Programme

*2019 - 2020*

# BARENBOIM BEETHOVEN

# INTÉGRALE DES SONATES

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

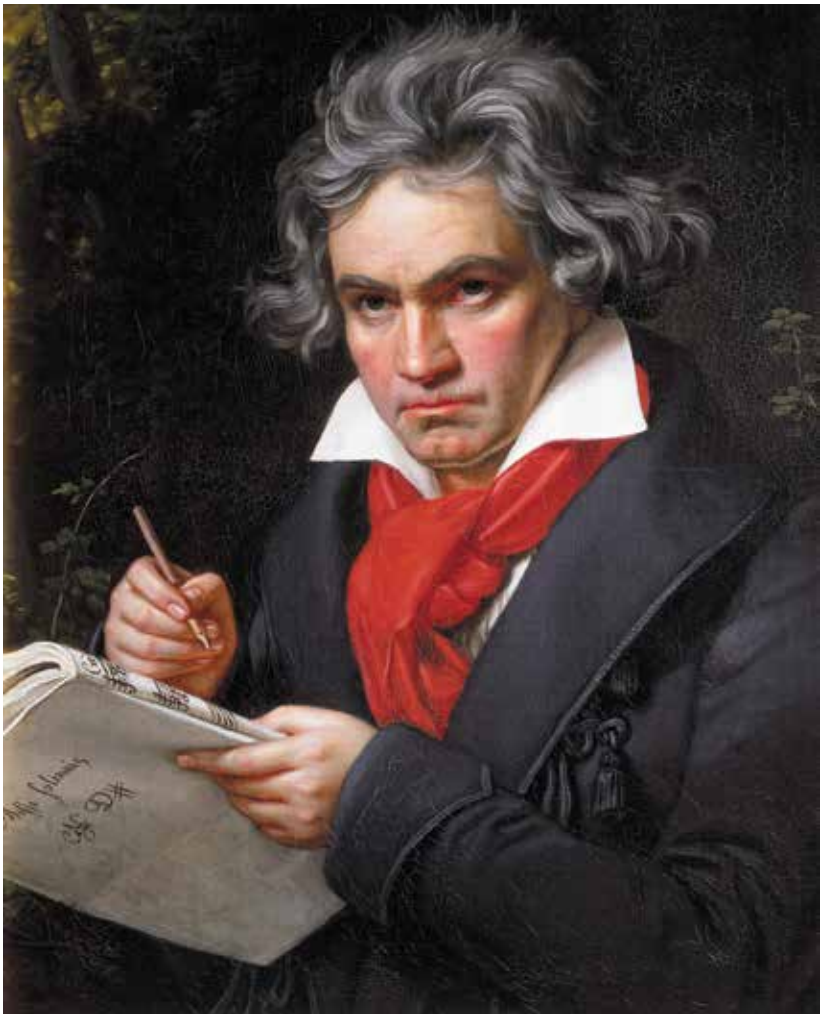
GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ - PHILHARMONIE DE PARIS

*2019 - 2020*

# BARENBOIM BEETHOVEN

# INTÉGRALE DES SONATES

CITÉ DE LA MUSIQUE
**PHILHARMONIE DE PARIS**



Portrait de Ludwig van Beethoven, vers 1819-1820, Beethoven-Haus, Bonn
Peinture de Karl Joseph Stieler (1781-1858)
© DeAgostini/Leemage

# —SOMMAIRE—

DANIEL BARENBOIM – LUDWIG VAN BEETHOVEN
INTÉGRALE DES SONATES
2019-2020


Introduction — 4

Daniel Barenboim et Beethoven : un long compagnonnage — 6

Les Sonates pour piano de Beethoven — 8

Concert du dimanche 6 janvier 2019 — 10

Concert du mardi 8 janvier 2019 — 15

Concert du lundi 29 avril 2019 — 21

Concert du jeudi 2 mai 2019 — 27

Concert du mercredi 30 octobre 2019 — 34

Concert du vendredi 1er novembre 2019 — 41

Concert du dimanche 19 janvier 2020 — 48

Concert du mardi 21 janvier 2020 — 54

Biographie de Ludwig van Beethoven — 61

Biographie de Daniel Barenboim — 63

Cela fait presque soixante ans que les trente-deux Sonates pour piano de Beethoven accompagnent Daniel Barenboim, lui qui avait dix-sept ans la première fois qu'il en a donné l'intégrale, à Tel Aviv et en Colombie. Depuis, il a repris cette intégrale à de multiples reprises – trois fois à New York et trois fois à Londres ainsi que, entre autres, à Paris, Munich, Berlin, Madrid, Milan, Tokyo et en Australie.

Les Sonates de Beethoven occupent une place de choix également dans son impressionnante discographie : en 1958, il grave pour le label Westminster les *Sonates « Hammerklavier »*, *« Clair de lune »*, *« Pathétique »*, *« Appassionata »*, *« Waldstein »* et l'*Opus 111*. En 1967, il enregistre l'intégrale pour EMI et en 1982 il récidive pour Deutsche Grammophon.

La vidéo n'est pas en reste : dans les années 1980, Daniel Barenboim interprète les trente-deux Sonates sous l'œil de la caméra de Jean-Pierre Ponnelle ; l'intégrale qu'il donne en concert en 2006 à Berlin, à la Staatsoper, est également filmée. À l'occasion du 250e anniversaire de la naissance de Beethoven, en 2020, il présente de nouveau les trente-deux Sonates en concert, sur la période 2019-2020, à Berlin, Paris et Vienne.

Daniel Barenboim
© Silvia Lelli

## Daniel Barenboim et Beethoven : un long compagnonnage

Beethoven est sans doute le compositeur avec lequel on identifie le plus aisément Daniel Barenboim. En tant que pianiste et chef d'orchestre, il a abordé la plus grande partie de son œuvre symphonique, opératique, chambriste et pianistique. Son premier souvenir de sa musique, vers l'âge de 6 ans, fut d'entendre Arthur Rubinstein jouer l'« *Appassionata* ». Deux ans plus tard, il interprétait la première sonate de Beethoven en public, celle en *sol* majeur, op. 14 n° 2. Il ne cessera plus dès lors de revenir à ce massif d'une exceptionnelle richesse, qu'il a enregistré par deux fois et joué dès 1960 en concert en tant que cycle complet – sa mémoire exceptionnelle lui permet un tel exploit. Il n'avait pas 18 ans !

Daniel Barenboim aime à insister sur le courage de l'homme Beethoven et le caractère foncièrement libre, non conventionnel, de sa musique. Selon lui, l'interprète doit faire preuve du même courage et ne pas hésiter à en frôler les gouffres. Ses classes de maître donnent un bon aperçu de sa vision des œuvres. Il montre ainsi comment le piano peut suggérer « de nouveaux instruments dans l'orchestre ». De toute évidence, le chef d'orchestre Barenboim a élargi le regard de Barenboim pianiste. Instrument neutre par essence, « le piano est comme un mur blanc qui attend que la couleur soit ajoutée ».

Le musicien insiste particulièrement sur l'extrême variété de ce corpus unique. Ce sont effectivement des mondes qui séparent l'humour piquant de « *La Caille* » (la dix-huitième) de la douleur lancinante de la trente-et-unième, les contours atmosphériques de la « *Clair de lune* » des assauts sauvages de la « *Hammerklavier* »… Pas une sonate qui se répète, pas une sonate qui n'ait une identité bien affirmée. Mais le musicien voit néanmoins beaucoup de cohérence dans l'ensemble : nombre d'idées reviennent à des années d'intervalle, traitées différemment, revêtues d'un autre caractère – il a pu prendre exemple sur le thème introductif de l'*Opus 14 n° 1* que l'on retrouve dans la fugue de l'*Opus 110*, se métamorphosant par la même occasion d'interrogation en affirmation. À une époque où nombre d'interprètes ne jurent que par les intimidantes dernières sonates, Barenboim s'empare avec enthousiasme des premières, ne cachant pas son admiration pour le premier mouvement de l'*Opus 7*, digne selon lui de celui de la *Symphonie « Eroica »*.

Il s'enflamme aussi pour certains joyaux cachés, tel l'*Opus 54*, coincé entre les deux monstres que sont la *« Waldstein »* et l'*« Appassionata »*.

