

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Daniil Trifonov

Lundi 15 janvier 2018 – 20h30

LES GRANDES
VOIX
LES GRANDS
SOLISTES
2017/2018



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

— PROGRAMME —

Federico Mompou

Variations sur un thème de Chopin

Robert Schumann

Carnaval op. 9 – « *Chopin* »

Edvard Grieg

Étude « Hommage à Chopin » op. 73 n° 5

Samuel Barber

Nocturne « Hommage à John Field » op. 33

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Un poco di Chopin, extrait de 18 Pièces pour piano op. 72

Sergueï Rachmaninov

Variations sur un thème de Chopin op. 22

ENTRACTE

Frédéric Chopin

Sonate n° 2 op. 35

Daniil Trifonov, piano

Coproduction Les Grands Solistes – Philharmonie de Paris

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Daniil Trifonov se prêtera à une séance de dédicace à l'issue du concert.

Autour de Chopin

« ... grâce à l'harmonie de Franck, de Wagner, de Chopin, à la couleur de Vermeer, de Rembrandt, de Delacroix, nous allons vraiment dans les cieux les plus ignorés volant d'étoiles en étoiles. »

Marcel Proust, esquisse de *La Prisonnière*
(À la recherche du temps perdu, V)

De Chopin et de son exploration de ce que l'on pourrait appeler, bien que la formule suggère un je-ne-sais-quoi de grandiloquent, « l'âme du piano » (« *Chopin se contenta de voir sa pensée intégralement reproduite sur l'ivoire du clavier, réussissant dans son but de ne lui rien faire perdre en énergie* », écrivait Liszt en 1851), les générations suivantes de compositeurs-pianistes, dès 1840, ne pourront faire l'économie. Tous en portèrent la trace : Schumann, Fauré, Prokofiev, Rachmaninov, Debussy... lui rendirent hommage chacun à leur manière. Ils posent par cette démarche tout à fait fréquente dans un monde musical qui regorge de résonances diverses la question de l'intertextualité, cette fécondation de l'inspiration artistique par des précédents que l'on se réapproprie, ce « ressouvenir tourné vers l'avant » dont parle Kierkegaard. Reprises plus ou moins textuelles, variations sur un thème original ou écriture « à la manière de »... : petit florilège de quelques prolongements de l'œuvre de Chopin.

Federico Mompou (1893-1987)
Variations sur un thème de Chopin

Composition : 1938-1957.

Publication : 1961.

Durée : environ 22 minutes.

Liszt, pourtant féru de variations, de réminiscences et de paraphrases diverses, n'avait pas osé se frotter directement à la musique de Chopin, hors quelques transcriptions et arrangements. Vraisemblablement, le temps qui passe rend les choses plus faciles aux musiciens ; Busoni, en 1885, osera des *Variationen und Fuge in freier Form* sur le vingtième prélude de l'*Opus 28*, même s'il les désavouera bientôt ; Rachmaninov donnera, sur le même morceau, ses *Variations op. 22* au tout début du XX^e siècle.

Quand Mompou choisit, lui, le *Prélude n° 7 en la majeur*, le recueil de Chopin a été achevé presque cent ans auparavant. Pour autant, le travail, envisagé pour un duo avec le violoncelliste Gaspar Cassadó, reste à l'état d'esquisses. Il y revient en 1957 seulement, à l'occasion de la commande d'un nouveau ballet (*La casa de los pájaros*, son ballet précédent, avait été un succès), qui ne sera finalement pas monté, et complète un cahier de variations qui sera publié sous le titre de *Variations sur un thème de Chopin*.

On gage que c'est précisément la modestie apparente du *Prélude op. 28 n° 7*, brève mazurka à la mélodie et aux rythmes volontairement répétitifs, qui séduisit Mompou, qui définissait son style comme « *primitiviste* » dans son intérêt pour la simplicité. Il fait d'ailleurs la part belle au thème en choisissant de ne pas en déformer les contours trop rapidement : on l'entend clairement dans un certain nombre des variations suivantes. D'autres références à la musique de Chopin (notamment à la *Fantaisie-impromptu* dont un thème apparaît dans la dixième variation) n'empêchent pas l'idiome du compositeur catalan de s'exprimer, tant dans les harmonies que dans les figures pianistiques – ce compositeur qui confiait, et l'on croirait entendre Chopin : « *Sans mon piano je ne puis rien faire. J'ai absolument besoin du contact de ses touches d'ivoire.* »

Robert Schumann (1810-1856)

Notturmo (Chopin) – extrait du *Carnaval op. 9*

Composition : 1835.

Publication : 1837.

Durée : 2 minutes environ.

Edvard Grieg (1843-1907)

Étude (Hommage à Chopin) – extrait des *Stemninger op. 73*

Composition : 1901-1905.

Publication : 1905.

Durée : 2 minutes environ.

Samuel Barber (1910-1981)

Nocturne (Hommage à John Field)

Composition : 1959.

