

**Roch-Olivier Maistre,**  
Président du Conseil d'administration  
**Laurent Bayle,**  
Directeur général

Samedi 11 octobre  
**Beethoven/Debussy**

Dans le cadre du cycle **Beethoven/Debussy**  
Du vendredi 10 octobre au vendredi 17 octobre 2008



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert,  
à l'adresse suivante : [www.citedelamusique.fr](http://www.citedelamusique.fr)

# Cycle Beethoven/Debussy

DU VENDREDI 10 AU VENDREDI 17 OCTOBRE

Deux mondes sonores composés l'un et l'autre à la charnière d'un siècle finissant et d'un autre qui commence. Deux compositeurs témoins des bouleversements qui traversent l'Europe : Beethoven les observe de Vienne où il s'installe en 1792 et meurt en 1827, Debussy de Paris où il vit jusqu'à son décès en 1918. Une Europe en proie aux guerres napoléoniennes qui allaient conduire au déclin de Vienne, brillante capitale culturelle, puis un siècle plus tard, Paris, ville lumière, qui subira le choc de la Première Guerre mondiale. Deux œuvres monumentales dont l'une, celle de Beethoven, s'apparente aux visions architecturales et utopistes d'un Claude-Nicolas Ledoux ou d'un Étienne-Louis Boullée, et l'autre, celle de Debussy, à une série de cathédrales, vibrations sonores et picturales d'un Claude Monet, ou à l'épure japonisante d'un pont sur la Tamise de James McNeill Whistler. Au-delà des mondes qui les séparent, tous deux se servent du passé pour mieux le transcender et aller vers des horizons qui marqueront durablement les artistes qui les suivront.

En respectant un ordre strictement chronologique, que ce soit pour l'œuvre de Beethoven ou pour celle de Debussy, cette audition intégrale rappelle dans son principe celui des rétrospectives consacrées à l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur. Il se dégage des deux ensembles une multiplicité d'approches dans l'écoute, renforcées et éclairées par le fil ténu d'un dialogue entre deux univers apparemment étrangers, mais dont les spécificités n'apparaissent que plus clairement à travers leur différence. Que ce soit les trente-deux sonates de Beethoven, dont la composition s'échelonne de 1793 à 1822, ou les divers recueils pour piano de Debussy, de la *Danse bohémienne* du jeune Achille (tel qu'il se prénommaient en 1880) aux douze *Études* de 1915 (cycle écrit pendant l'été 1915 alors que la guerre et son cortège de souffrances tourmentaient l'auteur de *Pelléas*), ces corpus retracent l'évolution, la quête et l'univers chimérique des deux compositeurs. Ils témoignent également des profondes transformations que chacun d'eux insuffla au répertoire pianistique : à leur manière, ils vont s'employer à outrepasser les limites et les contingences que leur imposait le piano-forte (Beethoven) et les pianos Pleyel, Érard ou Bechstein (Debussy) pour aller vers un univers sonore et poétique dont la nouveauté et l'audace ne cessent

de nous éblouir. Voici une belle manière d'illustrer ce qui fut la devise favorite du jeune Debussy, « *Toujours plus haut* », et que Beethoven aurait tout aussi bien pu prendre à son compte.

Faire entendre une œuvre dans son intégralité, c'est jalonner les différentes étapes de la pensée du compositeur : les séduisantes pièces de jeunesse, par exemple l'éclat de la *Sonate n° 3* de Beethoven, si juvénile et concertante, ou le charme verlainien de la *Suite bergamasque* de Debussy ; les œuvres de la maturité, celles qui explorent les ressources du Moi romantique et de l'introspection telle la *Sonate n° 8 « Pathétique »*, « *manifeste de la modernité* », comme l'écrit François-Frédéric Guy, mais aussi *La Tempête* (n° 17), la *Waldstein* (n° 21) et l'*Appassionata* (n° 23) de Beethoven, ou celles qui invitent au voyage dans l'espace et le temps comme les *Estampes*, les deux cahiers d'*Images*, et les deux livres de *Préludes* de Debussy ; enfin les ultimes, les cinq dernières sonates, n° 28 à 32, de Beethoven, d'une telle expression spirituelle qu'elles transcendent toute considération de forme, ou les douze *Études* de Debussy, dont l'abstraction s'apparente aux œuvres d'un Joan Miró ou d'un Kandinsky.

Pour s'atteler à une telle tâche, il faut s'être imprégné des œuvres durant de longues années, fréquentation qui ouvre aussi sur le monde artistique et culturel d'un Beethoven et d'un Debussy. Comme l'explique le pianiste François-Frédéric Guy, qui jouera en neuf concerts les trente-deux sonates de Beethoven, il s'agit « *d'un formidable défi artistique et humain : une histoire de l'Humain, de sa conscience, de sa grandeur autant que de sa misère, de ses caractères fondamentaux, énoncés et juxtaposés inlassablement au fil de ce grand œuvre* ». Quant à Alain Planès, qui donnera en quatre concerts l'intégrale de l'œuvre pianistique de Debussy, il partage avec l'auteur de *Pelléas*, dont son biographe Louis Laloy écrivait que les meilleures leçons lui étaient venues des peintres et des poètes, ce goût pour les arts plastiques qui enrichissent l'univers sonore. Ainsi trouve-t-il des similitudes entre l'*Étude pour les degrés chromatiques* et certaines peintures de Joan Miró dont « *l'équilibre précaire rappelle l'extrême virtuosité de cette pièce, celle d'un funambule sur une corde raide* ».

Denis Herlin

**VENDREDI 10 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven I***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 1, 2 et 3*

François-Frédéric Guy, piano

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 11H**

**Claude Debussy**  
*Danse bohémienne*  
*Deux Arabesques*  
*Rêverie*  
*Ballade slave*  
*Valse romantique*  
*Nocturne*  
*Mazurka*  
*Danse (Tarentelle styrienne)*  
*Suite bergamasque*  
*Images inédites*  
*Pour le piano*

Alain Planès, piano

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 14H30**

***Intégrale Beethoven II***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 5, 6 et 7*

François-Frédéric Guy, piano

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 17H30**

**Claude Debussy**  
*Estampes*  
*D'un cahier d'esquisses*  
*Masques*  
*L'Isle joyeuse*  
*Morceaux de concours*  
*Images (Livres I et II)*  
*Hommage à Haydn*  
*Le Petit Nègre*  
*Children's Corner*

Alain Planès, piano

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven III***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 4, 8, 9 et 10*

François-Frédéric Guy, piano

**DIMANCHE 12 OCTOBRE – 11H**

***Intégrale Beethoven IV***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 11, 12, 13 et 14*

François-Frédéric Guy, piano

**DIMANCHE 12 OCTOBRE – 14H30**

**Claude Debussy**  
*La plus que lente*  
*Préludes (Livres I et II)*

Alain Planès, piano

**DIMANCHE 12 OCTOBRE – 17H30**

***Intégrale Beethoven V***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 16, 17 et 18*

François-Frédéric Guy, piano

**DIMANCHE 12 OCTOBRE – 20H**

**Claude Debussy**  
*Berceuse héroïque*  
*Page d'album*  
*Études (Livres I et II)*  
*Élégie*  
*Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon*

Alain Planès, piano

**MARDI 14 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven VI***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 15, 19, 20 et 21*

François-Frédéric Guy, piano

**MERCREDI 15 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven VII***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 22, 23, 24, 25 et 26*

François-Frédéric Guy, piano

**JEUDI 16 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven VIII***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 27, 28 et 29*

François-Frédéric Guy, piano

**VENDREDI 17 OCTOBRE – 20H**

***Intégrale Beethoven IX***

**Ludwig van Beethoven**  
*Sonates n° 30, 31 et 32*

François-Frédéric Guy, piano

---

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 9H**  
**DIMANCHE 12 OCTOBRE – 10H30**  
**CITÉSCOPIE**

***Les sonates pour piano de Beethoven***

Un week-end de concerts  
et de conférences.