Entendre Daniel Barenboim jouer Beethoven s'apparente, au-delà du piano, à une leçon de vie, celle d'un humaniste enrichi des multiples rencontres qui ont façonné sa conception de la musique.

*Bertrand Boissard*

## 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 Eroe »*. 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*

# — PROGRAMME —

DIMANCHE 6 JANVIER 2019 – 16H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 1 op. 2 n° 1*
*Sonate n° 18 op. 31 n° 3*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 29 op. 106 « Hammerklavier »*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 18H30.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 1 en fa mineur op. 2 n° 1***

I. Allegro
II. Adagio
III. Menuetto. Allegretto
IV. Prestissimo

Composition : 1794-1795.
Dédicace : à Joseph Haydn.
Publication : 1796, Artaria, Vienne.
Durée : environ 18 minutes.

Dès 1782, Beethoven s'essaye au genre de la sonate pour piano. Mais les trois pièces qui formeront son *Opus 2* sont les premières qu'il juge dignes d'être publiées. Il jouit alors, en cette année 1796, d'une réputation déjà solide – réputation de compositeur, et surtout de virtuose de l'instrument. Haydn, notamment, son professeur à partir de 1792, lui ouvre les portes de la société viennoise, et c'est donc tout naturellement que Beethoven lui dédie les trois sonates de l'*Opus 2*, sans mentionner toutefois la nature de leurs liens. Les modèles de ces premières sonates restent indubitablement Mozart et Haydn, mais le compositeur y manifeste – comme dans les *Trios avec piano op. 1* d'ailleurs – sans ambages son désir d'exprimer sa propre voix, et explore dans ce but les univers contrastés du dramatique ou du joyeux dans le cadre large d'une forme déjà en quatre mouvements, contrairement à l'habitude.
Le thème sur lequel s'ouvre cette sonate liminaire en *fa* mineur évoque d'ailleurs fortement le Mozart de la *Symphonie n° 40* (finale), tandis que celui de l'*Adagio* rappelle la *Sonate en ré majeur* du même, bien qu'il soit en fait repris d'un quatuor avec piano de jeunesse de Beethoven.
Les *Trios avec piano* s'achevaient sur une pièce en mineur, les Sonates s'ouvrent sur ce mode auquel Beethoven sera volontiers assimilé en raison d'œuvres emblématiques comme la *Sonate « Pathétique »*, l'*« Appassionata »*, la *Cinquième Symphonie* ou le *Troisième Concerto*. Après le sombre et dynamique *Allegro*,

l'*Adagio*, dans le style de l'aria, marque une réelle détente. Le *Menuetto* (les autres sonates le remplaceront par un scherzo), qui retrouve le mode mineur, doit à Haydn, et le finale laisse de nouveau libre cours à l'impétuosité affirmée par le premier mouvement.

*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 23 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 op. 28 « Pastorale »* 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'Alberti.

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*

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

I. Allegro
II. Scherzo : assai vivace
III. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento
IV. Largo

Composition : 1817-1818.
Publication : 1819, Artaria, Vienne.
Durée : environ 45 minutes.

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-cinq 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 dans le 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, péroraisons 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*

# — PROGRAMME —

MARDI 8 JANVIER 2019 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 8 op. 13 « Pathétique »*
*Sonate n° 12 op. 26 « Marche funèbre »*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 25 op. 79*
*Sonate n° 28 op. 101*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 8 en ut mineur op. 13 « Pathétique »***

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

Composition : 1797-1798.
Dédicace : au prince Karl von Lichnowski.
Publication : 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° 12 en la bémol majeur op. 26 « Marche funèbre »*

I. Andante con variazioni
II. Scherzo. Allegro molto
III. Marcia funebre (« sulla morte d'un Eroe »)
IV. Allegro

Composition : 1800-1801.
Dédicace : au prince Karl von Lichnowski.
Publication : 1802, Cappi, Vienne.
Durée : environ 20 minutes.

Après la *Sonate en si bémol majeur op. 22*, apogée de la première manière pianistique de Beethoven, voici venu avec l'*Opus 26* le temps des expérimentations, où Liszt entend dorénavant « l'homme » et non plus « l'adolescent » (l'ancien adolescent, du moins : le compositeur est âgé de 30 ans). Le tournant du siècle est aussi, pour Beethoven, un tournant stylistique. En 1800, c'est dans la musique pour piano qu'il s'annonce : il s'exprimera un peu plus tard dans d'autres genres que, pour certains (la symphonie notamment), le compositeur ne fait pour l'instant qu'aborder. Face à ce clavier qui lui a permis de se faire connaître quelques années auparavant, l'heure est au renouvellement.
Dorénavant, « Beethoven s'efforce de donner une identité distinctive à chacune de ses nouvelles compositions, comme s'il ne voulait pas seulement écrire de nouvelles sonates, mais redéfinir le genre avec chacune d'elles » (Charles Rosen). Et le voilà qui renonce pour celle-ci à rien moins que la fameuse « forme sonate » qu'Adolf Bernhard Marx, entre autres, théorisera quelques dizaines d'années plus tard en s'appuyant d'ailleurs… sur le corpus de ses trente-deux sonates. Quatre mouvements, donc, qui utilisent tour à tour le vaisseau de la variation, du scherzo, de la marche funèbre et du rondo, pour élaborer ce qui deviendra la sonate préférée

de Chopin (le précédent beethovénien est d'ailleurs évident dans la *Sonate n° 2 en si bémol mineur* du Polonais).
Son caractère quelque peu disparate n'empêche pas cette *Sonate op. 26* d'être une véritable réussite. Le thème qui l'ouvre, notamment, possède une saveur lyrique et une recherche harmonique tout à fait séduisantes, dont Schubert se souviendra de toute évidence dans son *Impromptu op. 142 n° 2* une trentaine d'années plus tard. Après cinq variations friandes de syncopes (dont une, comme il est d'usage, en mineur, qui préfigure le mouvement lent), le scherzo accroche l'oreille par son travail poussé sur l'accentuation et son caractère à l'occasion presque fantastique. « Clou » de la sonate, la fameuse marche funèbre « sur la mort d'un héros », celle qui a accompagné un nombre incroyable de funérailles, à commencer par celles de Beethoven – dans une version orchestrée qu'il nous semble deviner dès l'écoute de sa version pianistique.
Le compositeur, ici, préfigure une autre fameuse marche, celle de la *Symphonie « Héroïque »*, de quelques années plus tardive, et dessine ce qui deviendront les topoï du genre : rythmes pointés, roulements, sonorités feutrées, répétitions. Pour finir, détente et fluidité dans l'*Allegro*, tissé de doubles croches ondoyantes rehaussées, à l'occasion, de quelques croches piquées, ou transformées un temps en une chevauchée piétinante.

*Angèle Leroy*

## *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 10 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^os^ 4*, *5* et *6*), concertos pour piano (*n^os^ 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 désirant 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 des 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, car il est volontiers humoristique et presque toujours joyeux. Il est aussi plutôt difficile techniquement parlant, contrairement à ce qu'affirment les titres « sonatine » ou « sonate facile » envisagés par Beethoven. Quant aux deux mouvements qui suivent (un court *Andante* au doux bercement ternaire et un *Vivace* au parfum populaire), ils sont plus proches de 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, l'*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'électriser 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*).

