



Maurizio Pollini

Lundi 09 octobre 2017 – 20h30

— PROGRAMME —

Robert Schumann

Arabesque op. 18

Kreisleriana

ENTRACTE

Frédéric Chopin

Deux Nocturnes op. 55

Sonate n° 3

Maurizio Pollini, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H10.

« *Quelle musique j'ai en moi maintenant, Clara, et quelles belles mélodies toujours ! Pense que, depuis ma dernière lettre, j'ai achevé tout un cahier de nouvelles pièces. Je les appellerai Kreisleriana. Mais c'est toi et une de tes pensées qui y jouent le premier rôle [...] et tu souriras si joliment quand tu t'y retrouveras. Ma musique semble maintenant plus simple et merveilleusement complexe dans cette simplicité, si éloquente et venue du cœur.* »

Lettre de Schumann à Clara Wieck, 13 avril 1838.

« *Chapeau bas, Messieurs, un génie !* » Ainsi s'exprime en 1831 Eusebius, l'un des alter ego artistiques de Schumann, dans ce qui est la première critique musicale de l'Allemand, qui n'a pas encore fondé sa *Neue Zeitschrift für Musik*. Le sujet de l'enthousiasme de cet avatar littéraire, c'est Chopin, né comme Schumann en 1810, et ses *Variations op. 2*. Quatre ans plus tard, les deux hommes se rencontrent pour la première fois, et Schumann de confier : « *Il joue comme il compose, autrement dit d'une manière tout à fait unique* ». Puis, un an plus tard, sollicitant une entrevue du Polonais : « *je ne me pardonnerai jamais de m'être trouvé auprès du Magnifique [Chopin, donc] sans lui avoir exprimé mon admiration et mon amour.* »

Malgré une véritable proximité de statut et de trajectoire – ils furent les plus grands pianistes-compositeurs romantiques et trouvèrent chacun assez vite un style qui leur était absolument personnel –, l'un n'était pas toujours convaincu par les œuvres de l'autre, et vice versa. Pour autant, les dédicaces qu'ils s'adressèrent (Schumann offrit ses *Kreisleriana* à Chopin en 1838 – qui, paraît-il, ne commenta que la page de titre... –, Chopin sa *Deuxième Ballade* de 1840 à Schumann) donnent un témoignage de l'estime mutuelle qui liait les deux hommes.

— LES ŒUVRES —

Robert Schumann (1810-1846)

Arabesque op. 18

Composition : décembre 1838.

Publication : 1839, Vienne, Carlo Mechetti.

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

Kreisleriana op. 16

Äußerst bewegt

Sehr innig und nicht zu rasch

Sehr aufgeregt

Sehr langsam

Sehr lebhaft

Sehr langsam

Sehr rasch

Schnell und spielend

Composition : avril 1838.

Publication : 1838, Vienne, Tobias Haslinger.

Si Schumann fit de Chopin le dédicataire des *Kreisleriana*, s'il composa l'œuvre avec, en tête, sa bien-aimée Clara – qu'à l'époque, son père Friedrich Wieck tentait par tous les moyens d'éloigner du compositeur –,

c'est avant tout E. T. A. Hoffmann que l'on retrouve dans les pages de ces « fantaisies à la manière de Kreisler », ce musicien génial et hypersensible qui joue le rôle du double de papier de Hoffmann et par rebond celui de Schumann, dès les *Phantasiestücke op. 12*. Le compositeur, toujours friand de messages codés et de références extramusicales, fait siennes ici encore la tendance aux récits imbriqués et l'esthétique du contraste hoffmanniennes. Comme l'explique Charles Rosen : « *Par son alternance de passion et de satire, cet ouvrage [Le Chat Murr, où le personnage de Kreisler apparaît également] a dû frapper l'imagination de Schumann et lui fournir un prétexte, s'il en était besoin, pour mêler des idées musicales à première vue incompatibles, changer de caractère et d'expression sans crier gare, sauter directement d'une méditation lyrique à un scherzo étrangement sinistre ou à une explosion de rage.* »

Aussi excentriques que poétiques, ces *Kreisleriana* schumanniennes jouent en effet des contrastes d'atmosphères, qu'elles enrichissent d'une esthétique du fragment très romantique où Chopin s'illustrera lui aussi, par exemple dans ses *Préludes*. Volontiers mineures, toujours bémolisées, alternant les *tempi* rapides et lents, les huit pièces du recueil suggèrent le déséquilibre, la désintégration, la convulsion en un moment où ces caractéristiques sont encore génialement maîtrisées par le compositeur.