---

**VENDREDI 17 OCTOBRE, 18h30**  
**ZOOM SUR UNE ŒUVRE**

**Ludwig van Beethoven : Sonate n° 32**  
Élisabeth Brisson, musicologue

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 11H**

Amphithéâtre

**Claude Debussy**

*Danse bohémienne*

*Deux Arabesques*

*Rêverie*

*Ballade slave*

*Valse romantique*

*Nocturne*

*Mazurka*

*Danse (Tarentelle styrienne)*

**entracte**

*Suite bergamasque*

*Images inédites*

*Pour le piano*

**Alain Planès, piano Bechstein 1920 (collection d'Alain Roudier)**

**Fin du concert vers 13h.**

## Intégrale de l'œuvre pour piano de Debussy

Lorsqu'à l'âge de dix ans, en 1872, Achille-Claude Debussy entra au Conservatoire de Paris dans la classe d'Antoine Marmontel, il était destiné à la brillante carrière de pianiste virtuose. Mais les espoirs familiaux furent rapidement déçus et ses études se soldèrent par une série d'échecs aux concours de sortie : un deuxième prix avec le premier mouvement de la *Deuxième Sonate* de Schumann en 1877, puis aucune récompense en 1878 et 1879. Sa vocation pianistique s'interrompt brutalement, ce qui l'incita à s'orienter vers l'accompagnement, l'harmonie et la composition. Ses camarades notèrent dans leur souvenir qu'en dépit de certaines gaucheries et maladresses, il avait une main gauche d'une habileté et d'une capacité d'extension extraordinaire et qu'il obtenait par moments des effets étonnants de douceur moelleuse. Ce toucher si particulier allait demeurer l'une des caractéristiques du jeu de Debussy. Contraint pour des raisons financières dans les années 1909-1914 à se produire en public comme pianiste, uniquement pour interpréter ses œuvres (plus volontiers comme accompagnateur que comme soliste), il frappa ses contemporains par la beauté de sa sonorité, comme le consigne dans ses écrits son éditeur Jacques Durand : « *Au piano, qu'il jouât de sa musique ou celle des autres, Debussy était un charmeur, au toucher délicat. Élève de Marmontel, il n'avait pas continué à travailler ses doigts. Mais, quel fini, néanmoins, dans sa façon d'interpréter ! Quand il abordait Chopin, cela tenait du prodige. Il m'a raconté, dans la suite, que son premier maître de clavier avait été une dame dont Chopin fut le professeur ; elle en avait recueilli le précieux enseignement, notamment sur le toucher. Debussy avait coutume de répéter aux pianistes qui venaient lui demander des conseils sur l'exécution de ses œuvres : "Surtout, que j'oublie, en vous écoutant, que le piano a des marteaux". Leçon utile à méditer.* » Et lorsque Durand évoqua l'une des pièces du premier cahier des *Images*, il ne tarit pas d'éloges sur son art : « *Je me souviendrai toujours de la première audition qu'il me donna de son fameux Hommage à Rameau. [...] Cet admirable morceau me fut ainsi révélé d'une façon inoubliable ; le milieu de l'œuvre, d'une mystérieuse poésie, était rendu par Debussy comme jamais plus je ne l'ai entendu. Il est vraiment regrettable, pour l'exécution de ses pièces pour piano, qu'il n'ait pas voulu les jouer plus souvent en public ; on aurait pu ainsi saisir facilement ses intentions, essayer de les reproduire, instaurer une tradition maintenant irrémédiablement perdue. Je sais qu'il aurait été possible de recourir à l'enregistrement de son interprétation au moyen d'un piano mécanique. Mais n'eût-il pas été nerveux devant l'enregistreur, en pensant que son jeu allait, dans ces conditions, devenir un type définitif ?* » Jacques Durand ignorait sans doute que Debussy avait laissé un enregistrement de quelques-unes de ses pièces, notamment « *Danseuses de Delphes* » et *Children's Corner*, grâce au procédé Welte-Mignon. L'écoute de ces rouleaux permet de saisir l'art de Debussy pianiste : beauté du toucher, profondeur du son et conduite de la phrase musicale.

### *Danse bohémienne*

Composition : été 1880.

Durée : environ 2 minutes.

### *Deux Arabesques*

Andantino con moto, en *mi* majeur

Allegretto scherzando, en *sol* majeur

Composition : 1889-1891.

Durée : environ 8 minutes.

### *Rêverie*

Composition : 1890 ?

Durée : environ 4 minutes.

### *Ballade slave*

Composition : 1890 ?

Dédicataire : Madame Philippe Hottinguer.

Durée : environ 7 minutes.

### *Valse romantique*

Composition : 1890 ?

Dédicataire : Mademoiselle Rose Depecker.

Durée : environ 4 minutes.

### *Nocturne*

Composition : 1891 ?

Durée : environ 6 minutes.

### *Mazurka*

Composition : 1890 ?

Durée : environ 3 minutes.

### *Danse (Tarentelle styrienne)*

Composition : 1890 ?

Dédicataire : Madame Philippe Hottinguer.

Durée : environ 5 minutes.

### *Suite bergamasque*

Prélude

Menuet

Clair de lune

Passepied

Composition : 1890 ; révision : 1905.

Durée : environ 17 minutes.

### *Images inédites*

[Lent (mélancolique et doux)]

[Dans le mouvement d'une "Sarabande", c'est-à-dire avec une élégance grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc.]

[Quelques aspects de « Nous n'irons plus au bois »... parce qu'il fait un temps insupportable !]

Composition : 1894.

Dédicataire : Yvonne Lerolle.

Durée : environ 13 minutes.

### *Pour le piano*

Prélude

Sarabande

Toccatà

Composition : 1894 (II) et 1901 (I et III).

Dédicataires : I. Mademoiselle Worms de Romilly ; II. Madame Eugène Rouart (née Yvonne Lerolle) ;

III. Nicolas G. Coronio.

Première audition : Paris, 11 janvier 1902, salle Érard, Société Nationale de Musique, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 13 minutes.

## **Claude Debussy : de la jeunesse vers la maturité (1880-1901)**

Curieusement, Debussy composa peu pour le piano de 1880 à 1900. La publication en 1901 de *Pour le piano* allait être capitale : elle marquerait le début d'une série de cycles pour le clavier qui culminerait avec les deux livres de *Préludes* et les *Études*. En analysant les œuvres écrites durant ces vingt années, force est de constater que le jeune Debussy s'adonna surtout à l'art de la mélodie, stimulé par l'amour qu'il portait à la cantatrice amateur Marie Vasnier, mais également à l'orchestre avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893-1894) et les *Nocturnes* (1898-1900), à la musique de chambre avec le *Quatuor* (1892-1893) et à l'opéra (*Rodrigue et Chimène* de 1890 à 1893, qu'il délaissa pour *Pelléas et Mélisande* de juillet 1893 à août 1895). Ainsi forge-t-il son style

en se détournant du piano peut-être en raison « *de son extrême facilité et [de] la rare qualité de ses dons [qui] auraient pu lui assurer un succès de compositeur à un âge où bien peu y résistent* », comme le note Raymond Bonheur, l'un de ses proches.

