

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Mardi 29 octobre 2019 – 20h30

Daniil Trifonov



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Alexandre Scriabine

Étude op. 2 n° 1

Deux Poèmes op. 32

Huit Études op. 42

Étude op. 8 n° 12

Sonate n° 9 op. 68

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 31 op. 110

ENTRACTE

Sergueï Prokofiev

Sonate n° 8 op. 84

Daniil Trifonov, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Les œuvres Alexandre Scriabine (1872-1915)

Étude op. 2 n° 1 en do dièse mineur

Andante

Composition : 1887.

Durée : environ 3 minutes.

Deux Poèmes op. 32

1. Andante cantabile
2. Allegro. Con eleganza. Con fiducia

Composition : 1903.

Durée : environ 5 minutes.

Huit Études op. 42

1. Étude n°1 en ré bémol majeur, Presto
2. Étude n°2 en fa dièse mineur
3. Étude n°3 en fa dièse majeur, Prestissimo
4. Étude n°4 en fa dièse majeur, Andante
5. Étude n°5 en do dièse mineur, Affannato
6. Étude n°6 en ré bémol majeur, Esaltato
7. Étude n°7 en fa mineur, Agitato
8. Étude n°8 en mi bémol majeur, Allegro

Composition : 1903.

Durée : environ 15 minutes.

Étude op. 8 n° 12 en ré dièse mineur

Patetico

Composition : 1894.

Durée : environ 3 minutes.

Sonate n° 9 op. 68

Composition : 1912-1913.

Durée : environ 9 minutes.

Œuvre d'un Scriabine encore adolescent, la pénétrante *Étude* qui ouvre les *Trois Morceaux op. 2* chante avec une mélancolie que Rachmaninoff n'aurait sans doute pas reniée.

La dernière page du cahier *Opus 8*, orageuse *Patetico* en ré dièse mineur, est traversée d'assauts dramatiques qui la rapprochent de la *Révolutionnaire* de Chopin, décoiffée par un même souffle rhapsodique.

Les *Deux Poèmes op. 32* datent de 1903, époque à laquelle le compositeur quitte emploi, patrie, et tourne résolument mystique. Le premier rêve dans un *fa* dièse majeur aux harmonies délicatement sophistiquées. Le second, autrement musclé, se termine *con fiducia* – « avec confiance ». Manière, pour l'artiste, d'affirmer son nouveau credo : « Je suis. »

Nicolas Deryn

Composées en 1903, les *Huit Études op. 42* illustrent une période où Scriabine délaisse le postromantisme pour s'acheminer vers une plus grande modernité. Celle-ci se manifeste essentiellement dans le domaine des expérimentations harmoniques ainsi que dans de redoutables superpositions rythmiques. Les *Études n° 1* et *n° 8* combinent ainsi triolets et quintolets, suscitant un ruissellement de sons lumineux et diffus sur lequel flottent d'insaisissables bribes mélodiques. Omniprésente dans ces huit études, la vitesse digitale se décline selon différentes formules

et contribue à dépeindre des univers expressifs singuliers. L'Étude n° 3 est à ce titre particulièrement troublante : son registre confiné dans l'aigu comme sa nuance tenue confèrent au frissonnement de la main droite l'aspect d'un paysage glacé. Moins atypiques, les Études n° 2 et n° 4 s'inscrivent dans la lignée des chants introspectifs de Chopin, loin des débordements passionnés de l'Étude n° 5. Particulièrement appréciée du public, celle-ci présente une mélodie extravertie qui s'élanche impétueuse sur les tourbillons de la main gauche. Scriabine cumule ici célérité et densité, rythmes complexes et sauts de registre, déployant une virtuosité qui, jamais vaine, sert avant tout l'originalité des idées et la profondeur de l'expression.

Louise Boisselier

Dans les dix sonates publiées de son vivant, le compositeur abandonne progressivement la forme traditionnelle au profit de modèles beaucoup plus concentrés, en un seul mouvement, dans lesquels la fluidité et la liberté apparentes du discours sont gouvernées par de rigoureux principes sous-jacents de cohérence, d'unité et d'équilibre de proportions, visant ainsi à traduire musicalement des formules théosophiques proclamant l'unité du monde.

La Sonate n° 9 ne doit pas son sous-titre « Messe noire » à Scriabine lui-même mais au pianiste Alexeï Podgaïetszki, qui la surnomma ainsi par analogie avec la Sonate n° 7, que Scriabine avait sous-titrée « Messe blanche ». Aucune pratique satanique ne forme donc le programme de l'œuvre ; celle-ci évoque « les angoisses d'un rêveur assailli par des forces démoniaques », selon les termes du musicien, qui fait surgir un univers sonore dans lequel la tonalité n'est plus qu'un pâle fantôme.

