GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Maurizio Pollini

Mardi 26 février 2019 – 20h30

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

— PROGRAMME —

Frédéric Chopin
Deux Nocturnes op. 62
Polonaise op. 44
Berceuse op. 57
Scherzo op. 39

ENTRACTE

Claude Debussy
Préludes (Livre I)

Maurizio Pollini, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Frédéric Chopin (1810-1849)
Deux Nocturnes op. 62

I. Nocturne en *si* majeur op. 62 n° 1
Composition : 1845-1846.
Édition : 1846.
Durée : environ 7 minutes.

II. Nocturne op. 62 n° 2
Composition : 1845-1846.
Édition : 1846.
Durée : environ 6 minutes.

C'est le compositeur irlandais John Field (1882-1837) qui, le premier, composa des nocturnes pour piano. Chopin fut séduit par cette forme nouvelle, qui offrait une grande liberté d'expression et délaissait la virtuosité pour une écriture sans ostentation : dans ses vingt et un nocturnes, regroupés généralement par deux ou trois, le chant accompagné prévaut toujours. Toutefois, les deux nocturnes de ce programme (1846) témoignent de la complexité harmonique et contrapuntique des dernières années. Avant d'installer la tonalité de *si* majeur, le premier débute par un arpège étonnant – comme un luthiste ou un guitariste testant ses cordes avant de démarrer. Les contrechants et les surprises harmoniques y abondent : Chopin emmène souvent l'auditeur sur des chemins inattendus. Le second nocturne déploie une écriture aussi novatrice, mais avec un ton nettement plus inquiet. Ces pages laissent imaginer – et regretter – les voies qu'aurait pu prendre le talent de Chopin s'il n'avait été fauché à l'âge de 39 ans.

Claire Delamarche

Polonaise en fa dièse mineur op. 44

Composition : 1841.
Édition : 1841.
Durée : environ 11 minutes.

Parmi les multiples genres pianistiques abordés par Chopin, la polonaise tient une place particulière. Il composa la première à 7 ans, sur le modèle des polonaises de Michał Kleofas Ogiński, dans le style « galant » ; et la dernière en 1846, trois ans avant sa mort. C'est peu dire que sa vision avait évolué. Les polonaises composées à Paris de 1834 à 1846 n'ont plus rien à voir avec les danses brillantes de la jeunesse varsovienne du compositeur. Loin de sa patrie, Chopin imprime à cette danse symbolique un souffle épique, un désespoir tragique qui l'emportent bien au-delà de son cadre d'origine. Dans la capitale française, où résident de nombreux aristocrates polonais chassés par la répression russe, cette musique devient l'expression des souffrances d'un peuple épris de liberté. En 1841, la *Polonaise en fa dièse mineur op. 44* marque une étape supplémentaire. Sa taille est inusitée : près de 11 minutes. Sa forme aussi. « Une nouvelle polonaise, mais c'est plutôt une fantaisie », annonce Chopin, qui a placé au centre de la pièce deux épisodes inattendus : un sombre ostinato où passe le fantôme du thème principal, puis une mazurka, qui détend momentanément l'atmosphère.

Claire Delamarche

Berceuse en ré bémol majeur op. 57

Composition : 1843-1844.
Édition : 1844, J. Meissonnier fils.
Durée : environ 4 minutes.

Comme toutes les pages tardives Chopin, la *Berceuse* (1843-1844) est un chef-d'œuvre. Mais elle se distingue par sa simplicité, sa clarté par rapport à des partitions aussi denses et ambitieuses que la *Sonate pour piano en si mineur* (1844), la *Sonate pour violoncelle et piano* (1846-1847), la *Polonaise-Fantaisie*

(1846) ou la *Barcarolle* (1846). La simplicité y est même érigée en défi. Plus de quatre-vingts ans avant le *Boléro* de Ravel, Chopin explore la variété dans le ressassement. La *Berceuse* consiste en effet en une mélodie de quatre mesures, variée quinze fois au-dessus de la même basse immuable. Au contraire du *Boléro*, montée explosive, elle croît en complexité avant de revenir au dénuement initial dans la coda.

Claire Delamarche

Scherzo en ut dièse mineur op. 39

Composition : 1838-1839.
Édition : 1840, Paris, E. Troupenas et cie.
Durée : environ 8 minutes.