Hormis la *Danse bohémienne* qui, vraisemblablement écrite lors d'un séjour à Florence en 1880, ne fut jamais éditée du vivant de Debussy et dont le style rappelle celui des pièces d'Emmanuel Chabrier qu'il affectionnait, les autres œuvres de jeunesse, que ce soit la *Ballade slave*, la *Valse romantique*, la *Danse*, la *Mazurka*, la *Rêverie* et la *Suite bergamasque* furent cédées à Choudens de janvier à mars 1891. Quant aux *Deux Arabesques*, le compositeur les vendit à Durand en avril de la même année. Seul le *Nocturne* fit l'objet d'un contrat en 1892 avec l'éditeur Paul Dupont. Toutefois, des six pièces qu'acheta Choudens, trois furent publiées en 1891 (*Valse romantique*, *Danse* et *Ballade slave*). Les autres le furent bien plus tardivement : *Mazurka* en 1903 puis en 1905, *Rêverie* et *Suite bergamasque* en 1905. Si Debussy n'était pas devenu un compositeur célèbre avec *Pelléas* en avril 1902, ces trois dernières pièces n'auraient jamais été éditées. Ce n'est d'ailleurs qu'à contrecœur et en raison d'une dette envers son éditeur que l'auteur accepta en avril 1905 de réviser la *Suite bergamasque*, tout en le dissuadant de poursuivre dans cette voie : « 1° Vous aurez la *Suite bergamasque mardi prochain, vous la donner telle qu'elle serait fou et inutile. 2° Vous avez tort de faire paraître la *Rêverie*... C'était une chose sans importance faite très vite pour rendre service à Hartmann, en deux mots : c'est mauvais ! 3° Quant à la cession de Pour le piano, je ne la ferai qu'à la condition de ne plus entendre parler de la *Mazurka*. Je n'ai vraiment aucun goût pour ce genre de morceau en ce moment surtout. » L'origine de ce rejet provient sans doute des raisons qui présidèrent à la cession de ces pièces, dont on ignore la date réelle de composition et que le jeune Debussy céda pressé par le manque d'argent. Si la *Suite bergamasque*, qui porte l'empreinte verlainienne, trouvait grâce à ses yeux, les *Deux Arabesques*, si célèbres de nos jours, n'échappaient pas à sa vindicte : « *Pas ça, c'est trop mauvais* », déclarait-il à l'une de ses rares élèves, madame Worms de Romilly. Quoi qu'il en soit, ces œuvres de jeunesse ont un charme et une fraîcheur indéniables. Elles témoignent des multiples influences que le jeune artiste avait subies et de l'étendue de ses connaissances pianistiques : les Français, Chabrier, notamment dans la *Valse romantique*, et Satie, mais surtout les Russes tels Borodine ou Balakirev (par exemple certains passages du *Nocturne* de Debussy rappellent la partie médiane de l'*Islamey* de Balakirev).*

Les *Images* de 1894, bien que jamais publiées du vivant de l'auteur excepté la deuxième, la « *Sarabande* », réutilisée dans *Pour le piano* en 1901, marquent un changement important dans le style de Debussy. Du point de vue de la forme, cet ensemble ouvre la voie aux autres triptyques (*Pour le piano*, *Estampes*, première et deuxième séries d'*Images*). Le compositeur abandonnera définitivement cette structure tripartite en 1909 avec le premier livre de *Préludes* qui comporte douze pièces, nombre qui sera également celui du second livre (1913) et des *Études* (1915). La composition des *Images* a été étroitement liée aux relations amicales que Debussy entretenait avec la famille Lerolle. Henry Lerolle, peintre et violoniste amateur, beau-frère de Chausson, soutint moralement et financièrement Debussy entre 1893 et 1895, au moment même de l'écriture de *Pelléas*. Il fut d'ailleurs l'un des témoins privilégiés de l'achèvement de l'opéra et reçut, en guise de remerciement, une série d'esquisses du drame lyrique. Fréquemment invité chez eux

à dîner, Debussy put admirer la magnifique collection de tableaux de Lerolle où se côtoyaient des Renoir, Degas, Maurice Denis, Carrière, Manet, Monet, Gauguin ou Bonnard. Il apprécia également le charme des deux filles aînées du peintre, Christine et Yvonne, pianistes passionnées, que Renoir peignit à l'instrument dans un célèbre tableau. C'est à cette dernière qu'il offrit le manuscrit des *Images* avec l'envoi suivant : « *Que ces Images soient agrées de Mademoiselle Yvonne Lerolle avec un peu de la joie que j'ai de lui dédiées [sic]. Ces morceaux craindraient beaucoup "les salons brillamment illuminés" où se réunissent habituellement les personnes qui n'aiment pas la musique. Ce sont plutôt "Conversations" entre le Piano et Soi, il n'est pas défendu d'ailleurs d'y mettre sa petite sensibilité des bons jours de pluie !* » Non sans humour, il ajouta quelques commentaires, notamment au début du deuxième morceau (« *Dans le mouvement d'une "Sarabande", c'est-à-dire avec une élégance grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc.* ») et du troisième (« *Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois"... parce qu'il fait un temps insupportable !* »), procédé qu'il réemploiera dans « *Jardins sous la pluie* », dernière des *Estampes*, en utilisant à nouveau cette chanson enfantine. Dans celle-ci, il indique au milieu de la pièce, à la mesure 64, « *Ici les harpes imitent à s'y méprendre les paons faisant la roue ; ou les paons imitent les harpes (comme il vous plaira !) et le ciel redevient compatissant aux toilettes claires.* » et, vers la fin, à la mesure 133, « *Une cloche qui ne garde aucune mesure* ».

Les circonstances de composition de *Pour le piano* demeurent beaucoup plus mystérieuses. Publié en avril 1901, ce cycle porte sur la page de titre uniquement le monogramme de Debussy sans que son nom soit mentionné. À bien des égards, ce recueil qui s'ouvre par un « *Prélude* » et se clôt par une « *Toccata* » parodie les anthologies classiques de piano. Serait-ce une évocation sarcastique de l'enseignement du piano ? D'ailleurs, deux des trois pièces sont dédiées aux deux seuls élèves connus de Debussy : madame Worms de Romilly (pour la première) et Nicolas Coronio (pour la troisième). La deuxième est offerte à Yvonne Rouart, née Lerolle, la dédicataire du manuscrit des *Images*, sept ans auparavant. Peut-être avait-elle également reçu des leçons de Debussy ? Le « *Prélude* » présente des réminiscences de celui des *Prélude et Fugue* BWV 543 de Johann Sebastian Bach, prélude que Debussy avait lu à plusieurs reprises, puisqu'il aimait jouer à quatre mains les œuvres d'orgue du cantor de Leipzig avec ses amis Paul Dukas et Ernest Le Grand. Quant à la « *Toccata* », elle rappelle le début de la *Partita en mi majeur pour violon seul* BWV 1006. Le triptyque fut exécuté pour la première fois par le pianiste catalan Ricardo Viñes, l'un des proches de Maurice Ravel, le 11 janvier 1902, lors d'un concert de la Société Nationale de Musique.