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*

# — PROGRAMME —

LUNDI 29 AVRIL 2019 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 16 op. 31 n° 1*
*Sonate n° 14 op. 27 n° 2 « Clair de lune »*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 6 op. 10 n° 2*
*Sonate n° 31 op. 110*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 16 en sol majeur op. 31 n° 1***

I. Allegro vivace
II. Adagio grazioso
III. Rondo. Allegretto

Composition : 1801-1802.
Publication : 1803, Nägeli, Vienne.
Durée : environ 24 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.
La première pièce du triptyque (qui fut composée après la sonate centrale) ne se refuse d'ailleurs pas à un certain comique. Le thème liminaire de l'*Allegro vivace* se fonde sur une idée nouvelle qui valut à la sonate, en France, d'être surnommée « La Boiteuse » : la main droite y est légèrement en avance par rapport à la main gauche (l'inverse, qui crée une tout autre impression, était régulièrement pratiqué par les compositeurs et interprètes). Comme l'explique Charles Rosen, l'effet réalisé est « gênant, et ce n'est pas en le répétant dix fois [comme c'est le cas dans les premières mesures] que l'on se sent plus à l'aise : au contraire, le sentiment d'inconfort augmente. […] C'est une caractéristique musicale à laquelle

nous réagissons physiquement, et, chaque fois qu'elle se répète, nos réflexes se heurtent à l'humour de Beethoven. »
Le long *Adagio grazioso* central est un regard sur un style auquel Beethoven est en train de tourner le dos, celui de la romance d'opéra ; l'imitation recèle peut-être une pointe d'humour, mais il semble surtout que la tendresse y prédomine. La sonate s'achève sur un *Allegretto* charmant où tournoient (parfois en superposition) gentiment croches et triolets de croches, jusqu'à une coda qui reprend le thème principal dans une version « à trous » avant un court presto, lancé sur un trille grave, qui cavalcade avec humour sur ses quatre premières notes.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 14 en ut dièse mineur op. 27 n° 2 « Clair de lune »*

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 (*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 (Liszt ajoutera à *Après une lecture de Dante* : « fantasia quasi sonata »). 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 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 n'est pas de Beethoven, mais du poète Ludwig 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, 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° 6 en fa majeur op. 10 n° 2*

I. Allegro
II. Allegretto
III. Finale. Presto

Composition : fin 1796-été 1798.
Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.
Publication : 1798, Eder, Vienne.
Durée : environ 14 minutes.

Détente pour cette sonate en *fa* majeur : une détente pleine de verve et d'humour, comme l'affirme dès la première mesure cette alternance entre accords et petits triolets de doubles croches, qui reviendront à de multiples reprises, en prenant différentes formes, tonalités et atmosphères, au cours du mouvement.

En passant, Beethoven montre une nouvelle fois à l'auditeur sa capacité à tirer de la musique d'éléments extrêmement réduits, comme cette descente en octaves parallèles qui tient lieu de cadence conclusive à l'exposition, et qui forme une bonne part du matériau utilisé par le développement. Le très beau mouvement central happe par sa sinuosité et son atmosphère d'inquiétude retenue ; de temps à autre, on songe à ce qu'écrira Schubert quelques années plus tard.
Pour finir, un *Presto* qui se grise de fugatos (Adolf Bernhard Marx y entend « un enfant tirant un vieil homme par la barbe ») sans jamais cesser, ou presque, son petit moteur de croches détachées : c'est un joyeux baisser de rideau pour une sonate fort séduisante.

*Angèle Leroy*

## *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.
Publication : 1822, Schlesinger, Berlin, Paris.
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 préférait à présent intérioriser sa victoire.

*Hélène Cao*

# — PROGRAMME —

JEUDI 2 MAI 2019 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 13 « Quasi una fantasia »*
*Sonate n° 7 op. 10 n° 3*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 27 op. 90*
*Sonate n° 21 op. 53 « Waldstein »*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 13 en mi bémol majeur op. 27 n° 1 « Quasi una fantasia »***

I. Andante – Allegro
II. Allegro molto vivace
III. Adagio con espressione
IV. Finale. Allegro vivace – Presto

Composition : 1800-1801.
Dédicace : à la princesse Josephine von Liechtenstein.
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 (*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 (Liszt ajoutera à *Après une lecture de Dante* : « fantasia quasi sonata »). 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.
Pour la première, la moins connue des deux, quatre mouvements qui s'enchaînent : « *attacca subito* », note le compositeur après chaque double barre. C'est, note Charles Rosen, « la première fois, dans l'œuvre de Beethoven, que l'on a des mouvements complets, bien formés et indépendants qui, paradoxalement, deviennent incompréhensibles si on les joue séparément. Ils s'imbriquent les uns dans les autres. » Pour commencer, un *Andante* délicat tout plein de piano et pianissimo où la main gauche muse sous la ponctuation détendue de quelques accords de main droite ; mais au centre du mouvement, on bascule brusquement dans un allegro zigzagant et ponctué d'accents.

*Ut* mineur pour l'*Allegro molto vivace* qui suit, fait de noires tantôt liées tantôt détachées, qui prend un temps le rythme d'une chevauchée et qui s'achève, via les syncopes créées par le décalage du motif (et de son articulation) entre les deux mains, de façon agitée. L'*Adagio con espressione* joue à la fois le rôle de mouvement lent et celui d'introduction au finale, où il reviendra en effet ; élaboré, penchant volontiers vers le style fugué, cet *Allegro vivace* terminal témoigne de la tendance beethovénienne à déplacer le poids musical du premier mouvement vers le dernier.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 7 en ré majeur op. 10 n° 3*

I. Presto
II. Largo e mesto
III. Menuetto. Allegro
IV. Rondo. Allegro

Composition : fin 1796-été 1798.
Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.
Publication : 1798, Eder, Vienne.
Durée : environ 20 minutes.

Dans un tempo presto inhabituellement rapide, le premier mouvement de cette *Sonate op. 10 n° 3* s'élabore en très grande partie sur le motif de quatre notes *ré-do* dièse-*si-la* qui l'ouvre : une preuve, comme Beethoven aime à en donner, qu'il est possible de tirer beaucoup d'une idée mélodique somme toute banale. À l'efficacité de ce mouvement initial succède un morceau parmi les plus poignants de l'œuvre beethovénienne, où le compositeur aurait dépeint « l'âme en proie à la mélancolie avec les différentes nuances de lumière et d'ombre » (selon celui qui deviendra son premier biographe, Anton Schindler). Effectivement, les variations d'atmosphère y sont à la fois subtiles et saisissantes, et la pensée musicale d'une richesse incomparable. Autant dire qu'il est difficile, après un tel morceau, de continuer à ce niveau, même si le charme du menuet qui suit apporte un contrepoint heureux à ces sentiments intenses. Quant au rondo final, il joue sur un petit motif de trois notes en suspens pour se donner un ton interrogatif dans lequel il semble

que Beethoven entendait aussi de l'humour. Silences, questions et réponses, cascades détendues ou moteurs réguliers de doubles croches, sursauts occasionnels : le mouvement est complexe… ce que son visage souriant tend à faire oublier.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 27 en mi mineur op. 90*

I. Mit Lebhaftigkeit und durchhaus mit Empfingdung und Ausdruck [Avec vivacité, et toujours avec sentiment et expression]
II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen [Pas trop vite et très chantant]

Composition : 1814.
Dédicace : au comte Moritz von Lichnowski.
Publication : 1815, Steiner, Vienne.
Durée : environ 14 minutes.

La sonate précédente, *« Les Adieux » op. 81a*, mêlait allemand et italien (la langue internationale de la musique), dans ses titres et indications de tempo. Celle-ci – la *Sonate en mi mineur op. 90* –, de quatre ans plus tardive, fait uniquement usage de la langue natale de Beethoven dans ses notations de tempo et de caractère. Il y a là, outre un sursaut nationaliste en réaction aux guerres napoléoniennes, une appropriation de l'expression musicale dont le parcours de Schumann, quelques dizaines d'années plus tard, témoignera également. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que cet *Opus 90* joue en quelque sorte le rôle de pont entre les sonates de la maturité et les dernières œuvres, que Beethoven abordera à partir de 1816. Ici, quelque chose change : c'est particulièrement visible dans le premier mouvement de cette sonate bipartite (comme celles, notamment, des *Opus 54*, *78* et *111*).
Il est possible que les difficultés rencontrées par Beethoven dans sa vie personnelle aient aussi contribué à conférer au *Mit Lebhaftigkeit* initial son caractère parfois heurté. Le compositeur venait en effet de traverser plusieurs épreuves : le renoncement à celle qu'il nomme « l'immortelle bien-aimée », dont l'identité reste aujourd'hui sujette à conjectures, mais aussi la progression de sa surdité (à tel point qu'il ne s'entendait plus au piano) – et d'autres se profilaient à l'horizon,

expliquant vraisemblablement la rareté des œuvres achevées entre 1813 et 1817. Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose de frappant dans le contraste entre les deux mouvements. Le premier, dans le mode mineur, semble poser une question à laquelle le deuxième, majeur, apporte une réponse (mais il n'y a pas lieu d'y chercher un « conflit entre la tête et le cœur » suivi d'une « conversation avec la bien-aimée » : on sait aujourd'hui que cette exégèse quelque peu terre à terre n'est qu'une invention d'Anton Schindler, le factotum de Beethoven, plusieurs années après la mort du maître). Le dépouillement occasionnel ou les violences épisodiques de ce *Mit Lebhaftigkeit* trouvent en effet comme une résolution dans la texture veloutée du *Nicht zu geschwind*, décidément très schubertien.