Publication : 1959.

Durée : 4 minutes environ.

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)

Un poco di Chopin – extrait des *Pièces pour piano op. 72*

Composition : 1893.

Publication : 1893.

Durée : 3 minutes environ.

« *Chapeau bas, messieurs, un génie !* » : c'est en ces termes que le jeune Schumann avait rendu compte dans sa *Neue Zeitschrift für Musik* de sa découverte de la musique du Polonais, de quatre mois seulement son aîné. Quatre ans plus tard, il lui consacre une pièce, aux inflexions caressantes, dans son *Carnaval op. 9* ; le compositeur y apparaît aux côtés des

personnages qui peuplent l'imaginaire de Schumann, tels Eusebius et Florestan, ses alter ego de musique.

Autre recueil qui semble motivé par la fantaisie de son auteur, les *Stemninger* de Grieg – dont le titre signifie « humeurs » ou « impressions », tout en évoquant par le jeu d'un radical commun l'idée de la « voix » (*Stem* en norvégien, de la même manière que *Stimmungen* et *Stimme* en allemand). Cette voix, c'est celle de la musique populaire norvégienne, mais aussi celle de Chopin. Le « Chopin du Nord » (l'expression est de Hans von Bülow) choisit de rendre hommage au Chopin virtuose des études, et achève de ciseler une courte page pressée, dont les premières esquisses dataient de... 1867 !

Comme Grieg, volontiers critique à l'égard de ses *Stemninger* (qu'il considérait comme un « *petit recueil de morceaux pianistiques pour rapporter de l'argent. [Je] ne me suis pas saigné* », ajoutait-il), Tchaïkovski écrivit les *Pièces pour piano op. 72* afin de répondre à la demande de son éditeur Jurgenson. Parmi ces « *blinis musicaux* » (Tchaïkovski dit), quelques hommages, à Schumann, à Chopin aussi – même si le Russe n'était pas totalement convaincu par la musique du Polonais –, sous la forme d'une petite mazurka.

Samuel Barber, lui, à l'heure de rendre hommage, botte en touche : c'est à John Field, « inventeur » historique du nocturne quelques années avant Chopin, qu'il choisit de dédier son *Opus 33*. Il y fait coexister avec maîtrise un langage tout à fait contemporain (et dodécaphonique) avec une atmosphère sonore très romantique. On y entend bien sûr Chopin, plus que Field ; le créateur de l'œuvre, le pianiste John Browning, ne s'y était pas trompé : « *Je pense que Sam y rendait hommage pas tant à John Field qu'à Chopin, qui avait souvent exprimé son admiration pour les nocturnes de Field. Je doute que Sam ait aimé la musique de Field autant qu'il a aimé celle de Chopin* », expliquait-il en 1986.

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

Serge Rachmaninov (1873-1943)
Variations sur un thème de Chopin op. 22

Composition : 1902-1903.

Création : le 10 février 1903, à Moscou, par le compositeur au piano.

Durée : 24 minutes environ.

C'est également, comme on l'a dit, le recueil des *Préludes op. 28* qui inspire Rachmaninov à l'heure de la composition de ses *Variations sur un thème de Chopin*. Comme les *Douze Romances op. 21* et les *Préludes op. 23*, celles-ci naquirent dans une période faste pour le compositeur. Il avait en effet enfin réussi à surmonter le traumatisme généré par la catastrophique création de sa *Première Symphonie*, qui avait eu pour conséquence une quasi-stérilité artistique de trois ans. Les efforts du neurologue et hypnotiseur Nicolas Dahl ainsi que l'achèvement du *Deuxième Concerto pour piano* – un triomphe, cette fois – avaient débloqué une inspiration dont témoignent alors des œuvres assez nombreuses.

Parmi celles-ci, les *Variations op. 22* comme les *Préludes op. 23* représentent les deux premiers cahiers de grandes dimensions consacrés à son instrument par le pianiste-compositeur. Souvent éclipsées par les seconds, collection de médaillons où l'on goûte entre autres le sens de la mélodie de Rachmaninov, les premières sont plus rarement interprétées (et ce d'autant plus qu'elles sont les moins connues de ses variations, qui représentent déjà l'un des pans les moins familiers de la production du compositeur – les plus tardives *Variations sur un thème de Corelli* ou celles de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* pour piano et orchestre jouissent ainsi d'une plus grande visibilité).

Une tiède réception de l'œuvre, lors de sa création, acheva de faire douter Rachmaninov, régulièrement sujet au repentir artistique. Exprimant une tendance au raccourcissement assez fréquente chez lui (par exemple, dans la *Deuxième Sonate pour piano*), il laissa notamment aux interprètes la possibilité de ne pas jouer les variations 7, 10, 12 et la coda, ce qui était vraisemblablement sa façon de prendre acte d'un reproche des critiques de l'époque, qui jugeaient l'œuvre trop longue. L'ensemble de variations fait pourtant sens tel qu'il est. Tout en manifestant l'étendue

et la variété des moyens techniques et expressifs de Rachmaninov, il suggère dans son organisation interne une sonate en plusieurs mouvements en même temps qu'il accorde presque systématiquement à chaque variation un poids supérieur à la précédente, en une démarche de développement organique.