Denis Herlin

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 14H30**

Amphithéâtre

***Intégrale Beethoven II***

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 5*

*Sonate pour piano n° 6*

*Sonate pour piano n° 7*

**François-Frédéric Guy, piano**

**Fin du concert vers 15h30.**

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

### Sonate pour piano n° 5 en ut mineur, op. 10 n° 1

Allegro molto e con brio

Adagio molto

Finale. Prestissimo

Composition : 1795-1797.

Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.

Publication : 1798, à Vienne.

Durée : environ 19 minutes.

Avec les trois sonates de l'*Opus 10*, Beethoven semble revenir à la référence aux sonates de Haydn et de Mozart, enrichie, il est vrai, par une nouvelle densité. Le thème initial de la *Sonate n° 5* sonne avec toute la fougue d'un vrai thème « beethovénien », comparable à celui du finale de la *Sonate « Clair de lune »*, c'est-à-dire un parcours de l'arpège, ici en ut mineur, galvanisé par une texture rythmiquement très efficace (anacrouse et rythme pointé) à quoi succède une réponse contrastante. On songe aussi, en écoutant ce beau début, au premier mouvement de la *Sonate en ut mineur* de Mozart, mais dans un cadre ici plus heurté, comme « mis en mouvement ».

Mozartien encore, le deuxième mouvement en *la* bémol majeur, dans son allure vocale, sa configuration ornementale, son parcours harmonique et ses décompositions rythmiques, tel un « *Porgi amor* » (première apparition de la Comtesse, au deuxième acte des *Noces de Figaro*) développé à l'extrême...

Enfin, c'est plutôt le souvenir de Haydn qui marque le finale, *prestissimo*, avec également un art du contrepoint tempéré par la simplicité de ton de tout ce mouvement.

### Sonate pour piano n° 6 en fa majeur, op. 10 n° 2

Allegro

Allegretto

Finale. Presto

Composition : 1796-1797.

Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.

Publication : 1798, à Vienne.

Durée : environ 12 minutes.

Nettement plus polyphonique que la sonate précédente, la *Sonate n° 6* est inspirée bien davantage de Haydn que de Mozart, avec d'emblée un thème fantasque, jouant avec humour de l'opposition entre le ton péremptoire (bien que noté « *piano* ») et les pirouettes de la réponse,

avant de s'engager dans un travail de développement « sérieux ». De façon intéressante et originale, ce développement se fait à partir du simple motif de conclusion de l'exposition, enclenchant toute une séquence brillante.

Le deuxième mouvement, *Allegretto*, a plutôt l'allure d'un menuet ou d'un scherzo. La sonate ne comportant que trois mouvements, c'est le principe du mouvement lent au cœur de la pièce qui est purement et simplement supprimé : encore un trait d'originalité vis-à-vis du modèle classique qui fait de cette sonate une sorte d'objet neuf, succession de trois mouvements relativement animés, renonçant en partie aux ressources du contraste.

Le *Presto* final recèle un dernier effet d'humour : un thème de sonnerie de chasse et un mouvement fugué pour cette miniature parfaite ; et, là encore, un contrepoint sérieux et des imitations entre main droite et main gauche, dans le plus pur style « à l'ancienne », pour un finale plein d'espièglerie.

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

Presto

Largo e mesto

Menuetto. Allegro

Rondo. Allegro

Composition : 1797-1798.

Dédicace : à la comtesse Anna Margarete von Browne.

Publication : 1798, à Vienne.

Durée : environ 23 minutes.

Avec cette dernière sonate de l'*Opus 10*, Beethoven revient à une forme en quatre mouvements. Il compose ici une œuvre très étonnante par la charge poétique donnée au deuxième mouvement, encadré par trois séquences très différentes, comme appartenant à un autre univers.

Le *Presto* initial (indication peu courante pour un mouvement introductif et qui implique, d'entrée de jeu, l'originalité du propos) déroule un thème présenté en deux mouvements contraires de noires régulières, qui va jouer de cette opposition en la retournant « dans tous les sens », si l'on ose dire. Plus fondamentalement, le caractère affirmé de ce premier mouvement est d'ordre orchestral, proposant à l'oreille comme une alternance de pupitres différents, de timbres contrastés, par le jeu des registres et des modes d'attaque du clavier, et alternant entre une riche polyphonie (comparable à un *tutti* d'orchestre) et des *sol*.

Le deuxième mouvement, *Largo e mesto* (« lent et triste »), est sans aucun doute l'un des plus extraordinaires composés par Beethoven parmi ses trente-deux sonates, au même titre que

le mouvement lent de la *Sonate n° 29 op. 106 « Hammerklavier »*. On peut y voir l'exploration véritablement supra-humaine d'un monde de ruines et de cendres présenté par le thème initial, qui débouche d'emblée sur un deuxième thème (un peu moins funèbre mais tout aussi mélancolique) pour générer ensuite une véritable spirale de variations à la fois philosophiques et sentimentales. Hors même les champs poétiques qui s'ouvrent ici, qu'aucun commentaire ne peut suggérer – ni *a fortiori* épuiser –, Beethoven déploie ici une richesse de techniques pianistiques fascinante : passage soudain du *pianissimo* d'une séquence rêveuse et poignante au *fortissimo* appliqué à ces mêmes volutes, comme pour en annuler la poésie ; accélération et intensification en démultipliant les valeurs rythmiques, etc.

Du menuet qui succède à la plongée dans les ténèbres, de nombreux commentateurs ont souligné le caractère explicitement bienfaisant (« *comme un baume sur une blessure* », dit Alfred Brendel...). Quant au *Rondo* final, il expose un motif interrogatif qui va ponctuer tout le mouvement, lui donnant une légèreté et une allure spirituelle, encore fort éloignée des méandres pathétiques du mouvement lent.

*Hélène Pierrakos*

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 17H30**

Amphithéâtre

**Claude Debussy**

*Estampes*

*D'un cahier d'esquisses*

*Masques*

*L'Isle joyeuse*

*Morceau de concours*

*Images – Livre I*

**entracte**

*Images – Livre II*

*Hommage à Haydn*

*Le Little Nigar*

*Children's Corner*

**Alain Planès, piano Bechstein 1920 (collection d'Alain Roudier)**

**Fin du concert vers 19h10.**

### *Estampes*

Pagodes

La Soirée dans Grenade

Jardins sous la pluie

Composition : juillet 1903.

Dédicataire : Jacques-Émile Blanche.

Première audition : Paris, 9 janvier 1904, Société Nationale de Musique, salle Érard, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 16 minutes.

### *D'un cahier d'esquisses*

Composition : fin 1903-début 1904.

Première audition : Paris, 20 avril 1910, Société Musicale Indépendante, par Maurice Ravel.

Durée : environ 5 minutes.

### *Masques*

Composition : 1903-juillet 1904.

Première audition : Paris, 10 février 1905, salle Aeolian, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 5 minutes.

### *L'Isle joyeuse*

Composition : 1903-août 1904.

Première audition : Paris, 10 février 1905, salle Aeolian, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 6 minutes.

### *Morceau de concours*

Composition : 1904, pour un concours de la revue *Musica*.

Durée : environ 1 minute.

### *Images* – Première série

Reflets dans l'eau

Hommage à Rameau

Mouvement

Composition : 1901-1905.

Première audition : Paris, 6 février 1906, salle des Agriculteurs, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 15 minutes.

### *Images* – Deuxième série

Cloches à travers les feuilles

Et la lune descend sur le temple qui fut

Poissons d'or

Composition : 1907.

Dédicataires : I. Alexandre Charpentier ; II. Louis Laloy ; III. Ricardo Viñes.