*Angèle Leroy*

## *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.
Publication : 1805, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 30 minutes.

Dédiée à son ami et protecteur le comte Waldstein, lui-même compositeur, cette « sonata grande » – telle que Beethoven 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'agrémente d'une 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*

## — PROGRAMME —

MERCREDI 30 OCTOBRE 2019 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 2 op. 2 n° 2*
*Sonate n° 17 op. 31 n° 2 « La Tempête »*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 10 op. 14 n° 2*
*Sonate n° 26 op. 81a « Les Adieux »*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 2 en la majeur op. 2 n° 2***

I. Allegro vivace
II. Largo appassionato
III. Scherzo. Allegretto
IV. Rondo. Grazioso

Composition : 1794-1795.
Dédicace : à Joseph Haydn.
Publication : 1796, Artaria, Vienne.
Durée : environ 23 minutes.

Dès 1782, Beethoven s'essaye au genre de la sonate pour piano. Mais les trois pièces qui formeront son *Opus 2* sont les premières qu'il juge dignes d'être publiées. Il jouit alors, en cette année 1796, d'une réputation déjà solide – réputation de compositeur, et surtout de virtuose de l'instrument. Haydn, notamment, son professeur à partir de 1792, lui ouvre les portes de la société viennoise, et c'est donc tout naturellement que Beethoven lui dédie les trois sonates de l'*Opus 2*, sans mentionner toutefois la nature de leurs liens. Les modèles de ces premières sonates restent indubitablement Mozart et Haydn, mais le compositeur y manifeste – comme dans les *Trios avec piano op. 1* d'ailleurs – sans ambages son désir d'exprimer sa propre voix, et explore dans ce but les univers contrastés du dramatique ou du joyeux dans le cadre large d'une forme déjà en quatre mouvements, contrairement à l'habitude. La sonate centrale de la trilogie affirme son originalité de façon un peu moins immédiate que l'impétueuse première ; on y croise cependant çà et là des tournures singulières, qui suggèrent une nouvelle rhétorique du discours pianistique.
L'*Allegro vivace* est joyeux, presque humoristique dans la légèreté de son début, fait de courts motifs en contraste (dont un petit groupe-fusée que l'on retrouvera partout) ; mais le badinage n'exclut pas l'« espressivo », qui sera le domaine du second thème.
Le *Largo* qui suit est un hymne dont l'écriture évoque, bien plus que celle du piano, celle du quatuor à cordes : longues tenues d'accords sur une basse en pizzicato.

Le *Scherzo*, qui remplace le traditionnel menuet, en conserve cependant une part de retenue, même s'il se plaît à bondir d'une main à l'autre et d'un registre à l'autre en petits arpèges brisés. « Gracieux », le finale l'est assurément, et il fait preuve de cette détente souriante que l'on associe à un certain style classique ; mais Beethoven, tout de même, éprouve le besoin de gratifier pianiste et auditeurs d'un rugueux passage mineur que certains critiques de l'époque jugèrent malvenu.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 17 en ré mineur op. 31 n° 2 « La Tempête »*

I. Largo – Allegro
II. Adagio
III. Allegretto

Composition : 1802.
Publication : 1804, Nägeli, Vienne.
Durée : environ 24 minutes.

« Ces œuvres anéantissent tout ce qui a été écrit auparavant », écrivit Josephine von Brunswick 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 avait pris 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. Apocryphe, comme la plupart des surnoms attachés aux sonates, ce titre fait référence à la pièce de William Shakespeare – une référence, qui, semble-t-il, est du fait de Beethoven

lui-même. Il aurait en effet répondu à son ami et biographe Anton Schindler, toujours friand de parallèles, de « clés » herméneutiques et d'« idées poétiques » (une tendance qui fatiguait régulièrement le compositeur) : « Lisez *La Tempête* de Shakespeare. »

Chercher dans la *Sonate n° 17* la transposition de l'univers de la romance shakespearienne n'a pour autant pas grand sens : on sait que Beethoven se réclamait de toute façon bien plus de l'« expression du sentiment » que de la « peinture en musique » (« Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei », affirmait-il à propos de la *« Pastorale »*). Contentons-nous de remarquer que cette sonate présente des attributs propres à lui conférer une place parmi les « grandes sonates » de Beethoven, dans l'organisation de son discours (le début du premier mouvement, avec ses tonalités étrangères et ses alternances de tempi, est symptomatique d'une construction musicale « en direct » chère au musicien) comme dans son affect, marqué par la tonalité de *ré* mineur et certains gestes « romantiques » – on notera notamment le recours à la pédale, cadré par le compositeur. Un pianisme tout aussi riche de couleurs (on croirait parfois entendre des cordes ou des timbales) qu'idiomatique achève de donner à cette sonate, qui se conclut sur un rondo tournoyant, un visage caractéristique des problématiques qui animent Beethoven à cette époque.

*Angèle Leroy*

## *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 ; deux pièces plutôt légères, souriantes, parfois presque insouciantes, de l'autre. Dans la destination, aussi : celles en *mi* majeur et en *sol* majeur sont pensées pour les amateurs et recèlent considérablement moins de difficultés techniques, contrairement à celle en *ut* mineur. Dans la réception, enfin : la « *Pathétique* » acquit rapidement une véritable célébrité alors que l'*Opus 14*, défavorisé par ce voisinage immédiat, retournait 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 demi-ton 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 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* qui suit 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'*Allegro assai* 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° 26 en mi bémol majeur op. 81a « Les Adieux »*

I. Das Lebewohl [Les adieux]. Adagio –Allegro
II. Abwesenheit [L'absence]. Andante espressivo
III. Wiedersehen [Le retour]. Vivacissimamente

Composition : 1809-1810.
Dédicace : à l'archiduc Rodolphe.
Publication : 1811, Clementi, Londres.
Durée : environ 17 minutes.

L'*Opus 79*, la sonate précédente, était une pièce plutôt facile, écrite dans le cadre d'une commande. Celle-ci est fort différente. Elle tient d'ailleurs dans le corpus des pièces de piano du compositeur une place tout à fait à part, notamment parce qu'elle est la seule à assumer, voire à affirmer une inspiration extra-musicale. Le sous-titre en français « *Les Adieux* » est le choix de l'éditeur. Beethoven voulait la nommer « Lebewohl », comme il l'expliqua dans une lettre en 1811 : « Lebewohl est tout autre chose que les adieux ; on ne dit le premier qu'à une seule personne, et de cœur seulement. »

Cet adieu, c'est celui que Beethoven adresse à son patron et ami l'archiduc Rodolphe, dédicataire de nombreuses autres de ses œuvres et bon pianiste, forcé de fuir l'Autriche envahie par Napoléon au début du mois de mai 1809. Les deux autres mouvements, écrits après septembre de la même année, évoquent l'absence (*Abwesenheit*) puis le retour (ou plutôt le fait de se revoir, *Wiedersehen*) à Vienne du fils de l'empereur Léopold II, en janvier 1810, à la suite de la signature du traité de Schönbrunn.

Sonate « charactéristique », comme la présente Beethoven, cet *Opus 81a* décrit, plus que la réalité des tribulations de l'archiduc Rodolphe, l'affection du compositeur pour son mécène – « plus expression du sentiment que peinture », en quelque sorte (pour reprendre une formule utilisée par le compositeur à propos de sa *Symphonie « Pastorale »*, de quelques années plus ancienne). « *Le-be-wohl* » : c'est ce que Beethoven note sous les trois accords espressivo aux sonorités de cors qui ouvrent la partition dans une atmosphère recueillie.