— LE SAVIEZ-VOUS ? —

Thème et variations

La variation est sans doute aussi ancienne que la musique, car l'ornementation d'une mélodie, l'improvisation et la composition sur un schéma harmonique (les *Variations Goldberg* de Bach) relèvent aussi de la variation. Mais le genre du « thème et variations » (qui peut être une partition indépendante ou s'intégrer dans une œuvre en plusieurs mouvements) s'impose véritablement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La différence avec les situations énumérées ci-dessus ? Lisons le *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch (1802) : « On doit choisir, comme mélodie destinée à être variée, une mélodie *cantabile* qui présente en soi de l'intérêt et qui soit ainsi faite qu'elle laisse facilement son empreinte dans la mémoire ; les variations doivent faire alterner des caractères différents ; la ressemblance avec la mélodie principale doit être préservée dans chaque variation, de manière à retenir l'attention de l'auditeur. »

Le thème est emprunté à une œuvre célèbre, souvent un opéra, à moins qu'il ne s'agisse d'un « thème original », spécialement composé pour l'occasion. Normalement, les variations respectent la structure du thème (nombre de phrases, nombre de mesures par phrase, emplacement des cadences). Cette belle symétrie vole parfois en éclat (par exemple dans les *Variations Diabelli* et le dernier mouvement de la *Sonate pour piano* op. 111 de Beethoven) par l'utilisation de l'écriture fuguée et de techniques de développement qui sont aussi des moyens de faire proliférer un matériau musical.

Frédéric Chopin (1810-1849) *Sonate pour piano n° 2 op. 35*

Grave – Doppio movimento

Scherzo – Più lento – Tempo I

Marche

Finale. Presto

Composition : 1839.

Publication : 1840, Troupenas, Paris.

Durée : 25 minutes environ.

Pour finir, et après cette promenade parmi les avatars de Chopin, place au modèle. Mais pas celui des petites formes si volontiers évoqué par ses successeurs : celui de la sonate, que Schumann – et nombre d'autres par la suite – ne goûtait que modérément, sa critique de la *Sonate op. 35* en témoigne (« *il a accouplé là justement quatre de ses plus extravagants enfants, pour les faire passer peut-être en contrebande, sous la sauvegarde de ce titre, en un lieu où ils n'auraient pas autrement pénétré* »). C'est boudier son plaisir, car l'œuvre manifeste bien la maturité acquise par le compositeur au fil d'une décennie qui a vu notamment la naissance des vingt-quatre *Études*, des *Préludes* de l'*Opus 28* ou des deux premières *Ballades*. Pour l'achever, il mettra deux ans : à la *Marche* composée en 1837 viendront s'ajouter en 1839, à la faveur d'un été chez George Sand à Nohant, les premier, deuxième et quatrième mouvements. « *J'écris à présent une Sonate en si bémol mineur où se trouvera la marche que tu connais. Cette sonate comprendra un allegro, un scherzo en mi bémol mineur, la marche et un bref final : trois pages, peut-être, de mon écriture. Après la marche, la main gauche joue à l'unisson avec la droite* », confie-t-il le 8 août 1839 dans une longue (une fois n'est pas coutume) lettre à son ami Julien Fontana.

On la surnomme la *Sonate « funèbre »* ; nulle part, pourtant, Chopin n'a utilisé ce terme – pas même, contrairement à ce qu'on lit souvent, à propos de cette *Marche* poignante (il fit d'ailleurs supprimer l'adjectif du troisième tirage de l'édition française). Il faut dire cependant qu'elle parle d'elle-même : point n'est besoin d'en rajouter. Sonorités feutrées des accords ramassés et de la tessiture volontiers cantonnée sous le *do*

« du milieu », tonalité de *si* bémol mineur, rythme immuable des notes pointées et alternance régulière des premier et sixième degrés, répétitions de courts motifs et construction fortement symétrique, rien ne manque à cette marche des *topoi* funèbres, magnifiquement réinterprétés ici. À tel point, d'ailleurs, que la juxtaposition, sans transition, d'un doux trio en ré bémol majeur pourrait presque prendre des allures de collage. Ce n'était pas la première marche funèbre de Chopin (*Prélude n° 20 op. 28*), ce ne sera pas la dernière non plus (*Marche funèbre op. 72 n° 2*) ; mais c'en est en quelque sorte le parangon, et c'est elle qui accompagnera, dans une version orchestrée, ses funérailles.