Première audition : Paris, 21 février 1908, Cercle musical, par Ricardo Viñes.

Durée : environ 15 minutes

### *Hommage à Haydn*

Composition : mai 1909.

Première audition : Paris, 11 mars 1911, Salle Pleyel, Société Nationale de Musique, par Ennemond Trillat.

Durée : environ 3 minutes.

### *The Little Nigar*

Composition : 1909.

Durée : environ 1 minute.

### *Children's Corner*

Docteur Gradus ad Parnassum

Jimbo's Lullaby

Serenade for the Doll

The snow is dancing

The little Shepherd

Golliwogg's cake walk.

Composition : 1906-juillet 1908.

Dédicataire : Chouchou Debussy.

Première audition : Paris, 18 décembre 1908, Cercle Musical de Paris, par Harold Bauer.

Durée : environ 17 minutes.

## **Claude Debussy : première maturité (1903-1909)**

Après la publication de *Pour le piano*, Debussy allait livrer tous les deux ans un triptyque pianistique : les *Estampes* en 1903, les deux séries d'*Images* (1905 et 1907). Les titres de ces recueils évoquent le monde visuel, élégante manière d'illustrer et de suggérer que l'art du compositeur doit plus aux peintres et aux poètes qu'aux musiciens. À ces trois ensembles, il convient d'en ajouter un autre, informel, composé de trois œuvres majeures (*D'un cahier d'esquisses*, *Masques* et *L'Isle joyeuse*), écrites entre 1903 et juillet 1904. Les deux dernières sont liées à un profond

bouleversement dans la vie privée de Debussy. En 1899, il avait épousé une modiste, Lilly Texier, et vivait dans un petit deux-pièces de la rue Cardinet. Le succès de la création de *Pelléas et Mélisande* à partir d'avril 1902 le projeta sur le devant de la scène publique. De compositeur reconnu d'un certain cénacle, il devint un artiste célèbre et controversé. En 1904, il s'éprend d'une femme du monde, Emma Bardac, excellente cantatrice à qui Fauré avait dédié son cycle de mélodies *La Bonne Chanson*. Ainsi, en l'espace de quelques années, passe-t-il de son modeste appartement de la rue Cardinet à un hôtel particulier situé avenue du Bois de Boulogne (aujourd'hui l'avenue Foch). Si ce changement correspondit à ses goûts esthétiques et lui offrit l'une des grandes joies de son existence, la naissance d'une petite fille, Claude-Emma, surnommée Chouchou, dédicataire du *Children's Corner* en 1908, ce second mariage allait entraîner de nouvelles contraintes : le besoin constant d'argent pour maintenir un train de vie élevé. Les titres des pièces des trois triptyques pianistiques (*Estampes* et *Images*) présentent plusieurs points communs : ils évoquent soit la nature (« Jardin sous la pluie », « Reflets dans l'eau »), soit des mondes proches comme l'Espagne (« La soirée dans Grenade ») ou plus lointains comme l'Orient (« Pagodes », « Et la lune descend sur le temple qui fut », « Poissons d'or »). Univers imaginaires dont il entrevit la splendeur lors des expositions universelles de 1889 et 1900, car Debussy n'a jamais vu ces pays ainsi qu'il l'expliquait plaisamment à André Messager : « *Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination.* »

Peu de renseignements subsistent sur la genèse des *Estampes*. Debussy corrigea les épreuves de ce recueil à Bichain, dans l'Yonne, durant l'été 1903, tout en travaillant à d'autres projets comme la *Rapsodie pour orchestre et saxophone*, *La Mer* ou *Le Diable dans le beffroi*, d'après un texte de Poe. Afin de restituer en impression sonore ces univers contrastés, Debussy a employé divers procédés musicaux : le pentatonisme dans « Pagodes » ; le rythme de habanera dans « La Soirée dans Grenade », procédé auquel il avait eu recours dans une œuvre antérieure pour deux pianos de 1901, *Lindaraja*, publiée après sa mort en 1926 ; une chanson populaire, « Nous n'irons plus au bois », dans « Jardins sous la pluie », qu'il avait déjà utilisée dans la troisième des *Images* de 1894. Le peintre Jacques-Émile Blanche, à qui sont dédiées les *Estampes* et auquel l'on doit deux portraits de Debussy, consigna dans ses souvenirs que « Jardins sous la pluie » aurait été inspiré par un après-midi d'orage : « *De passage à Auteuil, je brossais en plein air une étude de sa tête. Il pleuvait, les arbres verdissaient sa peau mate que la pluie semblait vernir.* » Lors de la publication du recueil en octobre 1903, Debussy remercia Durand de leur splendeur éditoriale. En effet, l'édition de la partition reflète son sens du raffinement : titre en caractères japonisants et monogramme de couleur or, nom du compositeur et titres des pièces en bleu, le tout imprimé sur un papier Ingres. L'œuvre fut créée le 9 janvier 1904, de nouveau par Ricardo Viñes, dans le cadre des concerts de la Société Nationale de Musique.

À l'époque où Debussy achevait probablement d'écrire les *Estampes*, Viñes nota dans son journal, à la suite d'une visite qu'il lui rendit le 13 juin 1903 : « *Il m'a fait entendre deux pièces de la Suite bergamasque. Il y en a une, L'Isle joyeuse, qui est une merveille.* » Tel était le projet dans lequel devaient s'insérer initialement *Masques* et *L'Isle joyeuse*, le tout devant être complété par une « deuxième sarabande », si l'on en croit une annonce de l'éditeur Fromont de 1903. Mais il ne doit

pas être confondu avec l'autre *Suite bergamasque* qui, bien que composée en 1890, ne fut publiée qu'en 1905. Un mois après (le 4 juillet 1903), Viñes retourna chez Debussy : « *Je suis allé chez Debussy qui m'a de nouveau fait entendre ses derniers morceaux de piano dont il m'enverra une copie à la fin du mois : quel hasard, je lui ai dit que ces pièces me faisaient penser à des tableaux de Turner et il m'a répondu que, précisément, avant de les composer, il avait passé un long moment dans la salle des Turner, à Londres !* » Effectivement, Debussy avait séjourné à Londres fin avril 1903 en compagnie d'André Messager et avait visité la National Gallery. Mais Viñes faisait-il allusion aux *Estampes*, à *L'Isle joyeuse* ou à d'autres pièces ? La question demeure sans réponse. Quoi qu'il en soit, *L'Isle joyeuse* évoque, comme le laissait entendre le titre de *Suite bergamasque*, plutôt l'univers des *Fêtes galantes* et de Watteau, ainsi que le compositeur le consigna dans une missive de juillet 1914 : « *Sans tenter aucun rapprochement, il me semble que tout de même le titre : L'Isle joyeuse peut donner des indications ! C'est un peu aussi L'Embarquement pour Cythère avec moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre, des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant ; tout se terminant dans la gloire du soleil couchant.* » De cette pièce pour piano, l'une des plus développées qu'il ait écrites, Debussy affirmait que c'était l'une des plus difficiles à jouer. Quant à *Masques*, cette œuvre fut achevée en juillet 1904, au moment même où Debussy se séparait de sa première épouse, Lilly. Le caractère âpre et sombre de cette composition – « *l'expression tragique de l'existence* », aurait-il confié à Marguerite Long – contraste avec la virtuosité flamboyante de *L'Isle joyeuse*, publiée au même moment. *Masques* et *L'Isle joyeuse* furent également créés par Ricardo Viñes le 10 février 1905, salle Aeolian, et remportèrent d'emblée un très vif succès. Signalons enfin que *D'un cahier d'esquisses*, dont le titre se réfère de nouveau à l'art pictural et qui fut composé en janvier 1904, était l'une des œuvres favorites de Maurice Ravel. Sa tonalité et son style se marient admirablement avec *Masques* et *L'Isle joyeuse*, les trois pièces formant un triptyque idéal.