– LE SAVIEZ-VOUS ? –

Le cycle pour piano

« *C'est comme fragment que ce qui est imparfait apparaît encore le plus supportable* », écrivait Novalis. Fascinés eux aussi par le fragment, les compositeurs romantiques le cultivèrent en particulier dans la musique pour piano. Mais souvent, ils regroupèrent leurs miniatures en cycles afin d'obtenir une totalité supérieure à la somme des parties, de dessiner une trajectoire au sein d'une apparente discontinuité, de créer une cohérence poétique, voire narrative (de nombreux cycles, ainsi que leurs pièces, portent des titres évocateurs).

Un cycle se différencie d'un simple recueil par un sujet unificateur, comme dans *Papillons* (inspiré par *L'Âge ingrat* du romancier allemand Jean-Paul), *Kreisleriana* (d'après les contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann), les *Scènes d'enfants* ou les *Scènes de la forêt* de Schumann. La construction tonale cimente l'ensemble avec un jeu de symétries, des enchaînements logiques mais aussi des ruptures. Certaines œuvres sont élaborées à partir d'un motif très bref, comme le *Carnaval* de Schumann, sous-titré « *Scènes mignonnes sur quatre notes* », les *Préludes* de Chopin fondés sur la cellule génératrice *sol-mi-ré*, les *Tableaux de voyage* de d'Indy. L'élément unificateur est parfois un véritable thème, facilement mémorisable et reconnaissable, comme la « *Promenade* » qui jalonne *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgski. Au XX^e siècle, le répertoire pianistique continua de s'enrichir de nouveaux cycles, avec par exemple *Mana* de Jolivet (1935) et les *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen (1944).

Hélène Cao

« Avant-hier [...] quelqu'un entra. C'était Chopin. Grande joie ! Nous avons passé ensemble une belle journée et je l'ai fêté encore hier. [...] Il me joua ensuite une série de pages nouvelles : des études, nocturnes, mazurkas – le tout incomparablement. On est ému, rien qu'à le voir assis au piano. »

Lettre de Chopin à Heinrich Dorn, 14 septembre 1836

Frédéric Chopin (1810-1849)

Deux Nocturnes op. 55

Andante

Lento sostenuto

Composition : 1842-1844.

Publication : 1844, Paris, Maurice Schlesinger.

À l'occasion, Schumann lui aussi a donné quelque chant de nuit (les *Nachtstücke op. 23*, également inspirés d'Hoffmann) – mais c'est à Chopin, indubitablement, que l'on associe le nocturne, même s'il en reprit l'appellation au compositeur irlandais John Field. L'esthétique s'en trouve transformée par le simple jeu d'une inventivité qu'il faut bien qualifier d'inégalée, et parmi la vingtaine d'œuvres qui se voient attribuer le vocable entre 1830 et 1849 se trouvent de véritables joyaux, aux côtés de pièces un peu moins originales, peut-être. Les deux morceaux qui forment l'*Opus 55*, ainsi, sont assez différents l'un de l'autre. Le premier, qui fait les délices des pianistes amateurs heureux de pouvoir se frotter à quelque nocturne chopinien, se souvient de certaines pièces des cahiers précédents, et semble reprendre inlassablement les quelques notes sur lesquelles il s'ouvre, infléchissant un temps seulement (le temps de quelques triolets zigzagants à l'occasion dramatiques) son atmosphère mélancolique. Le second ouvre au contraire aux dernières pièces dans son expressivité en retrait, tandis qu'il explore une architecture inédite dans le corpus des nocturnes, renonçant à l'habituelle partie centrale contrastante au profit d'un discours sans heurts qui, sans l'être le moins du monde, prend des airs d'improvisation continue.