Anne Rousselin

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate pour piano n° 31 en la bémol majeur op. 110

1. Moderato cantabile molto espressivo – 2. Allegro molto – 3. Adagio, ma non troppo – Fuga : Allegro, ma non troppo

Composition : 1821-1822.

Durée : environ 20 minutes.

La Sonate n° 31 partage plusieurs points communs avec la Sonate n° 30. Les deux partitions, relativement brèves, comportent trois mouvements, le dernier (qui fait office à la fois de mouvement lent et de finale) étant le plus long. Elles privilégient le cantabile et réservent les accents conquérants au deuxième mouvement, un scherzo irrégulier.

Mais l'Opus 110 se distingue par sa recherche encore accrue de continuité, puisque tous ses mouvements s'enchaînent (une idée déjà à l'œuvre dans les deux *Sonates pour piano op. 27* de 1801). En outre, Beethoven commence dans un tempo modéré, pas avec un allegro. Aux premières mesures, calmes et expressives, succèdent des volutes d'arpèges qui, vers la fin du mouvement, se superposent à la mélodie initiale. D'autres motifs apparaissent dans ce *Moderato* où le pianiste semble suivre les caprices de sa fantaisie.

L'*Allegro molto* se déroule sur un rythme de marche rapide qui parfois piétine, parfois se déhanche sur des accents décalés. En dépit de son écriture plus fluide, la partie centrale n'efface pas l'instabilité qui infiltre le mouvement. Ce scherzo n'est-il pas un moment transitoire menant à l'étonnant finale, où Beethoven invente une forme sans précédent ?

L'*Adagio* commence dans l'esprit d'une marche funèbre, puis fait entendre un récitatif non mesuré et, enfin, un « chant plaintif » (*Klagender Gesang*). Cette référence à la voix, si prégnante chez Beethoven dans les années 1820, se double d'une éloquence libérée des italianismes en vogue à l'époque. À la fin de sa vie, Beethoven approfondit trois façons de faire proliférer un matériau musical : la variation, le développement (à partir de motifs issus d'un thème) et la fugue. Dans l'Opus 110, il choisit la troisième de ces options. Après l'épisode douloureux du *Klagender Gesang*, le mouvement se poursuit avec une fugue

dont le sujet étonne par sa simplicité et son caractère « impersonnel ». Quelle différence avec la fugue âpre et agressive de la *Sonate n° 29 « Hammerklavier »* ! Le discours se déroule sans heurt, même si des basses solides à la main gauche imposent leurs piliers impérieux. Mais le contrepoint, soudain, s'interrompt sur un accord suspensif : le « chant plaintif » revient, comme exténué (« ermattet », indique la partition). La ligne mélodique, plus ornée, s'essouffle sur des silences qui brisent sa continuité. Une seconde fugue, sur le sujet renversé de la première (les intervalles initialement descendants deviennent ascendants et réciproquement), réintroduit une certaine sérénité, bientôt perturbée par d'insolites claudications. Les notes brèves se multiplient, rappelant l'écriture du premier mouvement.

Si les *Sonates op. 109* et *op. 111* s'achèvent dans un souffle, pianissimo, Beethoven conclut ici avec éclat, mais sans virtuosité ostentatoire, comme s'il préférerait à présent interioriser sa victoire.

Hélène Cao



Partenaire de la Philharmonie de Paris

met à votre disposition ses taxis pour faciliter
votre retour à la sortie du concert.

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

Sergueï Prokofiev (1891-1953)

Sonate pour piano n° 8 en si bémol majeur op. 84

1. Andante dolce – allegro moderato
2. Andante sognando
3. Vivace

Composition : 1939-1944.

Dédicace : à Mira Mendelson.

Création : le 30 décembre 1944, au Conservatoire de Moscou, par Emil Guilels.

Durée : environ 30 minutes.

Toutes trois esquissées en 1939 et achevées entre 1940 et 1944, les *Sonates n°s 6, 7 et 8* de Prokofiev marquent le retour du compositeur vers un genre classique, qu'il avait affectionné dans sa jeunesse en Russie avant de le perdre quelque peu de vue pendant ses années à l'étranger (1918-1935). Pour nombre de compositeurs soviétiques, la Deuxième Guerre mondiale fut un puissant stimulus, incitant les musiciens à insuffler dans leurs créations le caractère grandiose et tragique des événements. Prokofiev apporta sa part à une moisson d'œuvres au souffle épique, au sein de laquelle figurent l'opéra *Guerre et Paix* et la *Symphonie n° 5*. Contribution unique au patrimoine de la sonate au XX^e siècle, ces « sonates de guerre », telles qu'elles sont habituellement dénommées, reflètent également ces sombres années, même si la dernière des trois présente un univers plus serein.