Un an après la publication de *Masques* et de *L'Isle joyeuse*, en octobre 1905, Durand fit paraître le premier recueil d'*Images*. Pourtant, la composition de deux d'entre elles remonterait à 1901, si l'on en croit le journal de Ricardo Viñes du 14 décembre : « *[Debussy] m'a ensuite fait connaître deux morceaux des douze qu'il veut composer pour le piano, six pour deux mains et six à deux pianos. Les deux que nous avons entendus sont Reflets dans l'eau et Mouvement : merveilleux.* » Toutefois, comme le prouve une lettre que le compositeur écrivit à Jacques Durand le 19 août 1905, il remania complètement la première pièce du recueil : « *Le premier morceau Reflets dans l'eau ne me plaît guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique...* » En écrivant en guise de deuxième morceau un « *Hommage à Rameau* », « *dans le style d'une sarabande mais sans rigueur* », Debussy salue la mémoire de ce grand compositeur français d'opéra, dont Durand publiait depuis plusieurs années l'édition monumentale. Cet hommage témoigne également de l'attachement que Debussy vouait à l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'il livra à son éditeur en septembre 1905 le manuscrit définitif des *Images*, il lui fit cette remarque : « *Avez-vous joué les Images ? Sans fausse vanité je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano [...] à gauche de Schumann ou à droite de Chopin... as you like it.* » L'ensemble du triptyque fut donné en première audition le 6 février 1906 à la Salle des Agriculteurs par Ricardo Viñes.

Deux années séparent le premier recueil des *Images* du second. La source d'inspiration de « Cloches à travers les feuilles », que Debussy dédia à son ami le sculpteur Alexandre Charpentier, grand amateur de musique, serait la description d'une coutume jurassienne que Louis Laloy, proche du compositeur, aurait faite : « *le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint, jusqu'à la messe des Morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir* ». Quoi qu'il en soit, le titre représente une merveilleuse illustration des correspondances au sens symboliste du terme entre les sons et la nature. C'est également Laloy, éminent orientaliste, qui est à l'origine du titre de la deuxième des *Images* : « Et la lune descend sur le temple qui fut ». Dédicataire de cette seconde image, ce brillant normalien la décrit comme « *un pays de rêve où volontiers [ils allaient] de compagnie* ». Quant à la troisième des *Images*, « Poissons d'or », elle fait allusion à un panneau de laque noire rehaussé de nacre et d'or que Debussy avait dans son cabinet de travail. La première audition de cette seconde série d'*Images* eut lieu le 21 février 1908 au Cercle Musical avec Ricardo Viñes au piano.

Les six pièces qui composent *Children's Corner* évoquent diverses facettes de Debussy : son amour pour sa fille Chouchou, dédicataire du recueil ; son goût pour le monde de l'enfance dont témoigne le dessin qu'il réalisa pour la couverture de l'édition publiée par Durand en 1908 ; son anglophilie qui lui fit choisir une nurse anglaise pour sa fille, bien que ne parlant pas l'anglais, et qui se manifestait dans le choix de ses lectures (notamment les romans de Dickens et de Kipling) ; son sens de l'humour, par exemple la caricature des exercices pour piano de Clémenti dans « Doctor gradus ad parnassum » ou l'évocation du cake-walk, ancêtre du ragtime et danse très en vogue à l'époque dans « Golliwogg's Cake-walk ». Lorsqu'il séjourna à Vienne en décembre 1910, il adressa à Chouchou plusieurs cartes postales qui constituent un parfait contrepoint au *Children's Corner* : « *Les mémoires d'outre-Croche. Une fois, il y avait un papa qui vivait en exil... et regrettait tous les jours sa petite Chouchou. Les habitants de la ville le regardaient passer, et murmuraient : "Pourquoi ce Monsieur a-t-il l'air si triste, dans notre ville si belle et si gaie ?" Alors, le papa de Chouchou entra dans une boutique tenue par un vieux monsieur, très laid, et sa fille plus laide encore, il retira poliment son chapeau, demanda avec des gestes de sourd-muet, les plus belles "post Cards" pour écrire à sa petite fille chérie... Le vieux monsieur très laid en fut très ému, quant à sa fille, elle en mourut à l'instant même ! Le même papa rentra en son hôtel, écrivit cette histoire qui ferait sangloter les poissons rouges, et mit toute sa tendresse dans la signature ci-dessous, qui est son plus beau titre de gloire. Lepapadechouchou* »

Publié en 1909 dans la *Méthode élémentaire de piano* de Théodore Lack, *The Little Nigar* présente de nombreuses similitudes avec la dernière pièce de *Children's corner*, éditée un an auparavant. Debussy y emploie de nouveau le rythme si particulier du cake-walk. Quant à *l'Hommage à Haydn*, il fut écrit à la demande de la Société Internationale de Musique pour célébrer le centenaire de la mort du grand compositeur viennois.

Denis Herlin

**SAMEDI 11 OCTOBRE – 20H**

Amphithéâtre

***Intégrale Beethoven III***

**Ludwig van Beethoven**

*Sonate pour piano n° 4*

*Sonate pour piano n° 9*

*Sonate pour piano n° 10*

entracte

*Sonate pour piano n° 8*

**François-Frédéric Guy, piano**

**Fin du concert vers 21h45.**

## Ludwig van Beethoven (1770-1827)

*Sonate pour piano n° 4 en mi bémol majeur, op. 7*

Allegro molto e con brio

Largo, con gran espressione

Allegro

Rondo. Poco allegretto e grazioso

Composition : 1796-1797.

Dédicace : à la comtesse Barbara von Keglevics.

Publication : 1797, à Vienne.

Durée : environ 30 minutes.

Au long des trente-deux sonates, Beethoven parcourt des chemins très divers, alternant en particulier, de façon bien sûr irrégulière et libre, des sonates de type extrêmement « affirmatif », explicites et éloquentes, d'une énergie et d'une vitalité qui semblent prévaloir sur l'énoncé du discours thématique, et des sonates beaucoup plus secrètes dans leur propos, plus introspectives que dramaturgiques, portées davantage vers la recherche sonore, l'exploration la plus subtile de la forme.

La *Sonate n° 4* appartient plutôt à cette seconde catégorie, même si son thème initial, construit sur les degrés de l'accord parfait, génère *a priori* un sentiment de force et de clarté. Plutôt qu'un quelconque thématisme conventionnel, le ressort fondamental du mouvement est, plus secrètement, le travail sur la succession continue des croches et les développements rythmiques qu'elle inspire, jeu sur l'avancée et l'immobilité.

De façon analogue et comme « en négatif », c'est l'extrême lenteur qui, dans le deuxième mouvement, est le point nodal : comment installer le mouvement, dans ce temps mesuré par une pulsation presque annulée ? À cela, Beethoven, répond par une exploration des possibilités expressives de l'ornement, de la variation, des volutes des lignes, libérées du carcan de l'énergie.

Pour le troisième mouvement, c'est le trio central qui concentre l'attention, séquence pleine de ténèbres dont on découvrira l'écho chez Schubert, dans le *Klavierstück D 946* en mi bémol mineur en particulier.