– LE SAVIEZ-VOUS ? –

Nocturne

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les musiciens composèrent des œuvres titrées sérénade, *notturmo* ou *Nachtmusik* (« musique de nuit »), vocables qui désignent des divertissements joués le soir ou la nuit. Mais chez les romantiques, la nuit n'est plus seulement un moment de sociabilité. Traversée de visions parfois fantastiques et effrayantes, elle favorise l'émergence de vérités enfouies et l'aveu des sentiments les plus intimes. Le mot « nocturne » devient ainsi un substantif qui sert d'intitulé à des pièces essentiellement pianistiques, au climat rêveur et intériorisé, souvent mélancolique. La main droite déploie une mélodie chantante, influencée par l'opéra italien, que la main gauche accompagne avec des arpèges ou des accords. Si l'Irlandais John Field initie le genre (seize *Nocturnes* publiés entre 1812 et 1836), c'est Chopin qui l'impose et le porte à un degré de perfection inégalé, avec dix-neuf *Nocturnes* composés entre 1829 et 1846.

Autre maître du nocturne pianistique, Fauré laisse treize pièces dont l'écriture évolue vers toujours plus de dépouillement. À l'aube du XX^e siècle, Debussy libère le genre du cadre du clavier avec ses *Trois nocturnes* pour orchestre (1899). D'autres compositeurs poursuivent sur cette voie. En témoignent par exemple les *Trois nocturnes* de Vaughan Williams pour baryton, chœur et orchestre (1908), le *Nocturne* de Britten pour ténor, sept instruments et cordes (1958), ou *Sur le même accord* de Dutilleul, sous-titré « Nocturne pour violon et orchestre » (2001).

Hélène Cao

Sonate pour piano en si mineur n° 3 op. 58

Allegro maestoso

Scherzo. Molto vivace

Largo

Finale. Presto, non tanto

Composition : 1844.

Publication : 1845, J. Meissonnier, Paris.

Alors que tous ses contemporains et successeurs louèrent quasi unanimement le génie de Chopin pour les « petites » formes, ils furent pour la plupart plus réservés en ce qui concerne les sonates, Schumann le premier, qui – déstabilisé par ses écarts à la norme – publia une critique en demi-teinte de la *Deuxième Sonate* en 1841. Par rapport à celle-ci, la *Troisième Sonate*, publiée quelques années plus tard, est moins étrange ; mais elle est tout aussi réussie. De sa sœur aînée, elle conserve nombre de caractéristiques formelles, comme son architecture quadripartite où le scherzo précède le mouvement lent ou sa réexposition qui saute le premier thème pour aborder immédiatement au second. Mais le ton n'est plus vraiment le même : ici, c'est l'enthousiasme qui prévaut. Soit, sa tonalité générale est à nouveau mineure : *si*, cette fois. Mais l'on a quitté le monde des bémols pour celui des dièses (deux pour *si* mineur, cinq pour *si* majeur, tonalité sur laquelle s'achève la sonate, comme en un souvenir des trajectoires qu'affectionnaient les classiques, et avant eux les baroques, réticents à l'idée de finir sur une tierce imparfaite).

Pourtant, les circonstances de la composition ne sont pas particulièrement heureuses, puisque le cycle fécond des étés à Nohant touche à sa fin avec la détérioration des relations entre George Sand et Chopin, et que la santé de ce dernier, très fragile depuis toujours, empire de jour en jour en cette année 1844. Ce sera la dernière œuvre de grandes dimensions du compositeur, du moins pour le piano seul, puisqu'une quatrième *Sonate*, pour violoncelle et piano cette fois, verra le jour en 1846.