L'*Adagio* se poursuit quelque temps, mélancolique et parfois hésitant, tant harmoniquement que rythmiquement ; puis il débouche sur un *Allegro* à l'expression moins affligée dont les thèmes sont issus de ce motif originel d'accords. Sans surprise, mais dans une mise en œuvre d'une grande originalité (qui use volontiers des rondes et fait preuve d'une véritable liberté en termes d'harmonie ou de contrepoint), c'est le travail sur celui-ci qui fonde également le développement central et la coda.

L'hésitation revient de plus belle dans l'*Andante espressivo* central, qui dépeint l'absence : toutes les premières mesures donnent une impression de suspens et d'incertitude harmonique qui renforce l'effet de plainte créé par l'écriture mélodique et rythmique. En alternance avec un passage plus animé, ce thème forme la totalité du mouvement, et c'est en quelque sorte au milieu de sa troisième énonciation que surgit le mouvement final, à jouer « le plus vite possible » : introduction

galopante puis motif balancé de triolets. Travail sur la vitesse sous ses différentes formes, depuis les guirlandes de doubles croches jusqu'aux fières noires jouées aux deux mains à l'unisson, cette célébration des retrouvailles avec l'ami est d'une effervescence parfaitement séduisante.

*Angèle Leroy*

# — PROGRAMME —

VENDREDI 1ER NOVEMBRE 2019 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 5 op. 10 n° 1*
*Sonate n° 11 op. 22*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 19 op. 49 n° 1*
*Sonate n° 20 op. 49 n° 2*
*Sonate n° 23 op. 57 « Appassionata »*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
***Sonate pour piano n° 5 en ut mineur op. 10 n° 1***

I. Allegro molto e con brio
II. Adagio molto
III. Finale. Prestissimo

Composition : fin 1795-été 1798.
Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.
Publication : 1798, Eder, Vienne.
Durée : environ 20 minutes.

Après la *« Grande Sonate » op. 7 en fa majeur*, parue seule, Beethoven revient à la publication en triptyque des premières pièces, avec cette fois l'*Opus 10*. Le cheminement adopté par les trois nouveaux morceaux est assez proche de celui de l'*Opus 2* : le dramatique – avec la sonate en mineur –, la détente – avec la sonate centrale –, la grandeur – d'autant plus marquée ici que la troisième sonate est la seule à organiser son discours en quatre mouvements, comme l'avaient déjà fait celles de l'*Opus 2*.
Si elle rappelle la toute première sonate, celle en *fa* mineur, la *Sonate en ut mineur* qui ouvre ce nouveau cahier porte un peu plus loin le goût du dramatisme (la comparaison des premières mesures est édifiante : la texture s'est étoffée, les rythmes acquièrent par le recours à la croche pointée double une énergie cinétique plus importante) et permet de mesurer l'évolution du style. Elle aborde, en outre, une tonalité qui sera d'une grande importance pour Beethoven, en particulier durant sa période « héroïque » : *Symphonie n° 5*, *Concerto pour piano n° 3*, ouverture de *Coriolan*, *Sonate « Pathétique »*.
C'est tout cela que le premier mouvement, qui semble animé d'une véritable urgence, s'applique à exprimer en quelque six minutes d'un discours contrasté, aux oppositions aussi nettes que certains détails sont subtils. Le mouvement central a le calme et l'ampleur d'un ciel apaisé, que seuls quelques arpèges de septième diminuée viennent zébrer ; les fréquents ornements, hérités d'un langage classique auquel les mouvements lents ultérieurs auront tendance à

renoncer, l'animent tout en lui conservant sa détente. *Prestissimo* pour conclure : on commence dans la légèreté bondissante et on finit avec théâtralité.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 11 en si bémol majeur op. 22*

I. Allegro con brio
II. Adagio, con molto espressione
III. Tempo di menuetto
IV. Rondo. Allegretto

Composition : 1799-1800.
Dédicace : au comte Johann Georg von Browne.
Publication : 1802, Hoffmeister, Vienne.
Durée : environ 25 minutes.

Aujourd'hui, cette *Sonate en si bémol majeur* est très loin de figurer parmi les plus connues de Beethoven ; et d'ailleurs, elle se trouve bien rarement au programme des récitals de piano. Elle tenait pourtant une place toute particulière dans le cœur de son créateur – « c'est quelque chose », écrivait-il fièrement à son frère après l'avoir achevée. Effectivement, de toutes ses sonates « de jeunesse », c'était sa préférée. Elle vient clore sa première période pianistique et marquer, en quelque sorte, son adieu au XVIIIe siècle : il cherchera ensuite d'autres façons d'aborder l'instrument (comme, quelques années plus tard, la *Symphonie n° 5* apportera un ferme démenti à l'économie classique de la *Symphonie n° 4*).
Apogée ou impasse ? C'est selon. Tout en s'accordant sur son caractère et ses caractéristiques, chacun envisage différemment sa portée. « L'œuvre la plus conventionnelle de Beethoven » (Sir Donald Tovey) ; une pièce « curieusement dépourvue de réelle inspiration » mais où « la forme que lui ont léguée ses prédécesseurs [est] arrivée à une rare perfection » (Guy Sacre) ; « l'une de ses œuvres les plus abouties, une démonstration de son envergure de compositeur » dont l'intérêt repose entièrement sur « ce qu'il fait de son matériau musical, sur sa façon de l'utiliser » (Charles Rosen). Le tout de nouveau dans le cadre de

la « grande » sonate – l'adjectif est de Beethoven, qui l'utilisa aussi pour la *Sonate op. 7* ou pour la *« Pathétique » op. 13* – en quatre mouvements.
Que dire de l'*Allegro con brio* initial ? Que ses thèmes sont « peu séduisants » (Rosen), sûrement, ce qui est aussi le cas de beaucoup d'autres motifs dont le compositeur a fait des merveilles. Qu'il ne surprend pas (ce qui serait, en soi, presque surprenant chez Beethoven). Qu'il est efficace : laborieusement efficace ou génialement efficace ? L'*Adagio* qui suit est une aria parfois mâtinée de style concertant, délicat, parfois poignant, où le plaisir de chanter est premier. Un gentil menuet et un trio tout zigzagant plus tard, la sonate s'achève sur un rondo pas trop rapide, dans la tradition viennoise, où l'on croise un temps un fugato altier qui se souvient de Bach.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 19 en sol mineur op. 49 n° 1*

I. Andante
II. Rondo. Allegro

Composition : 1795-1798.
Publication : 1805, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 10 minutes.

Les numéros d'ordre et d'opus des deux *Sonates op. 49* ne manquent pas d'induire en erreur : ces pièces ne sont en fait pas contemporaines d'une œuvre comme la *Sonate « Waldstein » op. 53*, mais ont été écrites à la fin du XVIIIe siècle, à la même époque que les *Sonates op. 10*. Ce n'est d'ailleurs pas leur auteur qui chercha à les publier, mais son frère qui les aurait envoyées à l'éditeur sans le mettre au courant. Elles se différencient des autres sonates de Beethoven par leur facilité d'exécution, qui fait leur succès auprès des apprentis pianistes (aux côtés d'œuvres comme les *Inventions* de Bach ou l'*Album pour la jeunesse* de Schumann), ainsi que par leur brièveté : deux mouvements – les *Opus 54*, *78*, *90* et *111* reviendront à la forme bipartite, mais lui donneront une autre signification – et une durée d'à peine dix minutes.

Pour autant, comme l'écrit Charles Rosen, « la première, en *sol* mineur, n'en est pas moins une œuvre remarquable et profondément émouvante », dans l'esprit de certaines pièces mozartiennes telle la *Sonate K. 545*. Elle commence par un *Andante* un peu mélancolique, dans une atmosphère retenue et une sonorité volontiers veloutée, et s'achève sur un bondissant *Rondo* chargé de dissiper les nuages et dont la forme est considérablement plus complexe qu'il n'y paraît.

*Angèle Leroy*

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

I. Allegro, ma non troppo
II. Tempo di menuetto

Composition : 1795-1798.
Publication : 1805, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 10 minutes.