Scherzo : encore un genre préexistant que Chopin remodèle à sa guise, ne gardant des mouvements beethovéniens ou mendelssohniens que la rapidité, la mesure à 3/4 et le trio central. Mais il en change radicalement, plus que les dimensions, la signification. Ce qui se « joue » (*scherzo*…) ici, c'est bien plutôt un drame, ou, comme le disait Alfred Cortot, « Ce sont des jeux, cependant, mais terrifiants ; des danses, mais enfiévrées, hallucinantes ; elles semblent ne rythmer que l'âpre ronde des tourments humains. » Pour le *Troisième Scherzo*, Chopin prend la parole sur une introduction tumultueuse, emportée par la fièvre de son *presto con fuoco*, avant de bifurquer vers des accords solennels et des cascades jouées *leggierissimo* en alternance. Et le compositeur de continuer d'explorer les contrastes entre puissance et délicatesse avec une inspiration souveraine, jusqu'à une coda furieuse.

Angèle Leroy

Nocturne. – Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, les musiciens composèrent des œuvres titrées sérénade, *notturno* 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 XXe 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 Dutilleux, sous-titré « *Nocturne pour violon et orchestre* » (2001).

Hélène Cao

Claude Debussy (1862-1918)
Préludes (Livre I)

I. Danseuses de Delphes
II. Voiles
III. Le Vent dans la plaine
IV. « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » (Charles Baudelaire)
V. Les Collines d'Anacapri
VI. Des pas sur la neige
VII. Ce qu'a vu le vent d'ouest
VIII. La Fille aux cheveux de lin
IX. La Sérénade interrompue
X. La Cathédrale engloutie
XI. La Danse de Puck
XII. Minstrels

Composition : 1907-février 1910.
Première audition (II, X et XI) : le 25 mai 1910, au concert de la Société Musicale Indépendante, Paris, par le compositeur.
Audition intégrale : le 3 mai 1911, Salle Pleyel, Paris, par Jane Mortier.
Édition : 1910.
Durée : environ 44 minutes.

> ***« Il n'y a pas de plus grand plaisir que de descendre en soi, mettre en mouvement tout son être, chercher des trésors nouveaux et enfouis. »***
>
> Lettre de Debussy à Jacques Durand, 18 juillet 1908

Situés à mi-chemin entre les deux séries d'*Images* (1905, 1907) et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans l'écriture pianistique de Debussy. L'exploration de l'univers sonore se concentre en des créations « d'une chimie tout à fait personnelle », comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme paradoxalement préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent, comme dans *Pour le piano*, les œuvres du passé, tels les préludes et fugues de Bach ou les préludes de Chopin. Mais à la

différence de Bach ou de Chopin, qui ordonnent leurs pièces suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles. Ainsi, la première partie du premier livre tourne autour de *si* bémol, tandis que le second livre se construit principalement autour de *ré* bémol. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse (un proche d'Emma Debussy) à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces « sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque ».

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes, comme *Le Vent dans la plaine*, vont bien au-delà du programme suggéré. C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'était pas soumise à quelque univers que ce soit. Néanmoins, ces titres suscitent l'imagination avec l'évocation de pays proches comme l'Espagne (*La Sérénade interrompue*) ou lointains comme l'Inde (*La Terrasse des audiences du clair de lune*), procédé auquel le compositeur avait déjà eu recours dans les *Estampes* et les *Images*.
Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes* de Debussy. Grâce aux dates que comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur (« Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de février »), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il fut publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles, La Fille aux cheveux de lin, La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années.

Le premier prélude, *Danseuses de Delphes*, a été inspiré par un bas-relief grec que Debussy avait admiré au Louvre et qui représentait la danse de trois bacchantes. Cette pièce avec l'indication « Lent et grave » rappelle la forme ancienne d'une sarabande.
Le second prélude, *Voiles*, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique, s'anime de façon envoûtante et mystérieuse

pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse, ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non ceux que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féeriques.

Le Vent dans la plaine provient d'un vers de Charles Simon Favart (« Le vent dans la plaine suspend son haleine ») que Debussy avait placé en exergue de la première des *Ariettes* (1888) : « C'est l'extase langoureuse. » Pièce virtuose construite sur l'intervalle de demi-ton, elle emprunte la forme d'un mouvement perpétuel.

« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » est une citation du troisième vers du poème en forme de pantoum de Charles Baudelaire, *Harmonie du soir*, sur lequel Debussy avait composé en janvier 1889 la deuxième mélodie des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*.

Le prélude *Les Collines d'Anacapri* serait un souvenir de son séjour italien à la Villa Médicis entre 1885 et 1887. « Les rythmes joyeux de tarentelle se superposent à une mélodie expressive », comme le remarque Léon Vallas, l'un des premiers biographes de Debussy.

Le prélude *Des pas sur la neige* ferait référence à un tableau malheureusement non identifié et serait, selon Roger-Ducasse, l'évocation d'une idylle ancienne. Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de ce prélude « doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé ».

Ce qu'a vu le vent d'ouest contraste avec la pièce précédente par son caractère « Animé et tumultueux » et l'utilisation stridente de l'intervalle de seconde. Il aurait été inspiré par la lecture d'une œuvre de Paul Claudel.

La Fille aux cheveux de lin, aux sonorités archaïques, est le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des *Chansons écossaises* dans *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Mme Vasnier.

La Sérénade interrompue est l'une de ces créations hispanisantes sur un rythme de jota dont Debussy a le secret. Débutant par une imitation de la guitare, comme Debussy le note au début de la pièce (« *quasi guitarra* »), ce morceau laisse transparaître quelques réminiscences d'*Iberia*, deuxième des *Images pour orchestre*, ainsi que de l'*El Albaicin* (extrait d'*Iberia*) d'Albéniz.

La Cathédrale engloutie aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de*

jeunesse. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'une « brume doucement sonore » (comme noté dans la pièce).
Quant à *La Danse de Puck*, ce titre provient d'une illustration d'Arthur Rackham du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare.
Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, *Minstrels* (du nom d'un type de show mené par des comédiens américains blancs grimés en Noirs, qui interprétaient de la musique soi-disant originaire du Sud des États-Unis).

Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses *Préludes*, à propos desquels il déclara à un journaliste romain qui l'interviewait en février 1914 : « Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des *Préludes*, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir… »

Denis Herlin

Prélude. – L'étymologie latine donne la définition de ce terme, puisque *præludere* signifie « se préparer à jouer ». Le prélude fut longtemps improvisé, ses premières traces écrites datant du milieu du XVe siècle.
Par la suite, de nombreux compositeurs cherchèrent à lui donner un caractère d'improvisation (on songe notamment aux « préludes non mesurés » des luthistes et clavecinistes français de l'époque baroque). Mais peu à peu, le style se diversifie : le prélude peut adopter un rythme de danse, se référer à un modèle vocal ou à divers genres instrumentaux (concerto, sonate). Le plus souvent destiné à un instrument soliste, il permet de s'échauffer, de s'accorder, d'attirer l'attention de l'auditeur sur la suite de danses ou la fugue qu'il précède.
Au XIXe siècle, il se substitue parfois à l'ouverture au début d'un opéra ou d'une pièce de théâtre. Le changement de vocable s'explique par l'évolution des conceptions dramatiques et musicales : en général, le prélude s'enchaîne à l'acte I (tandis que le public applaudit après l'ouverture) ; il abandonne les formes préétablies et s'attache à refléter le climat général de l'œuvre. À la même époque, les pianistes romantiques lui confèrent son autonomie en composant des préludes qui… ne préludent à rien. Chopin (1839) est suivi par Alkan (1847), puis par Rachmaninov, Scriabine et bien d'autres encore. Debussy donne à ses *Préludes* des titres poétiques comme *Danseuses de Delphes* ou *Brouillards*, dont se moque Satie avec ses *Véritables préludes flasques (pour un chien)* !

Hélène Cao

Frédéric Chopin

Né dans un 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 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. La famille fréquente l'intelligentsia tant scientifique, littéraire et musicale de l'époque, et c'est auprès d'amis de son père 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. À la fin de cette même année, Chopin quitte Varsovie pour Vienne. Il ne reviendra jamais dans son pays natal. Après un séjour de plusieurs mois à Vienne, qui ne lui apporte pas la reconnaissance espérée (mais lui permet de composer une bonne partie du recueil *Études op. 10)*, il part pour Paris, où il rencontre un meilleur accueil. Il y devient un professeur de piano couru, et se produit régulièrement en concert, gagnant 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 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*. Son père décède en 1844, tandis que l'état de santé du musicien s'aggrave. Juillet 1847 marque la fin de sa relation avec George Sand. 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, qui en a véritablement révolutionné l'histoire.