Majestueux (*maestoso*), le premier mouvement l'est assurément, avec son décidé arpegge descendant et ses accords étoffés. La texture se fait

ici plus volontiers polyphonique, en une réinterprétation romantique des contrepunts d'un Bach, l'un des auteurs préférés de Chopin, le seul qu'il emporta à Majorque, celui qu'il jouait pour s'échauffer. Le début du développement est symptomatique de cette esthétique du dernier Chopin ; la fin de l'exposition, qui varie avec une vraie gourmandise harmonique le beau second thème aux inflexions belliniennes, aussi. Le joyeux scherzo qui suit joue du contraste entre la guirlande pressée de main droite qui court *leggiere* sur trois octaves et demie et les accords de la partie centrale.

Le *Largo* est une réussite : quelques accords sévères et hiératiques ouvrent sur une douce cantilène faussement naïve, portée par un ostinato rythmique de basse bien trouvé ; un *sostenuto* absolument enchanteur est l'occasion de soigner la couleur instrumentale, par l'intrication des mélodies et la douceur de l'attaque, et harmonique, par les chatoyances des enchaînements. Certaines pages debussystes sembleront en porter le souvenir...

Quant au finale, il n'a rien de commun avec la course blafarde qui achevait la sonate précédente : épanoui, généreux, il profite des répétitions de son refrain pour gagner en énergie, passant dans son accompagnement des triolets aux quatiolets puis aux doubles-croches, avant une coda qui, selon les mots de Guy Sacre, « *nous jette sa poudre d'or et ses flammèches* ».

Angèle Leroy

– LES COMPOSITEURS –

Robert Schumann

Né en 1810 à Zwickau, le jeune Schumann grandit au milieu des ouvrages de la librairie de son père, qui exerce aussi les activités d'éditeur, traducteur et écrivain. Bien vite, il écrit drames et poèmes, s'enthousiasme pour Goethe, Shakespeare, Byron et surtout Jean-Paul, son héros en littérature. En parallèle, il découvre la musique avec les leçons de piano données par l'organiste de la cathédrale, entend Moscheles et Paganini en concert, s'adonne, comme il le note dans un de ses nombreux carnets, aux plaisirs de l'« improvisation libre plusieurs heures par jour » et compose diverses œuvres qui accusent un « manque de théorie, de technique ». Son départ à Leipzig, à dix-huit ans, marque un premier tournant dans son évolution. Venu officiellement étudier le droit, Schumann prend petit à petit conscience (après un séjour à Heidelberg et un voyage en Italie) qu'il veut devenir musicien. Tout en esquisant ses premières véritables compositions, il caresse un temps le projet de devenir virtuose, et commence les leçons de piano avec Friedrich Wieck, dont la fille Clara, enfant prodige née en 1819, est la meilleure vitrine. Mais un problème à la main anéantit ses rêves de pianiste. L'année 1831 le voit publier ses premières œuvres pour piano (*Variations Abegg* et *Papillons*) et signer sa première

critique musicale dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*. Il prolonge cette expérience avec la fondation, en 1834, de sa propre revue, la *Neue Zeitschrift für Musik*, qu'il dirigera presque dix ans et dans laquelle il fera paraître des articles essentiels sur Schubert, Berlioz ou Chopin. La revue comme la musique accueillent le ballet des personnages dont Schumann peuple alors son imaginaire, au premier rang desquels Florestan et Eusebius, ses deux doubles. Petit à petit, le jeune homme noue avec Clara Wieck une idylle passionnée que le père de la pianiste tente de contrarier par tous les moyens. Deux demandes en mariage, à deux ans d'intervalle (en 1837 et 1839), se voient opposer une fin de non-recevoir ; voilà Schumann dans des affres dont il tente de se consoler en composant (la grande *Fantaisie op. 17*, les *Novellettes*, les *Kreisleriana*, le *Carnaval de Vienne...*) et en voyageant. Il part notamment à Vienne dans l'espoir de s'y établir, mais les déconvenues le poussent à revenir en terres leipzigaises. Heureusement, l'amitié avec Mendelssohn, rencontré en 1835, ainsi que l'estime de Liszt (qui, notamment, lui dédiera la *Sonate en si mineur*) mettent du baume au cœur du musicien. En 1839, Robert et Clara se décident à tenter une action en justice contre Friedrich Wieck, et le tribunal leur donne finalement raison l'année suivante, leur permettant

