

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

DIMANCHE 5 MARS 2023 – 16H00

Maria João Pires



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Robert Schumann

Kinderszenen

Arabesque

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 8 « Pathétique »

Sonate n° 31

Maria João Pires, piano

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 17H15.

Les œuvres

Robert Schumann (1810-1856)

Kinderszenen op. 15 [Scènes d'enfants]

1. Von fremden Ländern und Menschen [Gens et pays étrangers]
2. Kuriose Geschichte [Curieuse histoire]
3. Hasche-Mann [Colin-maillard]
4. Bittendes Kind [L'Enfant suppliant]
5. Glückes genug [Bonheur parfait]
6. Wichtige Begebenheit [Un événement important]
7. Träumerei [Rêverie]
8. Am Kamin [Au coin du feu]
9. Ritter vom Steckenpferd [Cavalier sur le cheval de bois]
10. Fast zu ernst [Presque trop sérieusement]
11. Fürchtenmachen [Croquemitaine]
12. Kind im Einschlummern [L'Enfant s'endort]
13. Der Dichter spricht [Le Poète parle]

Composition : 1838.

Durée : environ 20 minutes.

On connaît la grande prédilection de Schumann pour le piano, qui occupa ses premières années de composition (*Opus 1 à 23*) avant que le compositeur n'ose se lancer dans le lied (1840), la musique symphonique (1841), la musique de chambre (1842), la musique chorale (1843), sans jamais oublier son instrument favori. Si les influences de Schubert, Mendelssohn voire Chopin ont été maintes fois soulignées, celle d'Hélène de Montgeroult (1764-1836) ne l'a pas été. Et pourtant, nombre de ses pièces semblent marquées par elle, et notamment celles qui font référence à l'enfance, comme les *Scènes d'enfants op. 15* (1838), *l'Album à la jeunesse op. 68* (1848), voire le *Carnaval de Vienne op. 26* (1839-40).

Ces *Scènes d'enfants* comportent treize pièces. Quand on connaît les cent quatorze études de Montgeroult, on a l'impression de se retrouver dans un monde familier, avec bien des mécanismes et des idiomes pianistiques similaires. Plusieurs de ces pièces adoptent le

système en deux parties à reprises (n^{os} 3 et 9) ou le système ABA avec ou sans reprise (n^{os} 1, 4, 7 et 12) ou le rondo (n^{os} 2 et 11), voire le choral (n^o 13). Ce cycle est typique de la construction en mosaïque propre à Schumann, fait de pièces courtes – presque des miniatures – se répandant entre elles : c’est aussi de cette manière qu’il faut écouter les études d’Hélène de Montgeroult.

Jérôme Dorival

Arabesque op. 18

Composition : décembre 1838.

Durée : environ 7 minutes.

Écrite à Vienne en 1838, alors que Schumann caresse l’idée de s’installer dans la cité impériale, l’*Arabesque op. 18* se veut, comme son jumeau le *Blumenstück op. 19*, une pièce « délicate – pour les femmes » (leurs titres, tous deux en référence à l’ornemental, le disent bien). Si l’envie de plaire au public est bien présente ici (c’est celle-ci qui oriente vraisemblablement l’expression du côté du charme et d’une certaine simplicité : « léger et tendre » [leicht und zart], note le compositeur), la conclusion de l’*Arabesque* apporte à ce rondo à deux couplets un éclairage nouveau. Chant gracile émergeant d’un halo harmonique, elle opère en quelques mesures une séduction délicate et puissante à la fois.

Angèle Leroy

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

1. Grave – Allegro di molto e con brio
2. Andante cantabile
3. Rondo : Allegro

Composition : 1797-1798.

Dédicace : au prince Karl von Lichnowski.

Première édition : 1799, Eder, Vienne.

Durée : environ 20 minutes.