Le premier thème de la *Sonate n° 8*, une mélodie au lyrisme intime, dégagant une certaine sérénité, ne laisse pas présager la complexité de l'œuvre ni les moments de bravoure pianistique qu'elle réserve. Dès les premières mesures, le compositeur se montre ainsi un dramaturge efficace, conduisant progressivement son auditeur à des sommets inattendus. Si l'œuvre recèle une structure complexe et riche – « elle est pesante par sa richesse, comme un arbre chargé de fruits », déclara à son sujet le pianiste Sviatoslav Richter –, sa gestation fut longue, témoignant de multiples modifications et enrichissements.

Les thèmes initiaux des trois mouvements furent esquissés dès 1939. Mais le compositeur raccourcit son plan d'ensemble, qui fut réduit de quatre mouvements à trois, modifia la tonalité du finale, qui passa d'*ut* majeur à *si* bémol majeur, et ajouta dans les derniers temps de la composition un important matériau secondaire (le thème contrastant du premier mouvement, l'épisode central du troisième).

Le thème initial du premier mouvement (en *si* bémol majeur) se déploie dans un contexte polyphonique d'une grande ampleur. Son lyrisme s'épanouit généreusement, et rappelle celui du thème d'amour d'André pour Natacha dans *Guerre et Paix*. Deux longues phrases, dans la même veine, le commentent, avant son retour varié, dans une expression encore plus chaleureuse. Une transition, qui joue un rôle important, fait entendre une délicate cascade de tierces (intervalle issu du thème) suivie d'une progression plus agitée qui réintroduit le thème à la basse. Le second groupe thématique (en *sol* mineur puis *sol* majeur) énonce une innocente cantilène, au charme naïf, présentée dans une texture raffinée qui fait entendre des contrechants et des sonneries lointaines de cloches. L'atmosphère sereine de cette exposition est sérieusement remise en question par le développement, qui joue ici le rôle d'un épisode contrastant (*allegro moderato*) : une inquiétante toccata s'insinue dans le registre grave, et se répand comme une tache d'huile sur le clavier entier, tandis que les basses scandent de ténébreux dessins, dérivés du thème. Les descentes en tierces de la transition trouvent ici tout leur potentiel dramatique, et le compositeur conduit le discours à un sommet d'intensité qui fait apparaître, dans une écriture martelée et aride, à l'opposé du lyrisme fluide du début, un élément issu d'un commentaire du thème. C'est au tour du second thème de carillonner, sur de pesantes basses qui tintent comme des bourdons. Le développement se poursuit par un épisode tempétueux, puis une transition, qui fait résonner l'intervalle générateur de tierce, conduit à la réexposition. Celle-ci restaure l'atmosphère sereine du début de la sonate et récapitule dans le ton principal le matériau thématique. Une houleuse coda fait surgir d'ultimes échos des orages passés.

L'*Andante sognando* exploite un thème tiré d'une musique de scène pour *Eugène Onéguine* de Pouchkine, composée en 1936, qui adopte l'allure d'un menuet. L'élégance de la ligne mélodique, la simplicité harmonique confèrent à cette brève page son charme un peu désuet. Le thème, exposé en *ré* bémol majeur, est mis en lumière par une modulation soudaine en *ré* majeur. Une intéressante idée secondaire fait entendre une série de quartes descendantes, dans un coloris modal.

Après cette rêveuse parenthèse, le bouillonnant finale (en *si* bémol majeur) fait éclater une vitalité intense. Dans un bondissant mouvement de tarentelle, un mouvement perpétuel martèle un dessin tourbillonnant, aux accents futuristes, puis escalade l'arpège de *si* bémol majeur dans une écriture franche et décidée. Une brève toccata, de rythme binaire, oppose à cette phrase conquérante son martèlement ironique et menaçant. Mais la tarentelle se poursuit triomphante, et du lacis de ses notes rapides émerge un thème impérieux. L'étrange épisode central exploite un matériau d'une grande simplicité. Mais le compositeur le développe d'une manière tout à fait orchestrale, d'une grande virtuosité d'écriture et d'exécution, jusqu'à saturation du clavier. Un épisode secondaire apporte une touche de mélancolie, brève et rêveuse parenthèse avant la réexposition de la première partie. Suivant une progression d'accords employée fréquemment par les musiciens du Groupe des Cinq, mais ici enrichie de dissonances, la coda fait résonner le clavier comme un puissant jeu de cloches, emblème d'une Russie à la fois immémoriale et moderne.

