

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Krystian Zimerman

Vendredi 7 juin 2019 – 20h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Frédéric Chopin

Mazurkas op. 24

Johannes Brahms

Sonate pour piano n° 3

Frédéric Chopin

Scherzo n° 1

Scherzo n° 2

Scherzo n° 3

Scherzo n° 4

Krystian Zimerman, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Quatre Mazurkas op. 24

- I. Lento
- II. Allegro non troppo
- III. Moderato con anima
- IV. Moderato

Composition : 1834-1835.

Publication : 1836.

Durée : environ 12 minutes.

Presque soixante pièces : c'est le nombre de mazurkas composées par Chopin – ce qui en fait, en nombre, le genre le plus exploré par le compositeur, toute sa vie durant (depuis 1825, alors qu'il est adolescent, jusqu'à 1849, année de sa mort). « Je dois tirer des mazurkas de ce cœur déchiré », écrit-il à George Sand dont il est en train de se séparer, en 1847. Avec les *Polonaises*, les mazurkas font partie de ses œuvres les plus enracinées dans le sol natal qu'il quitta définitivement en 1830. Nourries de l'esprit de la danse et de la musique populaires, elles montrent l'inventivité et la liberté du compositeur, dessinant une collection d'une infinie variété de couleurs unifiée par les trois temps de leur mesure et leur parfum de folklore qui ne recourt jamais à l'emprunt. Certaines sont légères et joueuses, d'autres pleines de verve, d'autres encore tout infusées de *zal*, ce sentiment nostalgique, dont Liszt allait jusqu'à dire qu'il « color[ait] toujours d'un reflet tantôt argenté, tantôt ardent, tout le faisceau des ouvrages de Chopin ». Elles se libèrent à l'occasion des chemins habituels de la grammaire musicale savante pour explorer la répétition, la brièveté et les tournures harmoniques inhabituelles, notamment modales.

Un peu heurtée, la première mazurka du recueil semble ne pas tout à fait savoir où elle va, même si elle se fait plus chantante de temps à autre, et la saveur de ses secondes augmentées mêle le parfum de l'Europe de l'Est à l'atmosphère des salons parisiens. La suivante sautille

au contraire, à la manière délicate d'un chant d'oiseau que viendraient compléter des bouffées plus populaires, presque rustiques, puis, plus loin, un beau chant de violoncelle donné par la main gauche. Simple et sans prétention, la troisième mazurka joue des répétitions de son thème, donné quatre fois, que Chopin interrompt volontiers d'un autre motif : on a l'impression qu'on pourrait sans fin en enchaîner les reprises, mais elle s'évanouit finalement dans le silence. La plus longue et la plus complexe des quatre, la dernière couronne le recueil de quelques pages troublantes, parfois tortueuses et souvent mélancoliques, qui semblent se construire devant nos yeux – ou plutôt nos oreilles. « Un chef-d'œuvre consommé » (Ferdynand Hoesick), « le romantisme à son plus haut degré » (Zdzisław Jachimecki) : elle appartient aux joyaux du genre, et nul – ni pianiste, ni musicographe, ni auditeur – ne s'y est trompé, dès le XIX^e siècle.

Angèle Leroy

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonate pour piano n° 3 en fa mineur op. 5

- I. Allegro maestoso
- II. Andante. Andante espressivo
- III. Scherzo. Allegro energico – trio
- IV. Intermezzo (Rückblick). Andante molto
- V. Finale. Allegro moderato ma rubato – presto

Composition : 1853.

Dédicace : à la Comtesse Ida von Hohenenthal.

Création : Andante et Scherzo : Leipzig, Gewandhaus, 23 octobre 1854, par Clara Schumann ; la sonate entière : Magdebourg, début décembre 1854, par Hermann Richter.

Éditeur : Leipzig, Bartholf Senff, 1854.

Durée : environ 38 minutes.