de s'unir le 12 septembre. Le temps des œuvres pour piano cède alors la place à celui des lieder (*L'Amour et la Vie d'une femme, Dichterliebe...*) de l'année 1840, puis à l'orchestre pour l'année 1841 (création de la *Première Symphonie* par Mendelssohn au Gewandhaus de Leipzig le 31 mars) et enfin à la musique de chambre en 1842 (classiques *Quatuors à cordes op. 41*, œuvres avec piano). Schumann jouit dorénavant d'une véritable considération ; en 1843, la création de son oratorio *Le Paradis et la Péri* est un succès, il prend poste au tout nouveau Conservatoire de Leipzig et refuse la direction de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* qu'on vient de lui proposer. L'année 1844 assombrit les horizons. Schumann, qui souffre depuis longtemps d'angoisses et d'insomnies, s'enfonce dans la dépression. Il abandonne sa revue et le couple déménage à Dresde, où il se plaît assez peu. Des pages essentielles voient tout de même le jour : le *Concerto pour piano op. 54* (1845), la *Deuxième Symphonie* (1846). La fin de la décennie, attristée par la mort de leur premier fils et celle de Mendelssohn en 1847, marque un regain d'énergie et d'inspiration : le compositeur reprend son projet sur Faust (achevé en 1853), commence *Manfred* et trouve un nouveau langage, profondément personnel, dans ses compositions pour piano, pour voix et surtout pour petits ensembles. L'installation à Düsseldorf, en 1850,

où Schumann prend ses fonctions en tant que *Generalmusikdirektor*, se fait sous de bons augures. *Genoveva*, l'opéra tant rêvé, est un échec, mais la création de la *Symphonie Rhénane*, en 1851, malgré les talents limités du compositeur en direction d'orchestre, panse la blessure. Du point de vue de la composition, les années fastes se prolongent un temps (œuvres chorales notamment), mais, malheureusement, la position de Schumann s'affaiblit peu à peu. En 1853, la rencontre du jeune Brahms (il a alors vingt ans) prend des allures d'épiphanie : « un génie », s'exclame-t-il. Cependant, l'état mental du compositeur empire gravement. Il se jette dans le Rhin en février 1854, et est interné à sa propre demande quelques jours plus tard à Endenich, près de Bonn. Il y passera les deux dernières années de sa vie. Un temps, il semble aller mieux, fait de longues promenades et entretient une correspondance suivie. Mais, comprenant qu'il ne sortira pas de l'asile, il finit par refuser de s'alimenter et meurt le 29 juillet 1856, après avoir revu une dernière fois sa femme.

Frédéric Chopin

Né le 1^{er} mars 1810 dans un petit village près de Varsovie, Chopin quitte rapidement la campagne pour la ville, où son père est nommé professeur de français au lycée. La maison familiale résonne du son du piano, d'abord sous les doigts de la mère et de ses élèves, puis sous ceux du fils, qui montre rapide-

ment une telle aptitude qu'on engage pour lui un maître de musique, le violoniste Wojciech Zywny. Bientôt, le petit prodige se produit dans les salons de l'aristocratie, et jusque devant le grand-duc Constantin, frère du tsar. La famille fréquente l'intelligentsia tant scientifique, littéraire et musicale de l'époque, et c'est auprès d'amis de son père (le directeur du Conservatoire Elsner, l'organiste Würfel) que Chopin poursuit sa formation. En parallèle, il découvre le patrimoine musical de son pays, dont on trouve la trace dès ses premières œuvres, telles les mazurkas, un genre auquel il reviendra toute sa vie. Il complète son apprentissage au Conservatoire de Varsovie, où il entre en 1826, ainsi qu'à l'université, et commence d'attirer l'attention du monde musical par ses compositions : ainsi avec ses *Variations sur « Là ci darem la mano »*, qui inspirent à Schumann un article louangeur (« *Chapeau bas, messieurs ! Un génie !* »), ou avec son *Concerto en fa mineur*, qui lui vaut les acclamations du tout Varsovie en mars 1830. Désireux de prouver son talent sur les grandes scènes européennes, Chopin quitte Varsovie pour Vienne à la fin de l'année 1830. C'est là-bas qu'il se trouve lorsqu'éclate l'insurrection polonaise, durement réprimée, et il ne reviendra plus jamais dans son pays natal. Après un séjour de plusieurs mois qui ne lui apporte pas la reconnaissance espérée (mais lui permet de composer une bonne