Le finale évite lui aussi les allures prévisibles d'un thème de conclusion bien affirmatif en proposant un motif qui sonne presque comme... une seconde idée. Tout un monde de subtilité.

## Sonate pour piano n° 9 en mi majeur, op. 14 n° 1

Allegro

Allegretto

Rondo. Allegro comodo

Composition : 1798.

Publication : 1799, à Vienne.

Dédicace : à la baronne Josefine von Braun.

Durée : environ 13 minutes.

Avec la *Sonate op. 14 n° 1*, Beethoven revient à une sonate de type « haydnien », après les grandes libertés prises dans la *Sonate « Pathétique »* qui la précède immédiatement : symétrie des charpentes, thèmes limpides clairement agencés et succession conventionnelle des mouvements. Si ce n'est qu'ici, un *Allegretto* central fait office à la fois de scherzo et de mouvement lent. Dans le premier mouvement, cependant, on assiste à un très intéressant travail de composition sur les « notes de passage » et sur l'étrangeté des modulations, qui met quelque peu en péril le sentiment tonal. Le *Rondo* final se réfère à Haydn, peut-être surtout par la fluidité digitale qu'impliquent ses triolets de croches en alternance avec des motifs plus hachés et ses traits jubilants de doubles croches.

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

Allegro

Andante

Scherzo. Allegro assai

Composition : 1799.

Dédicace : à la baronne Josefine von Braun.

Publication : 1799, à Vienne.

Durée : environ 16 minutes.

Paysage plein de lumière pour ce second volet de l'*Opus 14*, bien loin de toute plongée métaphysique dans les abîmes de la pensée, tels que pouvaient en proposer certaines des sonates précédentes. L'*Allegro* initial donne le ton de la sonate, avec un thème avenant, gracieux, quasi galant, à quoi répond un deuxième thème dans le style des ländler. Chacune de ces deux idées thématiques enclenche toute une série d'idées secondaires dès l'exposition. Le développement bénéficie bien entendu de cette richesse du matériau initial. Beethoven semble ici exploiter au maximum toutes ses idées, tout en restant dans un cadre solide.

L'*Andante* propose la même simplicité formelle, avec ici un premier thème presque trop simple, mais propice à l'élaboration de variations ; elles sont au nombre de trois et d'un type « arithmétique », ce qui est assez traditionnel : décalage du thème en contretemps pour la première, décomposition en croches puis en doubles croches pour les suivantes, le tout se refermant sur la présentation initiale du thème proposé.

Le *Scherzo* fait ici office de finale ; comme souvent, il est très proche de l'esprit des bagatelles de Beethoven (traits entrecoupés de silences, esprit d'espièglerie et intermède central d'un chant plus calme).

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

Grave – Allegro di molto e con brio

Andante cantabile

Rondo. Allegro

Composition : 1797-1798.

Dédicace : au prince Lichnowsky.

Publication : 1799, à Vienne.

Durée : environ 19 minutes.

Le titre n'est pas de Beethoven et, comme tous les qualificatifs apocryphes, il banalise les caractères fondamentaux de l'œuvre. Bien davantage qu'un quelconque « pathos », il s'agit ici de déclamation (du moins dans le premier mouvement) et d'un ton grandiose, emphatique, assumé comme tel. D'autant que cette introduction grave, en rythmes pointés, comme une ouverture à la française venue du baroque et rêvée par le premier des romantiques allemands, fait effet de tremplin, véritable ressort pour l'extraordinaire énergie déployée dans l'*Allegro* qui lui succède immédiatement (*Allegro di molto e con brio*). Beethoven a ici pris ses distances vis-à-vis du style classique. Peu lui importe désormais l'art du contraste en tant que tel, tout ce système d'arêtes vives, repérables et quasi prévisibles entre le vif et le lent, le mineur et le majeur, le *forte* et le *piano*... Plus qu'un art du contraste, plus même qu'un art de la dramaturgie, il s'agit de saisir ce qui, dans la lenteur extrême, contient en germe la rapidité extrême ; ce qui se joue dans l'immobilité lorsqu'elle est suffisamment riche de possibles harmoniques. Il s'agit aussi d'explorer tout ce que le piano peut déployer en termes de résonances, de prise de possession du clavier entier, d'échafaudages mentaux sur le rapport à instaurer entre l'énergie proprement dramatique et l'installation dans le temps.

Concentrant ainsi tout un ensemble de modes nouveaux dans l'écriture pour le piano de Beethoven, cette sonate marque un tournant, même si, comme toujours dans l'œuvre du musicien, les retours à des styles plus anciens sont possibles, voire nécessaires. Le caractère

inexorable, farouche et comme débridé du premier mouvement est oublié pour l'*Adagio cantabile*, moment de religiosité et de paix, grave dans son registre mais plein de lumière, proche de l'*Ave verum corpus* de Mozart dans le mélange de gravité et de tendresse.

Le *Rondo* final, dans sa simplicité, se déroule presque comme une chanson avec, si l'on ose dire, un caractère de... rengaine ! Véritable « tube » dans l'œuvre de Beethoven, massacré par des générations d'apprentis pianistes, il en sort pourtant sain et sauf, conservant sa fraîcheur et son efficacité : c'est dire...

*Hélène Pierrakos*

## Alain Planès

De l'Université d'Indiana à Pierre Boulez, c'est ainsi que pourraient se dessiner, en raccourci, les débuts de la carrière d'Alain Planès, devenu depuis lors l'un des pianistes les plus remarquables de sa génération. Il fait ses études à Lyon, où il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de 8 ans, puis au Conservatoire de Paris (CNSMDP). Jacques Février a été son mentor. Alain Planès part ensuite se perfectionner aux États-Unis. À Bloomington, il travaille avec Menahem Pressler du Beaux Arts Trio, János Starker, György Sebök et William Primrose. Il devient le partenaire de János Starker, avec qui il donne de nombreux concerts aux États-Unis et en Europe. Pierre Boulez lui propose de devenir, dès sa création, pianiste soliste de l'Ensemble intercontemporain, où il restera jusqu'en 1981. Sa carrière de soliste le conduit dans les plus grands festivals (Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, Montreux, La Roque-d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Piano aux Jacobins...). Très proche de Rudolf Serkin, il est un des jeunes « seniors » du prestigieux festival de Marlboro. En musique de chambre, Alain Planès a été le partenaire de Maurice Bourgue, Shlomo Mintz, Michel Portal, les quatuors Prazák, Talich, Guarneri, etc. Il a joué, entre autres, avec l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, les orchestres de l'Opéra de Paris et de La Monnaie de Bruxelles. Il a assumé la direction musicale du *Carnet d'une disparu* de Janáček, mis en scène par Claude Régy en 2001, et de *La*

*Frontière*, opéra de chambre de Philippe Manoury mis en scène par Yoshi Oida, à l'occasion de sa création en 2003. Révélé au disque par Janáček, Alain Planès a notamment gravé pour Harmonia Mundi une intégrale des sonates de Schubert qui, comme ses récents enregistrements consacrés à Chopin, Haydn et Scarlatti (sur instruments d'époque), ont été salués par la critique internationale. Son dernier disque, Debussy – *Estantes / Images inédites*, achève son intégrale de l'œuvre pour piano seul du compositeur. Cet enregistrement a été récompensé notamment par un « Choc » du *Monde de la musique* et par la revue allemande *Fono-Forum* (« Étoile du mois »).