« Il est arrivé, cet homme au sang jeune, autour du berceau de qui les Grâces et les Héros ont veillé. Il a nom Johannes Brahms. Il vient de Hambourg où il travaillait en silence et où un professeur excellent et

enthousiaste l'instruisait dans les règles les plus difficiles de son art. Il m'a été présenté récemment par un maître estimé et bien connu. [...] À peine assis au piano, il commença à nous découvrir de merveilleux pays. Il nous entraîna dans des régions de plus en plus enchantées. Son jeu, en outre, est absolument génial : il transforme le piano en un orchestre aux voix tour à tour exultantes et gémissantes. Ce furent des sonates, ou plutôt des symphonies déguisées ; des chants, dont on saisissait la poésie sans même connaître les paroles [...] ; de simples pièces pour piano, tantôt démoniaques, tantôt de l'aspect le plus gracieux [...]. Et alors il semblait qu'il eût, tel un torrent tumultueux, tout réuni en une même cataracte, un pacifique arc-en-ciel brillant au-dessus de ses flots écumeux [...]. »

C'est par ces lignes enthousiastes et lyriques, inscrites dans un article intitulé « Neue Bahnen » (Voies nouvelles), que Schumann salue l'arrivée à Düsseldorf du jeune Brahms, qu'il rencontre le 30 septembre 1853. Le jeune compositeur, qui avait été l'élève d'Eduard Marxen, pédagogue réputé de Hambourg, avait entamé, au printemps de cette même année, une vie itinérante de tournées et de rencontres aux côtés du violoniste Eduard Reményi. C'est sur les conseils et muni des recommandations du grand violoniste Joseph Joachim que Brahms se présente à Robert et Clara Schumann, à qui il fait entendre ses premiers opus, dont sa *Sonate pour piano n° 2 en fa dièse mineur*.

Composée en grande partie avant la rencontre avec Schumann (l'*Andante* et l'*Intermezzo* furent probablement écrits durant l'été 1853, pendant un séjour sur les bords du Rhin, et le manuscrit du premier mouvement porte la date du 1^{er} octobre), la *Troisième Sonate* fut achevée pendant le séjour de Brahms à Düsseldorf, où elle fit l'objet de discussions entre le jeune compositeur et son mentor. Écrites dans la lignée tracée par les sonates de Schumann et par sa *Fantaisie op. 17*, tout en développant un univers très personnel, les trois sonates pour piano de Brahms – il ne revint plus jamais à ce genre après la composition de la *Troisième Sonate* – affirment une conception orchestrale du piano, dont l'écriture marquée par de très larges accords et de vertigineux déplacements rend l'exécution difficile, un rapport étroit à la poésie et l'univers du lied, un discours empreint d'une liberté qui le rapproche de la fantaisie. La *Troisième Sonate* atteste une volonté de concentration et d'unité du

matériau, notamment dans le premier mouvement, tandis que le retour du thème de l'*Andante* dans l'*Intermezzo* donne à l'œuvre une dimension cyclique. Si le Scherzo porte la marque schumanienne, des références à Beethoven émaillent la partition, soulignant la volonté du jeune musicien de se placer sous l'égide de cette figure tutélaire.

L'*Allegro maestoso*, en *fa* mineur, laisse éclater un motif impérieux ponctué de puissantes basses. La trame musicale, de caractère orchestral, évoque aussi les sonorités de l'orgue, impression que viennent corroborer les harmonies tourmentées, qui rappellent Bach. Contrastant avec ces sonorités éclatantes, une deuxième phrase murmure en sourdine une variante du motif initial, accompagnée par un bourdon à la main gauche, lui-même réminiscence de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven. Le coloris est plus populaire, mais les couleurs modales introduisent là aussi une forme de religiosité qui annonce *Un requiem allemand*.