Claude Debussy

Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville – élève de Chopin et belle-mère de Verlaine –, Claude Debussy entre à l'âge de 11 ans au Conservatoire de Paris, où il restera jusqu'en 1884, année de son Prix de Rome. Il y étudie le solfège avec Lavignac (1873), le piano avec Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement, et la composition avec Ernest Guiraud (1880) alors que ses premières compositions datent de 1879. Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, il poursuit des études assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste accompagnateur de Mme von Meck, célèbre mécène russe, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie, de l'Italie à la Russie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise, et entend *Tristan* à Vienne. Il obtient le Prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Jean Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer et admire *Tristan* et *Parsifal* de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à l'âge de 40 ans. De même, il gardera toujours ses distances avec le milieu musical. En 1890, il rencontre Stéphane Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas demeure le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, son premier chef-d'œuvre qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du XXe siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes pour orchestre*, composés entre 1897 et 1899. En 1893, Debussy assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans, puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30

avril 1902. Après *Pelléas* s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il pratique occasionnellement la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les créations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : pour le piano, les *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images pour orchestre* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouvelles perspectives, vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

Maurizio Pollini

Né à Milan en 1942, Maurizio Pollini commence le piano dès l'âge de 5 ans, prend ses premières leçons avec Carlo Lonati, et donne son premier concert public à 9 ans. En 1956, poussé par son professeur Carlo Vidusso, il donne à Milan un récital où il joue les *Études* de Chopin. Quatre ans plus tard, il remporte le Sixième Concours Chopin de Varsovie. Ce succès lancera sa carrière internationale, mais ne se sentant pas prêt à satisfaire aux exigences du métier de concertiste, il se retire de la scène pendant presque deux ans durant lesquels il suit l'enseignement d'Arturo Benedetti Michelangeli et se plonge dans la musique de Beethoven, Schumann et Brahms. Lorsqu'il revient à la scène, il étonne le public et la critique par la maturité et la qualité de son jeu. Il forge une relation artistique de toute une vie avec son ami Claudio Abbado et noue des liens solides avec d'autres musiciens, notamment Pierre Boulez et Luigi Nono. Maurizio Pollini enregistre en exclusivité chez Deutsche Grammophon. Son dernier disque réunit des œuvres de Chopin : les *Nocturnes op. 55*, les *Mazurkas op. 56*, la *Berceuse op. 57* et la *Sonate pour piano en si mineur op. 58*. Il avait été précédé, entre autres, d'un hommage à Debussy pour le centenaire de la mort du compositeur (février 2018), où figurent le deuxième livre des *Préludes* et *En blanc et noir*, pour deux pianos, qu'il interprète avec son fils Daniele, et du coffret *Maurizio Pollini – Complete Recordings on Deutsche Grammophon*, une édition spéciale de cinquante-cinq CD et trois DVD parue en octobre 2016. Maurizio Pollini a remporté de nombreux prix et distinctions. Ses *Nocturnes* de Chopin ont gagné en 2006 le Grammy de la « Meilleure interprétation instrumentale soliste (sans orchestre) », ses *Variations Diabelli* de Beethoven un Diapason d'or en 2001, et il a fait partie du Hall of Fame 2012 de *Gramophone*. Il a en outre reçu en Allemagne le Prix Ernst-von-Siemens (1996), au Japon le Premium Imperiale (2010) et en Angleterre le Prix instrumental de la Royal Philharmonic Society (2011). Il interprète régulièrement des compositeurs contemporains tels que Pierre Boulez, Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen dans les salles les plus prestigieuses du monde. Son art se nourrit avant tout de la passion inusable qu'il éprouve pour la musique qu'il interprète, quelle qu'elle soit. Comme il l'a confié au réalisateur Bruno Monsaingeon dans le documentaire de 2014 *De main de maître* (sorti en DVD chez DG en 2015) :