## François-Frédéric Guy

François-Frédéric Guy, l'un des pianistes les plus en vue de sa génération, est tout particulièrement renommé pour sa façon d'aborder les grandes œuvres du répertoire austro-allemand – en novembre 2006, son enregistrement de la *Grande Sonate pour le piano* op. 106 de Beethoven (Naïve) a été présenté dans l'émission de la BBC *CD Review* (Radio 3) comme la meilleure version actuellement disponible. Il est en outre engagé dans un projet de plusieurs années qui doit le voir jouer l'intégrale des sonates et des concertos pour piano de Beethoven dans les plus grandes salles du monde. François-Frédéric Guy s'est produit dans le monde entier avec des orchestres comme l'Orchestre Symphonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique

de la Radio de Francfort, le Hallé Orchestra, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Philharmonique du Japon, le London Philharmonic Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Munich, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de Lyon et l'Orchestre Symphonique de San Francisco. Pendant l'été 2006, il a fait ses débuts aux BBC Proms en interprétant le *Concerto en sol* de Ravel avec le Philharmonia Orchestra dirigé par Esa-Pekka Salonen (Royal Albert Hall). Il a par ailleurs travaillé avec des chefs aussi renommés que Bernard Haitink, Daniel Harding, Neeme Järvi, Wolfgang Sawallisch et Michael Tilson Thomas, et a donné des récitals dans des villes comme Londres, Milan, Munich, Paris, Vienne, Berlin (Philharmonie) ou Washington, mais aussi dans des festivals comme ceux de La Roque-d'Anthéron, de Cheltenham, de Yokohama ou de la ville de Londres. La discographie de François-Frédéric Guy comprend les sonates n° 6 et n° 8 de Prokofiev (Naïve), les sonates n° 2 et n° 3 de Brahms (Meridian), et le *Concerto pour piano n° 2* de Brahms avec le London Philharmonic Orchestra et Paavo Berglund (Naïve). Parmi ses enregistrements de musique de chambre, on peut mentionner les sonates pour violoncelle de Beethoven et de Brahms avec Anne Gastinel ainsi que les sonates pour clarinette de Brahms avec Romain Guyot. Dans le cadre de son projet autour de Beethoven, il prépare actuellement l'enregistrement d'une intégrale des concertos pour piano avec Philippe Jordan et l'Orchestre

Philharmonique de Radio France.

François-Frédéric Guy a étudié le piano avec Dominique Merlet et Christian Ivaldi au Conservatoire de Paris (CNSMDP), où il a obtenu un premier prix. Grand amateur de Dostoïevski, il est également passionné par les biographies et les mémoires de musiciens.

En plus de son admiration pour Beethoven, il reconnaît des affinités particulières avec la musique de Bartók, Brahms, Liszt et Prokofiev, ainsi qu'avec l'œuvre de compositeurs contemporains comme Ivan Fedele, Marc Monnet, Gérard Pesson et Hugues Dufourt (qui lui a récemment dédié une importante pièce pour piano, *Erlkönig*).

# Et aussi...

## > CONCERTS

**JEUDI 30 OCTOBRE, 20H**

**Igor Stravinski**

*Concerto pour orchestre à cordes*

**Béla Bartók**

*Sonate pour violon seul*

**Arnold Schönberg**

*Trio à cordes*

**Richard Strauss**

*Métamorphoses*

Les Dissonances

David Grimal, violon

Ayako Tanaka, violon

Lise Berthaud, alto

François Salque, violoncelle

**VENREDI 31 OCTOBRE, 20H**

**Dmitri Chostakovitch**

*Quatuor n° 3*

**Bohuslav Martinu**

*Quatuor n° 2*

**Dmitri Chostakovitch**

*Quatuor n° 2*

Quatuor Párkányi

**VENREDI 7 NOVEMBRE, 20H**

**Joseph Haydn**

*Symphonie n° 97*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

« *Exsultate, jubilate* »

*Aria « Ch'io mi scordi di te »*

*Symphonie n° 41 « Jupiter »*

Orchestre Philharmonique de Radio France

Ton Koopman, direction

Sandrine Piau, soprano

Tini Mathot, pianoforte

**MERCREDI 12 NOVEMBRE, 15H**

**Où est passé Mozart ?**

Spectacle musical pour les enfants à partir de 8 ans

L'Anneau Théâtre

**JEUDI 20 NOVEMBRE, 20H**

**Igor Stravinski**

*Apollon musagète*

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Concertos pour piano n° 23 et 24*

Chamber Orchestra of Europe

Mitsuko Uchida, piano, direction

**JEUDI 18 DÉCEMBRE, 20H**

**VENREDI 19 DÉCEMBRE, 20H**

**Jean Sibelius**

*Rakastava*

*Concerto pour violon*

**Robert Schumann**

*Symphonie n° 2*

Chamber Orchestra of Europe

Vladimir Ashkenazy, direction

Valeriy Sokolov, violon

## > CONCERT ÉDUCATIF

**SAMEDI 15 NOVEMBRE, 11H**

**Pulsez !**

*De Rameau à Boulez en passant par le funk et le groove*

Œuvres de Lully, Rameau, Telemann, Boulez, Mantovani...

Les Siècles • Quartet Ku

François-Xavier Roth, direction

Pierre Charvet, présentation

## > MUSÉE

Visite **Musée en famille**, tous les dimanches de 11h à 12h15

Du 26 octobre au 28 juin

## > MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous proposons...

... de consulter en ligne dans les « Dossiers pédagogiques » :  
*Le piano* dans les « Instruments du Musée » • *Le classicisme viennois* dans les « Repères musicologiques »

... de lire :

*Claude Debussy* de François Lesure • *Les Préludes pour piano* de Claude Debussy de Joseph Kremer • *Les sonates pour piano de Beethoven* de Charles Rosen • *Beethoven* de Maynard Salomon • *Essai sur Beethoven* d'André Boucourechliev • *Le Dernier Beethoven* de Rémy Stricker

... de regarder :

Les *Préludes* de **Claude Debussy** par **Frank Braley** (piano), concert enregistré à La Roque-d'Anthéron en 2004 • L'intégrale des sonates pour piano de **Ludwig van Beethoven** par **Daniel Barenboim**, enregistrée à Berlin en 2005 • *La Sonate pour piano n° 32* de **Ludwig van Beethoven** par **Richard Goode**, concert filmé à la Cité de la musique en décembre 1996

... d'écouter en suivant la partition :

De **Claude Debussy**, *Les Estampes* par **Vanessa Wagner**, concert enregistré à la Cité de la musique en novembre 2007 ; les *Préludes* et la *Suite bergamasque* par **Jacques Février** • *Images* et *L'Isle joyeuse* par **Arturo Benedetti Michelangeli** • L'œuvre pour piano de **Debussy** (vol. 1) par **Werner Haas** • De **Ludwig van Beethoven**, l'intégrale des sonates pour piano par **Michaël Levinas** • les *Sonates n° 23 et 24* par **Maurizio Pollini**, concert enregistré à la Cité de la musique en juin 2002 • Les *Sonates n° 14 et 15* par **Jean-François Heisser**, concert enregistré à la Cité de la musique en mai 2004 • Les *Sonates n° 28, 29 et 30* par **Jean-Efflam Bavouzet**, concert enregistré à la Cité de la musique en septembre 2004



# BEETHOVEN

## FRANÇOIS-FRÉDÉRIC

# GUY

NOUVEAUTÉ