La deuxième tonalité structurelle du morceau, *la* bémol majeur, est annoncée sans transition par un thème vaillant qui adopte l'allure d'un choral, scandé dans le grave par la répétition du motif principal. Le climat s'adoucit pour introduire la seconde idée principale de la forme sonate, une mélodie palpitante d'émotion, également dérivée du premier thème, qui oscille entre *la* bémol et *do* bémol majeur. Une reprise de cette exposition est suivie d'un développement titanesque qui amplifie l'idée principale et son commentaire. Le premier thème y fait une théâtrale apparition en *sol* bémol majeur, ton de l'accord de sixte napolitaine, à la fois proche de la tonique principale et lointain par son armure. La réexposition est annoncée par une spectaculaire présentation du thème, faisant entendre le motif dans le grave, précédant son retour éloquent dans un âpre dialogue aux deux mains. Dans un esprit de concentration, le compositeur réintroduit directement les deux thèmes du groupe secondaire, en *fa* majeur, avant l'énoncé de la coda triomphale.

L'*Andante*, page de merveilleuse poésie, cite trois vers du poète romantique Karl Christian Ernst von Bentzel-Sternau (1767-1849) : « La nuit tombe, la lune brille, / Deux cœurs unis par l'amour / S'enlacent avec béatitude. » Le compositeur fait alterner deux épisodes, l'un en *la* bémol majeur, le second en *ré* bémol majeur qui s'impose tout au long de cette page

(mais aussi de l'œuvre entière) comme un véritable centre d'attraction tonal. Le mouvement, contrairement aux principes usuels de composition, s'achève dans cette seconde tonalité. Le premier thème marque l'omniprésence de l'intervalle de tierce, qui répand à tous les niveaux sa douceur (procédé typiquement brahmsien) : la mélodie fait entendre une succession de tierces descendantes, doublées à la tierce par la main gauche, et le discours passe de la bémol en do bémol majeur, dans un rapport de tierce entre les deux tonalités. À la descente initiale s'oppose la remontée arpégée de la mélodie, qui cite la *Sonate « Pathétique »* de Beethoven (ainsi que le mouvement lent de la *Neuvième Symphonie*). Un duo plein de tendresse entre deux voix, dans l'aigu, apporte une note moins contemplative. Le deuxième épisode (en ré bémol, *poco più lento*) marque une progression dans l'effusion lyrique : un mouvement de berceuse s'esquisse tout d'abord dans un doux balancement des deux mains, puis donne naissance à un thème passionné. Le compositeur réintroduit la première partie, dans une écriture élargie. Mais la tonalité de ré bémol s'impose encore une fois et c'est un nouveau thème qui apparaît, dans une expression fervente qui s'élève jusqu'au triomphe : sa présentation sur pédale lui confère à la fois stabilité et tension. La coda rappelle le premier thème, transmué ici en un radieux arpège de ré bémol.

Le *Scherzo*, en si bémol mineur, prend l'allure d'une valse, au caractère abrupt et passionné, qui se fait l'écho de certaines pages du *Carnaval* de Schumann : Chiarina et Estrella ne sont pas loin. Le trio impose au contraire une forme de gravité dans son écriture de choral. Le compositeur procède au retour du *Scherzo* par une très habile transition, réintroduisant progressivement les accents véhéments de ce dernier dans la conduite plus solennelle des accords.

Dans une efficace dramaturgie, l'*Intermezzo* fait surgir le souvenir du premier thème de l'*Andante*, décoloré par les échos d'une marche funèbre, dont on entend, dans le grave, les tambours voilés de crêpe : réminiscence du motif de la *Cinquième Symphonie*, mais aussi de la marche funèbre de la *Sonate op. 26* de Beethoven.

Le *Finale* recèle, derrière un discours d'une grande variété, d'allure parfois rhapsodique, une solidité de structure et une volonté de synthèse