Les numéros d'ordre et d'opus des deux *Sonates op. 49* ne manquent pas d'induire en erreur : ces pièces ne sont en fait pas contemporaines d'une œuvre comme la *Sonate « Waldstein » op. 53*, mais ont été écrites à la fin du XVIIIe siècle, à la même époque que les *Sonates op. 10*. Ce n'est d'ailleurs pas leur auteur qui chercha à les publier, mais son frère qui les aurait envoyées à l'éditeur sans le mettre au courant. Elles se différencient des autres sonates de Beethoven par leur facilité d'exécution, qui fait leur succès auprès des apprentis pianistes (aux côtés d'œuvres comme les *Inventions* de Bach ou l'*Album pour la jeunesse* de Schumann), ainsi que par leur brièveté : deux mouvements – les *Opus 54*, *78*, *90* et *111* reviendront à la forme bipartite, mais lui donneront une autre signification – et une durée d'à peine dix minutes.
La deuxième de ces « sonates faciles » (comme les qualifie la page de titre de l'édition du Bureau des arts et d'industrie) a l'air de compléter la première : d'une hypothétique sonate en quatre mouvements, Beethoven aurait attribué à celle en *sol* mineur le mouvement lent et le finale ; et à celle-ci, dans le mode majeur, le premier mouvement et le menuet. Le ton, ici, est indubitablement classique.

Le compositeur semble y avoir exprimé sa maîtrise des codes habituels, sans pour autant y investir beaucoup d'efforts ou d'attention : ainsi, les indications de nuances sont presque totalement absentes de la partition. Quant au menuet final, il paraît reprendre, dans une démarche assez fréquente chez Beethoven, un thème du *Septuor op. 20*, créé avec succès dès 1800 – mais c'est en fait la version pianistique qui est première.

*Angèle Leroy*

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

I. Allegro assai
II. Andante con moto
III. Allegro ma non troppo – Presto

Composition : 1804-1805.
Publication : 1807, Bureau d'art et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 25 minutes.

« Un torrent de feu dans un lit de granit » : c'est ainsi que le musicologue Romain Rolland parlait de la *Sonate op. 57 « Appassionata »* dans son *Beethoven* – une immense œuvre que Samouïl Feinberg enregistre à peu près à la même époque, à la fin des années 1930. L'une des plus connues des trente-deux sonates, l'une des plus véhémentes aussi, l'*« Appassionata »* symbolise à l'égal des *Symphonies n° 3* et *n° 5* ou de l'ouverture de *Coriolan*, le style héroïque de Beethoven.
Son début est un véritable rapt musical, d'une originalité dont les premiers interprètes et critiques prirent immédiatement la mesure. La suite ne démérite pas, et le compositeur y traite le matériau musical en véritable bâtisseur, se délectant de la sauvagerie des contrastes et dédaignant toute facilité. Les tournures les plus osées y abondent, et tout y est magnifique, depuis le développement, avec ses détours harmoniques qui se poursuivront dans la réexposition, jusqu'à la coda où la cellule originelle, si brillamment développée tout au long de ces dix minutes, semble, après une dernière bourrasque, retourner au néant dont elle était sortie. L'*Andante con moto* qui suit, un thème et variations, marque un recul dans la

fièvre, mais pas dans l'inspiration, et débouche sur la houle farouche de l'*Allegro ma non troppo*, aux accords répétés, au thème tournoyant, au sombre *fa* mineur et à la coda furieuse.

L'histoire de la réception de cette sonate montre bien la place particulière qu'elle tient dans le paysage de la littérature pour piano, entre étonnement face à ses bizarreries (c'est la position du critique de la très influente *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1807) – bizarreries que l'éditeur Cranz essayait peut-être de gommer ou du moins de faire admettre quand, en 1838, il donna à l'œuvre le surnom d'« *Appassionata* », qui lui est depuis resté – et admiration, qui fait de ces quelque vingt-cinq minutes de musique un sujet de commentaires et d'analyses innombrables.

*Angèle Leroy*

## — PROGRAMME —

DIMANCHE 19 JANVIER 2020 – 16H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 15 op. 28 « Pastorale »*
*Sonate n° 3 op. 2 n° 3*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 24 op. 78 « À Thérèse »*
*Sonate n° 30 op. 109*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 18H15.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

## **Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
## *Sonate pour piano n° 15 en ré majeur op. 28 « Pastorale »*

I. Allegro
II. Andante
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Rondo. Allegro ma non troppo

Composition : 1801.
Dédicace : à Joseph von Sonnenfels.
Publication : 1802, Bureau des arts et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 26 minutes.

Avec la *Sonate n° 15*, Beethoven quitte les rivages du style « quasi fantasia » des deux partitions précédentes, de quelques mois plus anciennes, pour revenir à des préoccupations formelles plus traditionnelles, qui s'expriment notamment par une architecture en quatre mouvements clairement différenciés ou le recours à la forme sonate pour l'*Allegro* initial.
L'humeur, ici, est sereine, et les premières attaques de la surdité dont le compositeur était victime alors semblent ne pas impacter le moins du monde la composition (« mes oreilles […] bruissent et mugissent nuit et jour. Je peux dire que je mène une vie misérable […]. Bien souvent, j'ai maudit mon existence et le Créateur », écrit-il à cette époque à son ami Franz Gerhard Wegeler).
Tableau idyllique, d'un romantisme apaisé, la sonate se vit affublée quelques années après sa première publication du surnom de *« Pastorale »* par un éditeur. Les mouvements centraux semblent assez peu motiver ce sous-titre, mais on peut éventuellement entendre quelque chose de pastoral dans les bourdons des mouvements extrêmes. L'*Allegro* initial est ainsi mis en mouvement par ces *ré* en noires répétées à la basse : « Le *ré* trois fois répété de la première mesure fait plus que d'établir la tonique, il prépare une atmosphère. Obstinément redit pendant vingt mesures, c'est une ligne d'horizon sous la belle phrase planante du premier thème » (Guy Sacre). C'est, malgré la présence d'éléments contrastants comme le second thème, cette idée de note pédale qui définit, de façon plus ou moins lointaine suivant les logiques de la forme sonate, l'essentiel de ce plaisant premier mouvement.

Il en reste des traces dans l'*Andante* qui suit, que Beethoven, semble-t-il, appréciait tout particulièrement (la sonate entière lui aurait tenu à cœur ; il tint d'ailleurs à la faire rééditer quelque vingt ans après sa composition). On comprend son goût pour ce morceau mélancolique, parfois presque schubertien. Un scherzo un peu brusque, entre motifs déclives et phrases entrecoupées, ouvre à un rondo final aux charmants balancements de main gauche ; détendu, débonnaire, bucolique, il prend de temps en temps un visage un peu plus sombre, sans que cela n'entame sa joie intrinsèque.

*Angèle Leroy*

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

I. Allegro con brio
II. Adagio
III. Scherzo. Allegro
IV. Allegro assai

Composition : 1794-1795.
Dédicace : à Joseph Haydn.
Publication : 1796, Artaria, Vienne.
Durée : environ 27 minutes.

Dès 1782, Beethoven s'essaye au genre de la sonate pour piano. Mais les trois pièces qui formeront son *Opus 2* sont les premières qu'il juge dignes d'être publiées. Il jouit alors, en cette année 1796, d'une réputation déjà solide – réputation de compositeur, et surtout de virtuose de l'instrument. Haydn, notamment, son professeur à partir de 1792, lui ouvre les portes de la société viennoise, et c'est donc tout naturellement que Beethoven lui dédie les trois sonates de l'*Opus 2*, sans mentionner toutefois la nature de leurs liens. Les modèles de ces premières sonates restent indubitablement Mozart et Haydn, mais le compositeur y manifeste – comme dans les *Trios avec piano op. 1* d'ailleurs – sans ambages son désir d'exprimer sa propre voix, et explore dans ce but les univers contrastés du dramatique ou du joyeux dans le cadre large d'une forme déjà en quatre mouvements, contrairement à l'habitude. Si les premières mesures de la sonate évoquent plutôt la musique de chambre (et sont pour le pianiste amateur assez malaisées), c'est plutôt l'esprit du concerto

qui infuse la suite de cet *Allegro con brio*, où Beethoven s'amuse des figures traditionnelles – silences, cadences, tournures virtuoses – avec bonne humeur. *Adagio* ensuite, d'une émotion palpable, empli de détails inspirés dans la gestion du discours à petite comme à grande échelle.
Retour à la légèreté pour un scherzo plein d'esprit, que le finale prolonge sans démériter, intégrant ici et là des idées musicales marquantes : un passage en style de choral dont Brahms se souviendra dans le finale de sa *Sonate en fa mineur op. 5*, mais aussi un triple trille digne frère de ceux des concertos pour piano (il s'agit d'impressionner les foules pour Beethoven le pianiste…) et une façon de traiter la musique en disparition (écoutez les ralentissements et arrêts qui précèdent les conquérantes octaves finales) dont le compositeur donnera par la suite nombre d'autres illustrations.