Le reste de la sonate ne se départit ni des tonalités obstinément mineures (décidément, le trio tranche, comme son cousin *più lento* du scherzo, en *sol* bémol majeur) ni des bémols en pagaille : cinq pour le *si* bémol du premier mouvement et du finale, six pour le *mi* bémol du scherzo. Malgré un second motif en choral d'accords peu à peu animé d'un vrombissement de main gauche qui veut un instant donner un visage souriant au discours, le premier mouvement est tout entier dans ce thème haletant lancé à la huitième mesure : haché de silences, engendré par le quasi-bégaiement de ses répétitions, il semble tourner en rond. C'est sur lui que se fondera tout le développement, avec ses effets de strette ; par souci de rééquilibrage, la réexposition l'omettra – mais c'est pour mieux le reprendre une dernière fois dans la coda...

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

Federico Mompou

Federico Mompou naît d'un père catalan et d'une mère française, le 16 avril 1893 à Barcelone. C'est dans sa ville natale qu'il se passionne pour la musique et étudie le piano au Conservatoire de Barcelone. Excellent instrumentiste, il donne son premier récital à l'âge de quinze ans. D'un naturel plutôt discret et timide, il ne se produira cependant que très rarement en concert, préférant la solitude tranquille de la composition. En 1911, le jeune homme étudie au Conservatoire de Paris auprès de Marcel Samuel-Rousseau et Émile Pessard (harmonie), de Ferdinand Motte-Lacroix et d'Isidor Philipp (piano). Son œuvre, riche de près de deux cents pièces est constituée principalement de pièces pour piano solo. Entre 1911 et 1914, il écrit les neuf *Impresiones intimas* (1914), composées comme une réponse à la musique de Gabriel Fauré. Cette année-là, il rentre en Espagne et ne revient à Paris qu'en 1921, où il se fixe pendant vingt ans. En dehors de Fauré, d'autres sources d'inspiration françaises marquent son écriture, dont Claude Debussy et Erik Satie. L'influence de ce dernier est reconnaissable dans la concision de certaines pièces dont la lenteur et l'utilisation des silences créent un effet d'envoûtement. Mompou use de couleurs qu'on trouve également chez Maurice Ravel, et plus tard, chez Tōru Takemitsu. Le style

de Satie est également perceptible dans plusieurs titres très descriptifs (*Scènes d'enfants*, 1918, *Pour Endormir la Souffrance*, 1920), et dans certaines directions inscrites sur ses partitions (« Chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide », « Donnez des excuses »). Durant ses années parisiennes, il compose notamment *Chansons et Danses* n°1 à 4 (1921-1928), *Dialogues* (1923), le premier cahier des *Préludes* (1928), *Cançoneta incerta* (1926), *Souvenirs de l'Exposition* (1937) et *Variations sur un thème de Chopin*, entamé en 1938. En 1941, il rentre définitivement à Barcelone. Son art, recherchant une harmonie entre musique et silence, trouve son apogée dans *Música Callada* (littéralement : « musique qui se tait »), qu'il compose entre 1959 et 1967. Ces pièces pour piano, inspirées par les vers du *Canto Espiritual entre el alma y Cristo su Esposo* de Saint Jean de la Croix, forment un tout que beaucoup considèrent comme le chef-d'œuvre de Mompou. Celui-ci déclare au musicologue et critique José Bruyr: « Je ne suis pas un compositeur. Je ne suis qu'une 'musique' et une musique la moins composée du monde ». Selon le pianiste Arcadi Volodos, « il faut du temps pour comprendre son alchimie subtile de tristesse et de nostalgie qui évoque Scriabine et Ravel mais va beaucoup plus loin, aux confins du silence. D'habitude, avec l'âge, on écrit

des choses de plus en plus complexes du point de vue de l'harmonie et de la polyphonie. Mompou fait le contraire : il simplifie, réduit à l'essentiel ». Federico Mompou s'essaie cependant à la composition de pièces demandant un effectif plus nourri, avec notamment plusieurs œuvres pour chœur (*Ave Maria*, 1958, *Vida Interior*, 1966) et l'oratorio *Los Improperios* (1968), alors que d'autres compositeurs commençaient déjà à orchestrer ses pièces pour piano. Federico Mompou meurt à 94 ans, dans sa maison barcelonaise, le 30 juin 1987.

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 esquissant 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 intenter 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.

Edvard Grieg

Né à Bergen (Norvège) en 1843, Edvard Hagerup Grieg grandit dans un environnement musical et commence l'étude du piano auprès de sa mère avant de se perfectionner au Conservatoire de Leipzig, sur les conseils du violoniste virtuose norvégien Ole Bull (1819-1880). Après quatre ans d'études, il rentre à Bergen où il donne son premier concert, en 1862. Un an plus tard, Grieg se rend à Copenhague où il rencontre son compatriote Rikard Nordraak (1842-1866) ainsi que les compositeurs danois Christian Horneman (1840-1906) et Gottfred Matthison-Hansen (1832-1909), avec lesquels il crée le groupe Euterpe, visant à promouvoir la musique scandinave, préoccupation qu'il aura à cœur tout au long de sa carrière. De retour en Norvège en 1866, il s'installe à Christiania (Oslo) où il fonde, l'année suivante, l'Académie norvégienne de musique, à travers laquelle il poursuit sa lutte pour le développement d'un art national. Durant cette période, il s'intéresse de près aux musiques traditionnelles de son pays dont s'inspirent ses compositions, qu'il s'agisse d'arrangements de chansons et mélodies, comme dans ses *Vingt-cinq chants et danses populaires norvégiens* (op. 17, 1869), ou bien de danses intégrées à de grandes pages orchestrales comme dans *Peer Gynt*. À partir de 1874, il peut composer librement, ses revenus étant assurés par une rente annuelle du gouvernement. Sa vie est alors rythmée par de multiples tournées dans toute