des principaux caractères de la partition qui conduisent infailliblement l'auditeur des ténèbres à la lumière, comme en témoigne également l'opposition des tonalités *fa* mineur et *fa* majeur. Conçu en un rondo d'amples proportions, il fait entendre en premier lieu un refrain très développé, en *fa* mineur : très rythmé et présentant des inflexions modales populaires, celui-ci dégage une puissance terrienne, tandis que son énoncé, émaillé de changements de registres et de modulations, rappelle l'esprit du *Scherzo* et de la *Fantaisie*. Lyrique, le premier couplet se déroule en *fa* majeur, et sa mélodie s'appuie sur les lettres musicales F, A, E (*fa, la, mi*), allusion à la devise de Joachim, « *Frei, aber einsam* » (libre, mais seul). Une transition fait entendre le martèlement du refrain en ré bémol majeur. Le retour de ce dernier donne naissance au deuxième couplet (en ré bémol), qui tire son matériau de la descente des basses concluant le refrain : harmonisé dans une texture de choral, le motif de quatre notes annonce le deuxième thème du finale de la *Première Symphonie*. Le refrain, quelque peu modifié, s'oriente vers le ton de *fa* majeur, dans lequel la section conclusive érige un brillant édifice polyphonique, fondé sur les quatre notes descendantes ; dans une exaltation croissante, le discours entremêle des accents beethovéniens, échos de la *Sonate op. 110*, à de tempétueuses rafales, que Liszt n'aurait pas reniées.

Anne Rousselin

Frédéric Chopin (1810-1849)

Scherzo n° 1 en si mineur op. 20

Composition : achevée vers 1834.

Publication : 1835, M. Schlesinger, Paris.

Durée : environ 10 minutes.

Scherzo n° 2 en si bémol mineur op. 31

Composition : 1837.

Publication : 1837, M. Schlesinger, Paris.

Durée : environ 11 minutes.

Scherzo n° 3 en ut dièse mineur op. 39

Composition : 1838-1839.

Publication : 1840, E. Troupenas et cie, Paris.

Durée : environ 7 minutes.

Scherzo n° 4 en mi majeur op. 54

Composition : 1837.

Publication : 1837.

Durée : environ 11 minutes.

Le scherzo chopinien est à des années-lumière de ce que signifie ce mot en italien : une plaisanterie, pensez-vous ! Mendelssohn était encore tributaire de cette esthétique, lui qui aimait sa légèreté, son apparent badinage. Chopin, en extrayant le scherzo de son milieu naturel, qui est celui de la sonate en quatre mouvements où il joue le rôle de pièce interne rapide, lui donne un sérieux qu'on lui avait rarement vu. Conservant sa vitesse, sa mesure à 3/4 et son trio central, il devient un morceau à part entière (Brahms ou Dukas, pour ne citer qu'eux, poursuivront dans cette voie) ; et quel morceau ! Le compositeur n'y abandonne aucunement la sensibilité et la finesse qui sont les siennes et qui règnent dans nombre de *Nocturnes* ou de *Préludes* ; mais elles se mêlent à des déferlements qui prennent le clavier à bras-le-corps : accords puissants, cascades rageuses, courts motifs répétés, le tout noté *agitato*, *con fuoco*, *presto*, etc. C'est le même Chopin que dans certaines études, le même que celui des *Ballades*, autre magnifique quadrilogie. « Dans les salons, je semble calme, mais, rentré chez moi, je fulmine sur le piano », confie le compositeur à son ami Jan Matuszynski. Liszt, lui, entend dans ces scherzos « une passion voilée et une rage réprimée [...]», évoquant une exaspération distillée, dominée par une impression de désespoir, tantôt ironique, tantôt fier. »

Écoutez les deux premiers accords en lever de rideau, brusques et hautains, du *Premier Scherzo* : voilà une manière efficace de capter immédiatement l'attention de l'auditeur pour le torrentueux *presto con fuoco* qui va suivre. C'est ensuite un *agitato* qui enchaîne sans répit, partagé entre les deux

mains en courts éléments. Après une telle débauche de notes et de sentiments violents, la partie centrale en *si* majeur (ton de la dominante) tranche véritablement ; mais elle envoûte bientôt par son recueillement et sa finesse. Une subtile interpénétration des deux mondes – mélange entre les croches scintillantes de la berceuse et les accords théâtraux – ouvre bientôt sur la reprise de la première partie ; et l'on finit en rage.