partie du recueil visionnaire des *Études op. 10*, où le jeune artiste affirme sans doute aucun son génie), il part pour Paris, où il rencontre un meilleur accueil. Il y devient un professeur de piano couru, ce qui le met à l'abri du besoin, et se produit régulièrement en concert, gagnant petit à petit l'estime du monde musical parisien, qui dès 1834 le place au premier rang des musiciens de l'époque. La période est riche en mondanités, mais aussi en amitiés avec les plus grands représentants de la modernité artistique, tels Berlioz, Liszt, Hiller ou, du côté de la peinture, Delacroix. Les compositions se succèdent : *Études op. 25*, première des *Ballades*, mazurkas toujours, quelques *Nocturnes*. Après une première impression défavorable en 1836, lors de leur rencontre par l'intermédiaire de Liszt, Chopin entame une liaison avec l'écrivain George Sand. Ils passent avec déplaisir l'hiver 1838 (*Préludes op. 28*, *Deuxième Ballade*) à Majorque, où la santé de Chopin, fragile depuis l'enfance, se détériore brutalement, puis partagent plusieurs années durant leur temps entre Paris, en hiver, et Nohant, la demeure familiale de George Sand, l'été. De rares récitals publics (avril 1841, février 1842), triomphaux, ponctuent cette période faste pour l'inspiration : deux dernières *Ballades*, *Polonaise héroïque op. 53*, *Barcarolle op. 60*. Divers deuils, dont celui de son père en 1844, ainsi qu'une aggravation de l'état de santé du musicien colorent d'un éclairage

particulier la fin de la relation avec George Sand, actée en juillet 1847. Une tournée en Angleterre en 1847-1848 achève de l'épuiser sans pour autant assainir sa situation financière, mise à mal par la maladie. En octobre 1849,

les dernières attaques de la tuberculose viennent mettre un terme à la courte vie de ce poète du piano, virtuose confirmé, qui en a véritablement révolutionné l'histoire.

— L'INTERPRÈTE —

Maurizio Pollini

Artiste hors du commun acclamé par plusieurs générations d'auditeurs et de critiques, Maurizio Pollini se produit depuis plus de quarante ans sous toutes les latitudes. Il règne sur les plus grandes salles de concert et les meilleurs festivals d'Europe, d'Amérique et du Japon, aux côtés des chefs et des orchestres les plus renommés. Sa carrière a été couronnée de récompenses internationales telles que l'Ehrenring des Wiener Philharmoniker en 1987, le Goldenes Ehrenzeichen de la Ville de Salzbourg en 1995, le prix Ernst von Siemens à Munich en 1996, le prix Arthur Rubinstein « Una Vita Nella Musica » à Venise en 1999 et le prix Arturo Benedetti Michelangeli à Milan en 2000. Le pianiste reçoit en octobre 2010 le prestigieux Prix Impérial à Tokyo, le prix de la Royal Philharmonic Society en 2012, et est nommé docteur honoris causa de l'Université Complutense de Madrid en 2013. En 1995, Maurizio Pollini ouvre à Tokyo le festival dédié à Pierre Boulez. Toujours en 1995 puis en 1999,