*Angèle Leroy*

## *Sonate pour piano n° 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 Thérèse von Brunsvick.
Publication : 1810, Clementi, Londres.
Durée : environ 10 minutes.

« On me parle toujours de la *Sonate en ut dièse mineur* [*op. 27 n° 2*] ; mais dans la *Sonate en fa dièse*, j'ai pourtant écrit quelque chose de mieux », aurait déclaré Beethoven selon Karl Czerny. Cette courte sonate (elle ne compte d'ailleurs que deux mouvements, comme quelques autres du corpus et notamment l'*Opus 111*) faisait en effet partie des plus aimées de son créateur, aux côtés de l'*« Appassionata » op. 57* et avant la *« Hammerklavier » op. 106*. Beethoven y abandonne le porte-voix du tribun au profit d'une expressivité dans laquelle il n'est pas moins lui-même – mais moins connu, assurément : « Il est vrai que c'est une œuvre intime, à jouer pour soi, ou alors devant un auditoire choisi, attentif, prêt à la connivence. On y chuchote beaucoup. Tendons l'oreille et pesons chaque note », nous exhorte Guy Sacre.

Dans la rare tonalité de *fa* dièse majeur (c'est la seule pièce du compositeur avec six dièses à la clé), Beethoven commence par une minuscule introduction notée « adagio cantabile » : un petit groupe d'accords de choral où la main droite, en ascension, s'éloigne de la gauche, ancrée sur un *fa* pédale, puis quelques ornements pour finir, déjà. Et l'*Allegro ma non troppo* commence dans la détente. L'élaboration motivique s'y fait dans la fluidité, sans plus de rugosité, et l'idée de l'arabesque y est très présente, même lorsque l'expression se fait momentanément plus grave ou plus sombre. Le contraste n'est pas extrêmement marqué avec l'*Allegro vivace* final, lui aussi volontiers porté par le mouvement des doubles croches, en alternance avec son motif principal, un thème d'accords en courtes phrases auquel les rythmes pointés donnent du mouvement.

*Angèle Leroy*

## *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.
Publication : 1821, Schlesinger, Berlin.
Durée : environ 17 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 l'invention, ici, 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 confidence.

*Hélène Cao*

## — PROGRAMME —

MARDI 21 JANVIER 2020 – 20H30

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 9 op. 14 n° 1*
*Sonate n° 4 op. 7 « Grande Sonate »*

ENTRACTE

**Ludwig van Beethoven**
*Sonate n° 22 op. 54*
*Sonate n° 32 op. 111*

**Daniel Barenboim**, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

---

Coproduction Piano****, Philharmonie de Paris.

## **Ludwig van Beethoven** (1770-1827)
## *Sonate pour piano n° 9 en mi majeur op. 14 n° 1*

I. Allegro
II. Allegretto
III. Rondo. Allegro comodo

Composition : 1798-1799.
Dédicace : à la baronne Josephine von Braun.
Publication : 1799, Mollo, Vienne.
Durée : environ 13 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 ; deux pièces plutôt légères, souriantes, parfois presque insouciantes, de l'autre. Dans la destination, aussi : celles en *mi* majeur et en *sol* majeur sont pensées pour les amateurs et recèlent considérablement moins de difficultés techniques, contrairement à celle en *ut* mineur. Dans la réception, enfin : la *« Pathétique »* acquit rapidement une véritable célébrité alors que l'*Opus 14*, défavorisé par ce voisinage immédiat, retournait 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 demi-ton supérieur) en 1801 ou 1802, à l'époque de la composition des *Quatuors op. 18*.
Le premier mouvement de la *Sonate n° 9* n'est pas exempt d'élan. Mais il est détendu et se permet de mêler, sans heurts, les styles et les écritures : mélodie en valeurs longues sur battements d'accords, mélismes divers, thème d'essence contrapuntique où Beethoven s'amuse à superposer les lignes.
Le cœur de la sonate se situe dans l'*Allegretto* en mi mineur qui suit. Le menuet, ici, n'est pas ronds de jambe et révérences, il charrie une inquiétude sourde qui transparaît dans ses balancements, ses ressassements discrets ou ses sforzandi réguliers – inquiétude qu'allègent le passage central et la coda, dans le mode majeur.

L'*Allegro comodo* final est plaisant, tout plein qu'il est de basses tournoyantes, de gammes de doubles croches, de cadences claires, de mélodies allantes, auxquelles un passage à découvert et quelques syncopes presque rageuses ajoutent du piquant.

*Angèle Leroy*

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

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

Composition : 1796-1797.
Dédicace : à la comtesse Barbara von Keglevics.
Publication : 1797, Artaria, Vienne.
Durée : environ 28 minutes.

Au premier accord, cette quatrième sonate pour piano de Beethoven ne se distingue en rien des précédentes dont elle adopte la structure en quatre mouvements, le menuet se situant en troisième position. Dédiée à la comtesse Barbara von Keglevics, l'une des meilleures élèves du maître, l'œuvre se voit qualifiée de « Grande Sonate » par Beethoven lui-même lors de son édition chez Artaria en 1797. Comment comprendre ce qualificatif ? Sans doute la sonate est-elle « grande » par ses dimensions et l'ampleur de son premier mouvement. Ensuite, son matériau thématique est particulièrement luxuriant, ce qui influe sur les formes mêmes dans lesquelles se fond la pensée musicale.
De manière classique, l'*Allegro molto e con brio* initial déploie deux groupes thématiques. Le premier se caractérise par la pulsation imprimée par la main gauche, puis par la fluidité du motif mélodique énoncé par la main droite. Le second, au ton de la dominante, prend l'allure d'un choral à quatre parties. Mais dans les deux cas, les transitions regorgent d'idées secondaires qui retiennent l'attention de l'auditeur. Enfin, la conclusion de cette exposition se prolonge en gammes et formules d'arpèges brisés. Après une telle abondance de matériau, le développement se veut plutôt bref mais original par ses excursions tonales

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

*Lucie Kayas*

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

I. In tempo di menuetto
II. Allegretto – Più allegro

Composition : 1804.
Publication : 1806, Bureau d'art et d'industrie, Vienne.
Durée : environ 11 minutes.

Une presque inconnue dans le corpus des sonates de Beethoven. Sa position, entre deux monuments (les fameuses « *Waldstein* » et « *Appassionata* »), n'arrange rien : la célébrité de ses voisines jette une ombre sur elle et ses (seulement) deux mouvements – une caractéristique architecturale qu'elle partage avec quelques autres sonates, notamment à partir de la fin des années 1810. Cette mal-aimée

des programmes de récital cache en fait son jeu sous des dehors un peu trompeurs, et en particulier une relative distanciation esthétique – à la manière de la *Huitième Symphonie* de quelques années plus tardive –, un langage en quelque sorte déceptif, où les horizons d'attente ne sont pas comblés : son premier mouvement se refuse à la forme sonate pour s'inspirer en partie du menuet (en partie seulement, et l'appellation « in tempo d'un menuetto » le dit d'ailleurs bien), son finale est une sorte de mouvement perpétuel dans l'esprit de la toccata – quant au mouvement lent, nous n'en trouverons pas ici. Elle fut en outre publiée sans dédicace, un geste relativement rare chez Beethoven, sans que l'on ne sache pourquoi, car il semble que le compositeur l'estimait beaucoup. Ce que l'on ne peut que comprendre lorsque l'on prend conscience de son caractère profondément expérimental, qui trouvera des prolongements dans le dernier style beethovénien. Auditeurs et critiques ne manquèrent pas de relever son caractère déroutant, et ce dès sa publication. Le critique musical de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* écrivait ainsi : « Cette sonate consiste seulement en un *Tempo di menuetto* et un *Allegretto* pas très long. Les deux sont difficiles à interpréter. Les deux ont été écrits dans l'esprit le plus original et avec un art visiblement mûr et harmonieux […]. Les deux, à nouveau, sont emplis de bizarreries. »
Quelques décennies plus tard, le musicologue Wilhelm von Lenz, auteur de *Beethoven et ses trois styles*, commenta lapidairement : « Cela est tombé de la plume du maître quand il était Dieu sait de quelle humeur ! » D'autres furent conquis par ce visage particulier, comme Sir Donald Francis Tovey, qui la jugeait « unique et subtile », ou encore les pianistes Edwin Fischer ou Alfred Brendel.