L'introduction du *Scherzo n° 2*, que Schumann qualifiait de « poème byronien », est un rare moment dramatique : il y a dans l'opposition brutale entre le court appel répété de triolets et les accords immenses, lancés par une basse puissante, quelque chose de saisissant. Les esprits se calment le temps d'un thème plus mélodique, puis Chopin revient à son discours de début. Le trio central s'amuse à prendre des airs improvisés plus détendus ; mais il aussi finit *agitato*, avant que ne revienne la première partie.

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.

Dans cette collection, le *Quatrième Scherzo* est indubitablement à part. « Les autres scherzos étaient sombres, farouches, emportés [...]. Le *Quatrième Scherzo*, réconcilié, est tout nimbé de lumière [...]. Ils étaient péremptoires ; lui n'affirme rien ; il suggère tout, et davantage. Ils pratiquaient une forme, en gros, aisée à comprendre ; lui n'en fait qu'à sa tête, dût-on le dire vague et même incohérent. [...] C'est, au fond, le plus orgueilleux ; mais à bon droit, étant sûr de ses moyens », note à son propos Guy Sacre. Et il conclut très justement : « Écriture d'une perfection suprême, qui renchérit encore sur un art qu'on pouvait croire parvenu à son sommet. » Tout est dit.

Angèle Leroy

Mazurka

Le nom de cette danse polonaise vient de *Mazur*, habitant de la Mazovie (région autour de Varsovie). Dans la culture populaire, la mazurka se caractérise par un tempo plutôt rapide, une mesure à trois temps comportant un rythme pointé sur le premier temps (souvent la cellule croche pointée-double croche) tandis que le deuxième temps (ou le troisième) est accentué. Au XVIII^e siècle, elle se répand hors des zones rurales et à l'étranger, d'abord en Allemagne et en Russie. L'Europe romantique, qui idéalise l'art populaire, en fait l'une de ses danses préférées. La mazurka se glisse dans les salles de bal et au théâtre, notamment dans les ballets (*Coppélia* de Delibes, *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski). Elle prolifère surtout dans le répertoire pour piano qui restera son domaine privilégié, comme en témoignent encore les quatre danses écrites par Thomas Adès en 2009 et 2011. En dépit de sa large diffusion, la mazurka reste associée à l'identité polonaise. L'hymne national polonais n'a-t-il pas pour titre la *Mazurka de Dombrowski* ? Chopin et Szymanowski ont chacun composé un important corpus de mazurkas, où l'esprit patriotique se double d'une étonnante diversité de tempos et de caractères. Si Schumann voyait dans les danses de Chopin « des canons cachés sous des fleurs », la musique se mue ici en état d'âme, en paysage ou en portrait. Oubliant le bal et le salon, elle pénètre dans l'intimité du créateur.

Scherzo

Les pièces musicales titrées « scherzo » sont souvent légères et fantaisistes, fidèles en cela à l'étymologie du mot qui signifie « plaisanterie » en italien. Toutefois, dans bien des cas, le scherzo s'affranchit de son sens d'origine. Au début de l'époque baroque, il fut ainsi associé à des chants strophiques qui n'avaient rien d'humoristique. Annexé par la musique instrumentale à la fin du XVII^e siècle, il prit plus d'importance à l'époque classique (voir par exemple les *Quatuors à cordes op. 33* de Haydn en 1781) et surtout au XIX^e siècle : les romantiques le substituèrent au menuet, danse aristocratique dont il conserva la structure formelle, mais dans un tempo plus vif. L'emploi du terme s'élargit peu à peu car on se mit à appeler scherzo tout mouvement rapide occupant la place du menuet sans pour autant adopter son schéma (« Un bal » dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le « Vivace non troppo » de la *Symphonie n° 3 « Écossaise »* de Mendelssohn). Présent dans les symphonies, les sonates pour piano et les œuvres de chambre en plusieurs mouvements, il est plus rare dans le concerto (le *Concerto pour piano n° 2* de Brahms étant une exception qui confirme la règle). Il lui arrive aussi d'être un morceau indépendant, notamment dans le domaine du piano (Clara Wieck, Chopin, Brahms, Moussorgski, Saint-Saëns, Tchaïkovski), parfois dans le répertoire orchestral (*Scherzo fantastique* de Stravinski, *L'Apprenti sorcier* de Dukas sous-titré « scherzo symphonique »).