l'Europe, tant comme chef d'orchestre que comme pianiste, lors desquelles il interprète sa propre musique. La renommée de Grieg fut telle qu'il reçut de nombreuses distinctions : membre de l'Institut de France (1891), il fut aussi docteur *honoris causa* des universités de Cambridge (1893) et Oxford (1906).

Samuel Barber

Samuel Barber, compositeur américain né en Pennsylvanie en 1910, démontre dès son plus jeune âge d'étonnantes aptitudes à la pratique de la musique ainsi qu'à sa compréhension. Encouragé par son oncle et sa tante, respectivement compositeur et contralto, il étudie le piano et l'orgue, et se forme au Curtis Institute de Philadelphie auprès de George Boyle, Rosario Scalero, Isabelle Vengerova et Fritz Reiner. C'est au Curtis Institute qu'il rencontre le jeune compositeur Gian Carlo Menotti, qui devient son compagnon et une intarissable source d'inspiration. En 1936, Barber remporte le prix de Rome américain, ce qui lui permet de voyager en Europe et d'achever sa formation au contact des meilleurs musiciens européens. C'est en effet Arturo Toscanini qui dirige pour la première fois son *Premier Essai pour orchestre* (1938) et son *Adagio pour cordes*, tiré de son *Quatuor en si mineur* (1936), bientôt suivi par d'autres chefs de renom, tels Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Dimitri Mitropoulos, Eugene Ormandy, Charles Munch et Serge Koussevitzky. La carrière de Barber rencontre immé-

diatement un grand succès aux États-Unis et en Europe. Le *Concerto pour violon* (1940), créé par Albert Spalding et le *Concerto pour violoncelle* (1945), créé par Raya Garbousova, lui permettent d'exprimer les multiples facettes de son talent et les multiples prix qu'il remporte confortent sa réputation. Il devient l'un des compositeurs américains les plus joués, aux côtés de George Gershwin, Aaron Copland et Leonard Bernstein. En 1947, Barber compose le ballet *Medea*, dédié à la chorégraphe Martha Graham, qu'il retravaille par la suite en plusieurs suites orchestrales dont *Medea's Dance of Vengeance* (1955). Il remporte le Pulitzer Prize For Music pour son opéra *Vanessa* (1956), sur un livret de Menotti, créé par le Metropolitan Orchestra. La musique est notamment influencée par Strauss, Tchaïkovski et Berg, et selon le compositeur William Schuman, *Vanessa* comporte une des plus belles fins de l'histoire de l'opéra. La création de l'opéra *Antony and Cleopatra* (1966), pour l'inauguration de la nouvelle salle du « Met » au Lincoln Center, est un échec retentissant et il consacrera de nombreuses années à réviser la partition. Le style de Barber, à la fois lyrique, complexe sur le plan rythmique et riche en harmonies, reste très attaché aux formes traditionnelles. Durant sa carrière, il a exploré de multiples formes et ses compositions peuvent être rattachées à plusieurs courants a priori contradictoires, ce qui lui fit dire : « *Je ne suis pas un compositeur*

très conscient de lui-même. On dit que je n'ai aucun style mais cela n'a aucune importance. Je poursuis simplement mon chemin et je crois que cela requiert un certain courage ». À partir de 1966, Barber partage sa vie entre Santa Cristina en Italie et New York mais doit lutter contre la dépression, l'alcoolisme puis, à partir de 1977, contre un cancer qu'il ne parviendra pas à vaincre. Sa dernière œuvre est un concerto pour hautbois qui devait être créé en sa présence par le New York Philharmonic (auquel il avait déjà confié son *Third Essay for Orchestra*), mais dut être annulé en raison de son état de santé. Il décède dans son appartement donnant sur la Cinquième Avenue de Manhattan, le 23 janvier 1981.