*Angèle Leroy*

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

I. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato
II. Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Composition : 1821-1822.
Dédicace : à l'archiduc Rodolphe et, pour l'édition londonienne, à Antonie Brentano.
Publication : 1823, Schlesinger, Berlin, Vienne, Londres.
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 solemnis*.

Le premier mouvement débute par une introduction lente où une formule presque banale sur le plan harmonique est dramatisée par de vastes sauts d'intervalle, des rythmes pointés et l'emploi d'une tonalité mineure. L'élément est développé à travers des harmonies dissonantes, puis donne naissance à un fragment de choral – une prière coupée étrangement au bout de quelques mesures. L'*Allegro con brio ed appassionato* est pratiquement entièrement fondé autour d'un motif de quelques notes, au ton impérieux et conquérant. Présenté à l'unisson, agrémenté d'une désinence puis enfin harmonisé, il est travaillé sans relâche, décomposé, reconstruit, échangé entre différentes voix puis superposé à sa propre variante rythmique. Les repères habituels (exposition, développement et réexposition) demeurent tout en étant estompés par un travail continu d'élaboration.

Le second mouvement va encore plus loin en proposant cinq variations puis une coda à partir d'un thème lyrique et serein. Beethoven s'y joue des catégories traditionnellement admises, où les styles de chambre, d'église et de théâtre ne communiquent guère. Intitulé *Arietta*, le mouvement abandonne le monde de la sonate pour faire référence à celui de l'opéra tandis que la mélodie exposée fait, elle, plutôt songer à un choral et renvoie ainsi… au domaine religieux. Dès la première variation, le thème est rendu abstrait, défiguré par une mise en mouvement de la basse, une harmonie colorée de chromatismes et une écriture qui privilégie le dialogue. L'écriture s'anime de plus en plus jusque dans la troisième variation, où l'exaltation est à son comble. Le discours s'immobilise ensuite, se bloquant sur une basse statique, des nuances infimes et des harmonies évitant les temps forts. Quelques digressions modulantes ramènent la mélodie initiale, transfigurée par les figures douces et fluides de l'accompagnement. La coda semble de nouveau suspendre le temps par des trilles s'étendant à l'infini. L'ancrage dans la tonalité pure et lumineuse de *do* majeur entraîne enfin l'auditeur dans un monde de rêverie douce et de contemplation.

*Jean-François Boukobza*

**Ludwig van Beethoven**

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, 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 apporteront 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 au cours de sa vie, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors 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 semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. 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 « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates nos 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 fina-

lement 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 XIXe siècle) 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 ; dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

**Daniel Barenboim**

Né à Buenos Aires en 1942, Daniel Barenboim y donne son premier concert public à l'âge de sept ans. En 1952, sa famille s'installe en Israël. À onze ans, il participe aux cours de direction d'Igor Markevitch à Salzbourg et poursuit sa formation par l'étude de l'harmonie et de la composition avec Nadia Boulanger à Paris jusqu'en 1956. Il fait ses débuts en tant que pianiste à dix ans, à Vienne et à Rome, et poursuit sur cette lancée à Paris, Londres et New York. Depuis, il sillonne régulièrement l'Europe, les États-Unis, l'Amérique du Sud, l'Asie et l'Australie. En tant qu'accompagnateur de lied, il a collaboré avec les chanteurs les plus renommés, le premier étant Dietrich Fischer-Dieskau. Depuis ses débuts au pupitre en 1967 avec le Philharmonia Orchestra de Londres, Daniel Barenboim collabore avec tous les grands orchestres de la planète. De 1975 à 1989, il est chef titulaire de l'Orchestre de Paris, de 1991 à 2006 directeur musical du Chicago Symphony Orchestra dont il devient chef honoraire à la fin de son mandat. Entre 2007 et 2014, il occupe de hautes fonctions à la Scala de Milan, dont celles de directeur musical à partir de 2011. Il dirige son premier opéra en 1973 au Festival d'Édimbourg. En 1981, il débute au Festival de Bayreuth, où il est invité chaque été pendant presque vingt ans. Il devient directeur musical général de la Staatsoper Unter den Linden de Berlin en 1992, et en 2000 la Staatskapelle Berlin le nomme chef titulaire à vie. À l'opéra comme en concert, Daniel Barenboim et la Staatskapelle défendent les grands ouvrages et cycles des périodes classique, romantique et du XXe siècle, à Berlin et lors de leurs tournées internationales. En 2018, ils donnent l'intégrale des symphonies de Brahms à Buenos Aires, Pékin et Sydney. Par ailleurs, ils interprètent régulièrement la musique de compositeurs contemporains tels qu'Elliott Carter, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann et Pierre Boulez. Une large discographie, comprenant CD et DVD, très applaudie témoigne de ce remarquable partenariat artistique. En 2016, Daniel Barenboim crée un trio avec le violoniste Michael Barenboim et le violoncelliste Kian Soltani. La même année, le trio fait ses débuts au Teatro Colón de Buenos Aires et, lors de la saison 2017-2018, donne l'intégrale des trios avec piano de Beethoven associée à des pièces contemporaines à la Pierre Boulez Saal de Berlin. En 1999, Daniel Barenboim et le professeur de

littérature palestinien Edward W. Said fondent le West-Eastern Divan Orchestra, qui rassemble de jeunes musiciens venus d'Israël, de Palestine et d'autres pays du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. L'objectif de l'orchestre, invité à se produire partout dans le monde chaque été, est d'ouvrir un dialogue entre les différentes cultures du Moyen-Orient par le partage d'une expérience musicale commune. Le projet débouche sur la création en 2015 de la Barenboim-Said Akademie à Berlin, laquelle propose depuis l'automne 2016 un cursus de quatre ans en musique et humanités à des étudiants principalement venus du Moyen-Orient. L'académie a pris ses quartiers dans un ancien entrepôt de la Staatsoper, qui héberge également la Pierre Boulez Saal. Le Boulez Ensemble, fondé par Daniel Barenboim, y est résident. Daniel Barenboim s'est vu remettre la Grand-Croix du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne. Il est chevalier commandeur de l'Empire Britannique, commandeur de la Légion d'Honneur, Messager pour la Paix des Nations Unies et docteur honoraire de l'Université d'Oxford. Il est l'auteur d'une autobiographie, *Une vie en musique* (1991, réédition 2002) ainsi que des ouvrages *Parallèles et paradoxes* (avec Edward Said, 2002), *La Musique éveille le temps* (2008), *Dialogue sur la musique et le théâtre : Tristan et Isolde* (avec Patrice Chéreau, 2008) et *La Musique est un tout : éthique et esthétique* (2012).

Licences E.S. 1-1083294, 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547 – Imprimeur: La Gallote

## PHILHARMONIE DE PARIS

**01 44 84 44 84**
221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS
**PHILHARMONIEDEPARIS.FR**

LIVE

RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR

RETROUVEZ LA PHILHARMONIE DE PARIS
SUR FACEBOOK, TWITTER ET INSTAGRAM

**RESTAURANT LE BALCON**
(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)
**01 40 32 30 01 - RESTAURANT-LEBALCON.FR**

**L'ATELIER-CAFÉ**
(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)
**01 40 32 30 02**

**CAFÉ DES CONCERTS**
(CITÉ DE LA MUSIQUE)
**01 42 49 74 74 - CAFEDESCONCERTS.COM**

**PARKINGS**

**Q-PARK** (PHILHARMONIE)
185, BD SÉRURIER 75019 PARIS
**Q-PARK-RESA.FR**

**INDIGO** (CITÉ DE LA MUSIQUE)
221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture

MAIRIE DE PARIS

Photo couverture : Charles D'Hérouville • Licences ES : 1-1083294, 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547 • Imprimeur : La Galiote