le Festival de Salzbourg lui confie la conception de son propre cycle de concerts, qu'il aborde avec un large éventail d'époques et de styles. De nouveaux cycles voient le jour sur le même principe entre 1999 et 2006 au Carnegie Hall de New York (1999-2000 et 2000-2001), à la Cité de la musique et à Tokyo (2002), au Parco della Musica de Rome (mars 2003) et à Vienne – avec une savante alliance de musique de chambre et de répertoire orchestral reflétant la diversité de ses goûts musicaux, de Gesualdo et Monteverdi à nos jours. Invité à Lucerne pour un récital et des concerts avec orchestre sous la direction de Claudio Abbado et Pierre Boulez durant l'été 2004, Maurizio Pollini se voit sacré « Artiste étoile » du festival. De nouveaux cycles sont programmés entre 2008 et 2014 par le Festival de Lucerne, l'Académie Sainte-Cécile de Rome, la Cité de la musique, le Théâtre de la Scala de Milan, à Tokyo et à Berlin. Son répertoire s'étend de Bach aux compositeurs contemporains – il est le créateur d'œuvres

de Manzoni, Nono et Sciarrino – et comprend l'intégrale des sonates de Beethoven, qu'il a données à Berlin, Munich, Milan, New York, Londres, Vienne et Paris. Englobant des œuvres du répertoire classique, romantique et contemporain, sa discographie lui vaut inmanquablement les louanges de la critique internationale. Rappelons son enregistrement de l'intégrale des œuvres pour piano de Schönberg et de pièces de Berg, Webern, Manzoni, Nono, Boulez et Stockhausen, preuve de sa passion pour la musique du xx^e siècle. Accueilli avec le plus grand enthousiasme par le public comme par la critique, son enregistrement des Nocturnes de Chopin a obtenu le Grammy Award du meilleur enregistrement soliste et le Disco d'Oro (2007), l'ECHO Klassik, le Choc du Monde la musique, les Victoires de la musique

et le Diapason d'or de l'année 2006. Son disque des *Concertos pour piano n^{os} 12 et 24* de Mozart avec les Wiener Philharmoniker paru en avril 2008 a été suivi d'un second enregistrement des *Concertos n^{os} 17 et 21*, et d'un nouvel enregistrement dédié à Chopin. Notons également l'enregistrement CD et DVD des *Concertos pour piano n^{os} 1 et 2* de Brahms avec la Staatskapelle de Dresde et Christian Thielemann. Deutsche Grammophon a récemment fait paraître un coffret de trois disques intitulé *L'Art de Maurizio Pollini*, un nouvel enregistrement associant les Préludes de Chopin à d'autres pièces ainsi qu'un coffret de l'intégrale des sonates de Beethoven.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Entreprises

Devenez partenaires

SOUTENEZ LES PROJETS

Concerts, expositions, programmes éducatifs

REJOIGNEZ PRIMA LA MUSICA

Le Cercle des entreprises mécènes

ORGANISEZ VOS ÉVÉNEMENTS PRIVÉS

OFFRES AUX ENTREPRISES

Sabrina Cook-Pierrès

01 44 84 46 76 • scook@philharmoniedeparis.fr

MÉCÉNAT ET PARRAINAGE D'ENTREPRISES

Camille Assouline

01 53 38 38 32 • cassouline@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Mélomanes rejoignez-nous !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création

Découvrez les coulisses

Rencontrez les artistes

TOUS VOS DONNS OUVRENT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Anne-Flore Naudot

01 53 38 38 31 • afnaudot@philharmoniedeparis.fr

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

Piano à la Philharmonie.

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
RAFAŁ BLECHACZ
KHATIA BUNIATISHVILI
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD
RADU LUPU

BRAD MEHLDAU
MURRAY PERAHIA
MARIA JOÃO PIRES
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
ALEXEI VOLODIN
YUJA WANG...

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS
SAISON 2017-18

La voix à la Philharmonie.

CECILIA BARTOLI • DIANA DAMRAU
NATALIE DESSAY • SABINE DEVIEILHE
MATTHIAS GOERNE • ANJA HARTEROS
JONAS KAUFMANN • MAGDALENA KOŽENÁ
MARIE-NICOLE LEMIEUX • OLGA PERETYATKO
PATRICIA PETIBON • NINA STEMME...

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS