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827. Dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

# L'interprète Beatrice Rana

Née dans une famille de musiciens dans le Sud de l'Italie, Beatrice Rana commence le piano à l'âge de 4 ans et devient l'élève de Benedetto Lupo au Conservatoire Nino Rota, dont elle sort diplômée à 16 ans. Elle étudie ensuite à la Hochschule de Hanovre auprès d'Arie Vardi et à la Santa Cecilia de Rome auprès de Benedetto Lupo. Elle se produit aujourd'hui dans les salles et festivals les plus illustres – Philharmonie de Berlin, Konzerthaus et Musikverein de Vienne, Carnegie Hall de New York, Tonhalle de Zurich, Wigmore Hall de Londres, Hollywood Bowl de Los Angeles, festivals de Verbier, Gstaad, Rheingau, La Roque d'Anthéron, Ravenne ou Gilmore. Les chefs avec qui elle collabore sont entre autres Yannick Nézet-Séguin, Antonio Pappano, Valery Gergiev, Yuri Temirkanov, Gianandrea Noseda, Louis Langrée, Mirga Gražinytė-Tyla, Susanna Mälkki, Klaus Mäkelä, Kent Nagano, Leonard Slatkin ou Zubin Mehta. Elle part en tournée avec le London Symphony Orchestra et Gianandrea Noseda, l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise et Yannick Nézet-Séguin, l'Orchestre philharmonique du Luxembourg et Gustavo Gimeno et l'Orchestre de l'Académie Nationale Sainte-Cécile et Antonio Pappano. Lors des saisons 2022-2023 et 2023-2024, Beatrice Rana fera ses débuts avec le Chicago Symphony Orchestra (Lahav Shani), l'Orchestre philharmonique de Munich (Gustavo

Gimeno), le San Francisco Symphony Orchestra (Manfred Honeck), elle partira en tournée avec les Wiener Symphoniker, le Chamber Orchestra of Europe et l'Academy St Martin in the Fields, et se produira en récital dans des salles de concert légendaires telles que Carnegie Hall, le Concertgebouw d'Amsterdam, la Philharmonie de Paris, le Barbican de Londres, l'Alte Oper de Francfort ou le Konzerthaus de Vienne. En 2015, son premier disque, consacré à des concertos de Prokofiev et Tchaïkovski, reçoit les meilleures distinctions et lui vaut d'être élue Révélation de l'année des BBC Music Awards 2016. En 2017, Beatrice Rana immortalise sa version des *Variations Goldberg* de Bach, jouées sur plusieurs grandes scènes à travers le monde, enregistrement qui la voit consacrée Révélation de l'année par la revue Gramophone et Artiste féminine de l'année au Classic BRIT Awards de Londres. Le disque reçoit également le prix Edison aux Pays-Bas. À l'automne 2019, elle fait paraître un enregistrement Stravinski-Ravel, et plus récemment, à l'automne 2021, un disque Chopin. En 2017, Beatrice Rana fonde le festival Classiche Forme dans sa ville natale de Lecce, dans les Pouilles, qui devient un rendez-vous estival incontournable de la musique de chambre en Italie. Depuis 2020, elle est également directrice artistique de l'Orchestre philharmonique de Benevento.