Vraisemblablement donné par l'éditeur Eder en 1799, mais cautionné par Beethoven qui dédie l'œuvre à son bienfaiteur le prince Lichnowski, le sous-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 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° 31 en la bémol majeur op. 110

1. Moderato cantabile molto espressivo – 2. Allegro molto – 3. Adagio, ma non troppo – Fuga : Allegro, ma non troppo

Composition : 1821-1822.

Durée : environ 20 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

Les compositeurs

Robert Schumann

Né en 1810, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père. Bien vite, il écrit drames et poèmes et découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale. À l'âge de 18 ans, il part étudier le droit à Leipzig. Mais il prend vite conscience de son désir de devenir musicien. Il commence alors les leçons de piano avec Friedrich Wieck, dont la fille Clara, enfant prodige, est la meilleure vitrine. Mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste virtuose. L'année 1831 le voit publier ses premières compositions pour piano (*Variations Abegg* et *Papillons*) et signer sa première critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. En 1834, il fonde sa propre revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera pendant presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. Il compose la *Fantaisie op. 17*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne*... Il part pour Vienne dans l'espoir de s'y établir, mais les déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigaises. Il épouse Clara Wieck malgré l'opposition du père de la pianiste, et est l'ami de Mendelssohn. C'est le temps des *lieder* (*L'Amour et la vie d'une femme*, *Dichterliebe*...), des œuvres pour orchestre (création de la *Symphonie*

n° 1 par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig) et de la musique de chambre (*Quatuors à cordes op. 41*, œuvres avec piano). En 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès, il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Mais, souffrant depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, Schumann s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue et le couple déménage à Dresde, où il se plaît assez peu. Des pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano op. 54* et la *Symphonie n° 2*. La fin de la décennie est attristée par la mort de son premier fils et celle de Mendelssohn en 1847. Le compositeur reprend son projet sur *Faust* (achevé en 1853) et commence *Manfred*. L'installation à Düsseldorf, en 1850, où Schumann prend ses fonctions en tant que Generalmusikdirektor, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie rhénane*, en 1851, panse la blessure. En 1853, il rencontre Brahms, tout juste âgé de 20 ans. Cependant, l'état mental du compositeur empire. Il se jette dans le Rhin en février 1854, et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Endenich, près de Bonn. Il finit par refuser de s'alimenter et meurt en juillet 1856.

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^{os} 12 à 17* pour piano. Le *Concerto pour piano n^o 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.

Maria João Pires

L'interprète

Née à Lisbonne en 1944, Maria João Pires donne sa première représentation publique à l'âge de 4 ans. Elle commence ses études de musique et de piano avec Campos Coelho et Francine Benoît, et les poursuit en Allemagne avec Rosl Schmid et Karl Engel. En plus de ses concerts, elle réalise des enregistrements pour Erato pendant quinze ans et Deutsche Grammophon pendant vingt ans. Depuis les années 1970, Maria João Pires se consacre à la réflexion sur l'influence de l'art dans la vie, la communauté et l'éducation, essayant de découvrir de nouvelles façons d'implanter cette manière de penser dans la société. Elle a cherché de nouvelles voies qui, dans le respect du développement des individus et des cultures, favorisent le partage des idées. En 1999, elle crée le Centre pour l'étude des arts de Belga (Portugal), où

des concerts et des enregistrements ont lieu régulièrement ; à l'avenir, ceux-ci seront partagés en ligne à l'international (payants et gratuits). Maria João Pires propose périodiquement des ateliers interdisciplinaires pour les musiciens professionnels et les mélomanes. En 2012, en Belgique, elle a initié deux projets complémentaires : les Chœurs Partitura – projet qui consiste à créer et développer des chœurs d'enfants issus de milieux défavorisés, comme le chœur Hesperos – et les Ateliers Partitura. Tous les projets Partitura ont pour objectif de créer une dynamique altruiste entre artistes de différentes générations en proposant une alternative dans un monde trop souvent tourné vers la compétitivité. Cette philosophie se répand dans le monde entier dans les projets et ateliers Partitura.



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.