Hélène Cao

**ACHETEZ ET REVENDEZ
VOS BILLETS EN TOUTE SÉCURITÉ.**

NOUVEAU

LA BOURSE AUX BILLETS OFFICIELLE
DE LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
OFFRE LA POSSIBILITÉ AUX SPECTATEURS D'ACHETER
OU DE REVENDRE DES BILLETS EN TOUTE LÉGALITÉ.

WWW.PHILHARMONIEDEPARIS.FR/BOURSE-AUX-BILLETS

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 Żywny. 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 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 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.

Johannes Brahms

Né à Hambourg en 1833, Brahms doit ses premiers rudiments de musique à son père, musicien amateur qui pratiquait le cor d'harmonie et la contrebasse. Plusieurs professeurs de piano prennent ensuite son éducation en main, notamment Eduard Marxsen qui lui donne une solide technique de

clavier et lui enseigne la composition et l'harmonie. Il compose ses premières œuvres tout en se produisant le soir dans les bars pour subvenir aux besoins de sa famille et découvre la littérature à l'occasion d'un séjour à la campagne en 1847. En 1853, une tournée avec le violoniste Eduard Reményi lui permet de faire la connaissance de plusieurs personnalités musicales allemandes, tel Liszt, et de nouer des relations d'amitié avec deux musiciens qui joueront un rôle primordial dans sa vie : le violoniste Joseph Joachim et le compositeur Robert Schumann qui devient son mentor et l'intronise dans le monde musical par un article laudateur intitulé « Voies nouvelles ». L'époque, qui voit Brahms entretenir avec la pianiste Clara Schumann une relation passionnée à la suite de l'internement puis de la mort de son mari, est celle d'un travail intense : exercices de composition et étude des partitions de ses prédécesseurs assurent au jeune musicien une formation technique sans faille, et les œuvres pour piano qui s'accumulent (trois sonates, *Variations sur un thème de Schumann op. 9*, quatre ballades) témoignent de son don. En 1857, il quitte Düsseldorf pour Detmold où il compose ses premières œuvres pour orchestre, les sérénades et le *Concerto pour piano op. 15* qu'il crée en soliste en janvier 1859. Il revient à Hambourg pour quelques années, y poursuivant notamment ses expériences de

direction de chœur, mais, estimant qu'il n'y est pas reconnu à sa juste valeur, il finit par repartir. Vienne, où il arrive en 1862, lui présente rapidement d'intéressantes opportunités, comme le poste de chef de chœur de la Singakademie, qu'il abandonne cependant en 1864. De nombreuses tournées de concerts en Europe jalonnent ces années d'intense activité, riches en rencontres, telles celles de chefs qui se dévoueront à sa musique, comme Hermann Levi (en 1864) et Hans von Bülow (en 1870). La renommée du compositeur est alors clairement établie et la diffusion de ses œuvres assurée, notamment par l'éditeur Simrock, bien qu'il soit considéré par certains comme un musicien rétrograde, particulièrement depuis sa malheureuse prise de position contre la « musique de l'avenir » en 1860. En 1868, la création à Brême du *Requiem allemand*, sérieusement initié à la mort de sa mère en 1865, achève de le placer au premier rang des compositeurs de son temps. C'est également l'époque des *Danses hongroises* dont les premières sont publiées en 1869. Un temps à la tête de la Société des amis de la musique de Vienne, de 1872 à 1875, Brahms concentre dès 1873 (*Variations sur un thème de Haydn*) ses efforts sur la sphère symphonique. L'achèvement, après une très longue gestation, et la création triomphale de la *Première Symphonie* en 1876 ouvre la voie aux trois symphonies suivantes,