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Formé en droit à Saint-Petersbourg, Piotr Ilitch abandonne le Ministère de la Justice (1859–1863) pour la carrière musicale. L'année de son inauguration (1862), il entre au conservatoire de Saint-Petersbourg dirigé par Anton Rubinstein, dont il est l'élève. Sa maturation est rapide. Dès sa sortie (en décembre 1865), il est invité par Nikolai Rubinstein, le frère d'Anton, à rejoindre l'équipe du conservatoire de Moscou, qui ouvrira en septembre 1866 : Tchaïkovski y enseignera jusqu'en 1878. Sa première décennie passée à Moscou regorge d'énergie : il se consacre à la symphonie (nos 1 à 3), à la musique à programme (*Francesca da Rimini*), compose son *Premier Concerto*

pour piano et ses trois quatuors. *Le Lac des cygnes* (1876) marque l'avènement du ballet symphonique. Intégré dans la vie des concerts, publié par Jurgenson, Tchaïkovski se fait rapidement un nom. Au tournant des années 1860/1870, il se rapproche du Groupe des Cinq, partisan d'une école nationale russe (avec la *Deuxième Symphonie* « Petite Russe », puis *Roméo et Juliette* et *La Tempête*). Mais il se voudra au-dessus de tout parti. L'année 1877 est marquée par une profonde crise, lorsqu'il se marie, agissant à contre-courant d'une homosexualité acceptée. C'est aussi l'année de la *Quatrième Symphonie* et de son premier chef-d'œuvre lyrique, *Eugène Onéguine*. Nadejda von Meck devient son mécène : cette riche admiratrice, veuve, lui assure l'indépendance financière pendant treize années, assorties d'une correspondance régulière. Tchaïkovski rompt avec l'enseignement. Entre 1878 et 1884, il ne cesse de voyager, à l'intérieur de la Russie et en Europe (Allemagne, Italie, Autriche, Suisse, France). Outre le *Concerto pour violon* et l'opéra *Mazeppa*, il se réoriente vers des œuvres plus courtes et libres (Suites pour orchestre), et la musique sacrée (*Liturgie de saint Jean Chrysostome*, *Vêpres*). S'il jette l'ancre en Russie en 1885, il repart bientôt en Europe, cette fois pour diriger lors de tournées de concerts, cultivant des contacts avec les principaux compositeurs du temps. La rupture annoncée par Mme von Meck, en 1890, est compensée par une pension

à vie accordée par le tsar (à partir de 1888) et des honneurs internationaux. Après la *Cinquième Symphonie* (1888), Tchaïkovski retrouve une aisance créatrice. Il collabore avec le chorégraphe Marius Petipa pour le ballet *La Belle au bois dormant*, auquel succède un nouveau sommet lyrique, *La Dame de Pique*. L'opéra *Iolanta* et le ballet *Casse-noisette* connaîtront une genèse plus rebelle. La *Sixième Symphonie* « Pathétique » est créée une dizaine de jours avant sa mort, dont la cause n'a jamais été élucidée (choléra ? suicide ? insuffisance des médecins ?). Parmi les Russes, Tchaïkovski représente l'assimilation des influences occidentales et de l'héritage classique, unis au génie national. Ce romantique qui vénérât Mozart marque l'histoire dans les domaines de l'opéra, de l'orchestre et du ballet.

Sergueï Rachmaninov

À bien des égards, Sergueï Rachmaninov incarne la fin d'un monde : celui du romantisme enfiévré du XIX^e siècle. Il est ainsi l'un des derniers représentants de la lignée des compositeurs majeurs qui sont également pianistes virtuoses. C'est aussi, à la suite d'un Tchaïkovski qu'il admirait au plus haut point, l'un des ultimes portedrapeaux du post-romantisme russe. Ces deux héritages tirent au reste, outre les circonstances historiques tourmentées, les deux fils rouges qui tissent et son parcours et son œuvre. N'était la personnalité prodigieuse et fantasque de son père, Sergueï Rachmaninov aurait

grandi dans une famille fortunée. Il passe finalement son enfance à Saint-Petersbourg, choyé par sa mère et sa grand-mère — de cette dernière, il retiendra la foi orthodoxe, exprimée dans des œuvres telles que la *Liturgie de Saint Jean Chrysostome op. 31* (1910) ou les *Vêpres op. 37* (1915). Le jeune Sergueï n'en reçoit pas moins ses premières leçons de piano dès l'âge de 4 ans, et intègre le Conservatoire de Saint-Petersbourg à 9 ans. La situation familiale toujours problématique le conduit à l'échec et il est envoyé en 1885 à Moscou, où Nikolaï Zverev le prend sous son aile. Pédagogue réputé pour la discipline qu'il impose à ses élèves ainsi que pour l'ouverture qu'il leur apporte (il leur fait rencontrer la quasi-intégralité de la scène musicale russe de l'époque, dont Tchaïkovski qui détecte d'emblée le talent de Sergueï), Zverev voit tout d'abord d'un mauvais œil la double ambition, de pianiste et de compositeur, de l'adolescent. Celui-ci étudie toutefois la théorie musicale, la fugue et la composition avec Anton Arenski et le contrepoint avec Sergueï Taneïev, et il compose dès 1887 : il commence des opéras (*Esmeralda*, fragment de 1888) ou *Aleko* (1893) d'après Pouchkine, dans une veine très tchaïkovskienne), il écrit pour l'orchestre, et bien entendu pour le piano (son *Premier Concerto pour piano* prend ainsi forme entre 1890 et 1891 et son fameux *Prélude op. 3 n° 2* en ut dièse mineur voit le jour en 1891). Après une période difficile qui suc-