« Ma décision d'inscrire un morceau à mon répertoire repose sur la certitude absolue que je ne me lasserai jamais de ce que j'ai choisi. » À la base de son « Progetto Pollini » lancé en 1995 au Festival de Salzbourg, il y avait l'idée de proposer des programmes associant de la musique contemporaine à de grandes pages classiques et romantiques. Il a prolongé ce projet dans la décennie suivante avec « Pollini Perspectives », une série de récitals donnés dans le monde entier, mêlant là aussi de nouvelles œuvres de commande à des piliers du répertoire. Au cours de la saison 2017-2018, Maurizio Pollini a joué le *Concerto* de Schumann avec la Staatskapelle de Berlin et Daniel Barenboim, est retourné à La Scala de Milan, à la Philharmonie de Paris, à la Philharmonie de Berlin, au Royal Festival Hall et au Musikverein, et a donné un récital Chopin à l'Académie Sainte-Cécile de Rome. Au programme de la saison en cours figurent : des récitals en Chine et au Japon ; le *Concerto* de Schumann avec le Philharmonique de New York et Jaap van Zweden au Lincoln Center ; un récital Chopin et Debussy au Carnegie Hall ; un programme soliste consacré à Beethoven, Schönberg et Nono au Festival de Salzbourg.

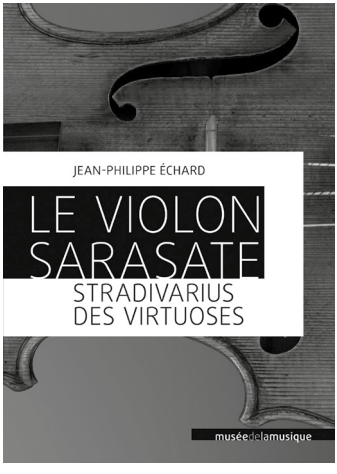
Licences E.S. 1-1083294, 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547 – Imprimeur: BAF

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LE VIOLON SARASATE STRADIVARIUS DES VIRTUOSES
JEAN-PHILIPPE ÉCHARD

De l'atelier d'Antonio Stradivari à Crémone où il fut construit en 1724 au Musée de la musique de Paris où il est aujourd'hui conservé, le violon Sarasate est passé entre les mains des plus grands luthiers (Guadagnini, Vuillaume), virtuoses (Paganini, Sarasate), experts et collectionneurs (Cozio), qui n'ont cessé d'en enrichir la part biographique et légendaire – toute la portée historique du mythe Stradivarius. Mené à la manière d'une enquête, ce récit en retrace les pérégrinations.

Jean-Philippe Échard est conservateur en charge de la collection d'instruments à archet du Musée de la musique. Ingénieur et docteur en chimie, auteur de nombreuses publications, ses travaux sur les matériaux et techniques de vernissage des luthiers des XVIe-XVIIIe siècles sont internationalement reconnus.



Collection Musée de la musique
128 pages • 12 x 17 cm • 12 €
ISBN 979-10-94642-26-9 • SEPTEMBRE 2018

PHILHARMONIE DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

Les ouvrages de la collection Musée de la musique placent l'instrument dans une perspective culturelle large, mêlant l'organologie et la musicologie à l'histoire des techniques et des idées. Chaque instrument devient ainsi le terrain d'enquêtes pluridisciplinaires, d'analyses scientifiques et symboliques orientées vers un même but : dévoiler les mystères de la résonance.

© Jan Böhrmann

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2018-19

PIANO À LA PHILHARMONIE

MARTHA ARGERICH
NICHOLAS ANGELICH
PIERRE-LAURENT AIMARD
DANIEL BARENBOIM
KHATIA BUNIATISHVILI
CHICK COREA
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD
KATIA ET MARIELLE LABÈQUE
NIKOLAÏ LUGANSKY
RADU LUPU
BRAD MEHLDAU
MURRAY PERAHIA
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
MITSUKO UCHIDA
YUJA WANG
KRYSTIAN ZIMERMAN

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Photo : © Gil Lefauconnier - Licences ES : 1-1041550, 2-1041546, 3-1041547.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Découvrez les coulisses

Participez aux répétitions, visites exclusives…

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie de demain

Soutenez nos initiatives éducatives

VOTRE DON OUVRE DROIT À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Les Amis :
Anne-Shifra Lévy
01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation & Legs :
Zoé Macêdo-Roussier
01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr

CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Photo : © charles d'Hérouville - Licences ES : 1-1041500, 2-1041546, 3-1041547.