composées en moins de dix ans, ainsi qu'au *Concerto pour piano n° 2* (1881) et au *Double Concerto* (1887). Les propositions (de poste, notamment, que Brahms refuse) affluent de tous côtés et le compositeur se voit décerner de nombreuses récompenses. La fin de sa vie le trouve plus volontiers porté vers la musique de chambre (quintettes à cordes, sonates et trios, puis, à partir de la rencontre avec Richard Mühlfeld en 1891, œuvres avec clarinette) et le piano, qu'il retrouve en 1892 après un silence de treize ans, donnant coup sur coup quatre recueils (*Opus 116 à 119*) aussi personnels que poétiques. Un an après la mort de l'amie bien-aimée Clara Schumann, l'année de la publication de sa dernière œuvre, les *Quatre Chants sérieux*, Brahms s'éteint à Vienne le 3 avril 1897.

Krystian Zimerman

Krystian Zimerman est parmi les plus grands artistes contemporains. Cela réside dans l'originalité de ses concerts, toujours intensément personnels et méticuleusement préparés. Il peut étudier une œuvre pendant des décennies, en explorer chaque facette, avant de la présenter en récital ou de l'enregistrer en studio. Il joue sur ses pianos légendaires pour lesquels il a consacré des milliers d'heures de travail en tant que constructeur afin de donner au public une touche personnelle à chacun de ses concerts. Son vaste savoir-faire technique sur le piano et l'acoustique dont il se sert et dans lequel il puise lui permet de peindre des paysages sonores et de souligner chacune de ses interprétations avec un son unique, qui devient sa signature. Krystian Zimerman a bâti ses 45 ans de carrière sur son travail visionnaire et son talent, nourri de sa passion pour la musique, mais également pour l'intégrité politique, dont il a fait sa mission. Son répertoire est consciemment équilibré entre ses « maisons » musicales de compositeurs polonais allemands, français et russes. Il a collaboré, à ce jour, avec 139 chefs d'orchestres aussi prestigieux que Karajan, Bernstein, Giulini, Maazel, pour ne nommer qu'eux. Il a enregistré plus de 30 disques, en 44 ans, pour une seule maison de disques, la Deutsche

Grammophon. Il a reçu de nombreuses distinctions dont 4 disques de platine, qui, en musique classique, est une preuve d'excellence. Rendant toujours humblement hommage à des compositeurs, il consacre régulièrement toute une saison à la célébration de ces musiciens : le 150^e anniversaire de la mort de Chopin en 1999 avec les concertos pour piano de Chopin avec l'Orchestre du Festival polonais, un ensemble de jeunes musiciens polonais virtuoses créée par lui-même, le centenaire de la naissance de Witold Lutoslawski, qui lui a dédié son *Concerto pour piano* ou, lors de la dernière saison, Leonard Bernstein. Il vient d'enregistrer son dernier album, en hommage à Bernstein, avec *The Age of Anxiety*, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et Simon Rattle, paru en août 2018. Il consacra la saison 2020/21 au 250^e anniversaire de la naissance de Beethoven en donnant l'intégrale des 5 concertos. « La dernière chose – celle dont l'art est fait – se passe dans la salle de concert. » (Krystian Zimerman) Krystian Zimerman a été nommé Chevalier dans l'Ordre national de la Légion d'Honneur et décoré par le Ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres.

Par respect pour l'artiste, il est interdit de photographier, filmer ou enregistrer ce concert sous quelque forme que ce soit.

PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2019-20

PIANO À LA PHILHARMONIE

PIERRE-LAURENT AIMARD
NICHOLAS ANGELICH
MARTHA ARGERICH
DANIEL BARENBOIM
KHATIA BUNIATISHVILI
CHICK COREA
LUCAS DEBARGUE
NELSON FREIRE
HÉLÈNE GRIMAUD

EVGENY KISSIN
KATIA ET MARIELLE LABÈQUE
LANG LANG
MURRAY PERAHIA
MIKHAIL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
YUJA WANG



Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

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