cède à la création ratée de sa *Première Symphonie* en 1897 (Glazounov l'aurait dirigée ivre), il renoue avec le succès avec son *Deuxième Concerto pour piano op. 18* (1900), inaugurant une quinzaine d'années d'un bonheur sans nuage, marquées notamment par son mariage en 1902 avec sa cousine germane Natalia, qui lui donnera deux filles, un séjour à Dresde (1906–1909) et l'écriture de chefs-d'œuvre tels que la *Sonate pour violoncelle et piano op. 19* (1901), le *Concerto pour piano n° 3 op. 30* (en vue d'une tournée triomphale aux États-Unis en 1909), la symphonie chorale *Les Cloches op. 35* (1912–1913) ou les *Études-tableaux op. 33* (1911). Le malheur frappe dès 1914, avec le début du premier conflit mondial. Puis la mort, en 1915, d'Alexandre Scriabine, son condisciple chez Zverev, l'affecte considérablement. La révolution d'octobre, enfin, le force définitivement à l'exil, un arrachement qui s'exprime alors dans sa musique pour piano. Passant par Stockholm puis Copenhague, il gagne finalement les États-Unis fin 1918. Dans leur appartement de New York, les Rachmaninov tentent de faire renaître l'esprit russe de leur précédente existence. À 44 ans, avec pour seuls atouts ses mains, Sergueï Rachmaninov se voit forcé de bâtir une nouvelle carrière : celle de pianiste virtuose — une activité intense qui suspendra celle de compositeur : il ne composera à nouveau qu'en 1926. C'est toutefois l'occasion pour lui de se frotter de manière extensive à

d'autres aspects de son art, comme la transcription, la paraphrase (y passent Liszt, Moussorgski, Rimski-Korsakov, Schubert, Mendelssohn, Bach, etc.) et la variation (*Variations sur un thème de Corelli op. 42* (1931), *Rhapsodie sur un thème de Paganini op. 43* (1934)). Dans les années 1930, Sergueï Rachmaninov réduit le rythme de ses tournées et partage sa vie entre la Villa Sénar, sur les bords du lac des Quatre-Cantons, en Suisse, et les États-Unis. C'est là que le surprend la Seconde Guerre mondiale. En 1940, il compose sa dernière œuvre, les *Danses Symphoniques op. 45*, une suite orchestrale en trois mouvements en forme d'allégorie de la vie (matin, midi, soir). Le compositeur passe ses dernières années à Beverly Hills jusqu'à ce qu'un cancer du poumon l'emporte, le 28 mars 1943.

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 rapidement 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 qu'éclate l'insurrection polonaise, durement réprimée ; il ne remettra plus jamais les pieds 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 musi-

ciens 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 —

Daniil Trifonov

Né à Nijni-Novgorod en 1991, Daniil Trifonov s'affirme comme l'une des personnalités les plus remarquées de sa génération. Sa réputation d'interprète d'exception, doté d'une sensibilité musicale et d'une intensité d'expression rares, dépasse aujourd'hui celle qu'il s'est acquise lors de la saison 2010–2011 avec son succès au Concours Chopin de Varsovie (troisième prix), au Concours Rubinstein de Tel Aviv (premier prix) et au Concours Tchaïkovski

de Moscou (premier prix et Grand Prix accordé au meilleur participant, toutes catégories confondues). En 2013, la critique musicale italienne lui a décerné le Prix Franco Abbiati du Meilleur soliste instrumentiste. Il s'était auparavant distingué au Concours Scriabine de Moscou, au Concours International de San-Marino et avait reçu en 2009 une bourse de carrière de la Fondation Guzik. En concerto, le jeune pianiste collabore avec des formations telles que les Berliner Philharmoniker sous la

direction de Sir Simon Rattle, les Wiener Philharmoniker et Andris Nelsons, le London Symphony Orchestra et l'Orchestre du Théâtre Mariinsky dirigés par Valery Gergiev, l'Orchestre Philharmonique d'Israël et Zubin Mehta, le Philharmonia Orchestra et Lorin Maazel, le Los Angeles Philharmonic et Miguel Harth-Bedoya, le Philadelphia Orchestra et Christian Macelaru, le San Francisco Symphony et le Minnesota Orchestra dirigés par Osmo Vänskä, le Russian National Orchestra et Mikhaïl Pletnev, le New York Philharmonic et Alan Gilbert, le Cleveland Orchestra et James Gaffigan, le Boston Symphony et Giancarlo Guerrero, le Chicago Symphony et le Royal Philharmonic dirigés par Charles Dutoit, l'Orchestra Nazionale di Santa Cecilia et Mark Elder, l'Orchestre Philharmonique d'Oslo et Vasily Petrenko ainsi que l'Orchestre Symphonique de la Radio Danoise sous la direction de Gianandrea Noseda. La saison 2017–2018 lui offre l'occasion de sillonner l'Allemagne avec le London Philharmonic Orchestra sous la direction de Vladimir Jurowski et de se produire en tournée avec l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam et Daniele Gatti, notamment à Vienne, Prague, Dresde et Paris. Au cours de la saison 2016–2017, Daniil Trifonov a travaillé en tant que Capell-Virtuos avec la Staatskapelle de Dresde, il a été invité aux BBC Proms de Londres, au Festival de Pâques de Salzbourg et au Musikverein de Vienne. Il a donné l'intégrale des concertos pour piano

de Rachmaninov avec l'Orchestre du Théâtre Mariinsky et l'Orchestre Philharmonique de Munich sous la direction de Valery Gergiev. En soliste, on a pu l'applaudir aux côtés d'orchestres tels que les Berliner Philharmoniker, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, la Filarmonica della Scala de Milan, le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam et l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise. Il a fait ses débuts en Australie avec les orchestres symphoniques de Sydney, de Melbourne et le West Australian Symphony Orchestra. En 2016, il avait été nommé Artiste de l'Année aux Gramophone Awards et récompensé du Prix de la Royal Philharmonic Society dans la catégorie instrumentistes. Daniil Trifonov est également présent sur la scène des plus grands festivals d'Europe, que ce soit à Verbier, Lucerne, Montreux, Tivoli, Salzbourg, Edimbourg, Lockenhaus, Grafenegg, La Roque-d'Anthéron ou au Klavier Festival de la Ruhr, sans oublier les festivals de Blossom, Ravinia et Chautauqua aux États-Unis. Ce musicien de chambre remarquable collabore régulièrement avec Nicholas Angelich, Sergei Babayan, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Yuri Bashmet, Vilde Frang et le Pavel Haas Quartet. Daniil Trifonov a commencé le piano à l'âge de cinq ans et s'est formé à l'Académie Russe de Musique Gnesinne de Moscou

dans la classe de Tatiana Zelikman (2000–2009). Il a également étudié la composition (2006–2009), continue depuis à composer pour piano, formation de chambre ou orchestre et a créé avec succès son propre concerto pour piano au printemps 2014. En 2009, il a intégré la classe de piano de Sergei Babayan au Cleveland Institute of Music. En février 2013, Deutsche Grammophon a annoncé la signature d'un contrat d'exclusivité avec Daniil Trifonov. Le premier enregistrement paru dans ce cadre, *Trifonov: The Carnegie Recital*, a valu au pianiste une nomination aux Grammy Awards. Sa dernière parution, *Transcendental*, a reçu le Prix ECHO Klassik 2017 dans la catégorie Meilleur enregistrement solo de musique pour piano du XIX^e siècle. Sa discographie comprend également un enregistrement des *Variations* de Rachmaninov avec le Philadelphia Orchestra et Yannick Nézet-Séguin, ainsi que le *Concerto pour piano n° 1* de Tchaïkovski avec Gergiev et l'Orchestre du Théâtre Mariinsky, paru sous le label Mariinsky en 2012. Rappelons le premier enregistrement de l'artiste, paru chez Decca en 2011, et qui réunissait une sélection de pièces pour piano seul de Chopin.

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

Joshua Bell.

Mardi 3 avril 2018 – 20h30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ • PHILHARMONIE

JOSHUA BELL, VIOLON

SAM HAYWOOD, PIANO

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate pour violon et piano en si bémol majeur K 454

Richard Strauss

Sonate pour violon et piano en mi bémol majeur op. 18

Franz Schubert

Fantaisie en ut majeur pour violon et piano, op. 159, D. 934

LES GRANDES
VOIX
LES GRANDS
SOLISTES 2017/2018



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



CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Mélobmanes 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



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIÉ EN 2017-18



Fondation Singer-Polignac, Adam Mickiewicz Institute, Goethe Institut, Délégation du Québec, Champagne Deutz, Demory

Intel Corporation, Gecina, Groupe Monnoyeur, UTB, IMCD,

Amic, AMG-Féchoz, Angeris, Batyom, Campus Langues, Groupe Balas, Groupe Inestia, Île-de-France Plâtrerie, Linkbynet, Smurfit Kappa

Philippe Stroobant, Tessa Poutrel

Patricia Barbizet, Jean Bouquot, Eric Coutts, Dominique Desailly et Nicole Lamson, Mehdi Houas, Frédéric Jousset,

Pierre Kosciusko-Morizet, Marc Litzler, Xavier Marin, Xavier Moreno et Joséphine de Bodinat-Moreno,

Alain Rauscher, Raoul Salomon, François-Xavier Villemin et les 2500 donateurs des campagnes « Donnons pour Demos »

LES PARTENAIRES NATIONAUX DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2019