La Sonate n° 8 est dédiée à Mira Mendelson, que Prokofiev épousera en secondes noces en 1948.

Anne Rousselin

Le saviez-vous ?

L'étude pour piano

Le genre de l'étude se développe au XIX^e siècle, avant tout dans le domaine du piano. Il doit sa fortune à l'évolution de la facture instrumentale, à l'engouement pour le clavier et au développement d'une virtuosité idiomatique. On publie des recueils pédagogiques présentant une gradation technique, où les premières pièces sont destinées à l'amateur de bonne volonté, les dernières à des instrumentistes aguerris. Alors qu'au siècle précédent les méthodes insistaient sur la connaissance des procédés compositionnels (une idée encore présente dans les *Études dans le genre fugué* de Reicha, vers 1815-1817) et l'art de chanter sur l'instrument (qui préoccupe toujours Chopin), l'étude du XIX^e privilégie la mécanique du geste. Le plus souvent, elle se concentre sur un type de difficulté travaillé de façon systématique tout au long du morceau, comme chez Czerny.

À partir des années 1830, les études de concert se multiplient : celles de Chopin, de Liszt ou d'Alkan s'adressent surtout à des professionnels. Certaines exigent une virtuosité spectaculaire, mais d'autres sont destinées au travail de la sonorité et de l'expression. L'étude témoigne aussi d'une porosité des genres, puisqu'elle adopte parfois la forme à variations (*Études symphoniques* de Schumann), se confond avec la fantaisie sur des thèmes d'opéra (*Freischütz-Studien* de Heller), la danse (*Étude « En forme de valse »* op. 52 n° 6 de Saint-Saëns) ou avec la « pièce à titre » poétique et programmatique (Liszt, Alkan). Par la suite, son répertoire s'enrichit, notamment grâce aux contributions de Rachmaninoff, Debussy, Ligeti, Dusapin et Glass.

Hélène Cao

Alexandre Scriabine

Les compositeurs

Partant d'un postromantisme ardent, Scriabine a fait évoluer son langage vers une atonalité qui l'a fait entrer de plain-pied dans la modernité du xx^e siècle. À l'inverse des compositeurs du Groupe des Cinq (Borodine, Cui, Balakirev, Moussorgski et Rimski-Korsakov), inspirés du folklore, il donne l'exemple d'une musique russe non nationale. Marqué par des doctrines mystiques dérivées des philosophies orientales, il a finalement conçu l'expérience esthétique comme moyen d'accéder à l'extase spirituelle. Scriabine apprend le piano avec sa tante, qui l'élève, puis entre en 1888 au Conservatoire de Moscou, où il étudie avec Arenski, Safonov et Taneïev. Lorsqu'il quitte l'établissement en 1892, une vie de concertiste l'attend. Jusqu'au tournant du siècle, il compose essentiellement pour piano, dans un style issu de Chopin et Liszt : citons les *Études op. 8* (1894-1895), les *Sonates n^{os} 1, 2 et 3* (1893-1897), les *Préludes op. 11, 13, 15, 16 et 17* (1888-1896). Sa première tournée, à Paris et à Rome, a lieu en 1896, l'année de la composition de son *Concerto pour piano*. Il ne joue que ses œuvres : en 1894, une paralysie de la main droite (qui l'amène à composer *Prélude et Nocturne pour la main gauche op. 9*) l'a décidé à consacrer ses forces à sa propre musique. En 1897, il épouse Véra Issakovitch. L'année suivante, il devient professeur de piano au Conservatoire de Moscou. Entre 1899 et 1904, il compose ses trois symphonies, qui dénotent l'influence croissante de Wagner

et du courant impressionniste. En 1902, il abandonne son poste d'enseignant pour privilégier sa carrière. C'est l'époque de la *Sonate n^o 4*, des *Préludes op. 31, 33, 35 et 39*, des *Poème op. 32*, *Poème tragique op. 34*, *Poème satanique op. 36* et des importantes *Études op. 42* (1903). Bien que n'étant pas divorcé, Scriabine épouse Tatiana de Schloezer en 1905. Entre 1904 et 1909, il vit successivement en Suisse, en France, en Italie, aux États-Unis, revient en Suisse, puis s'installe en Belgique. En 1907, il compose sa *Sonate n^o 5*, ses *Pièces op. 51 et 52*, et voit la création, à New York, de son *Poème de l'extase* pour orchestre, partition clef de sa période centrale, dont le langage touche aux limites de la tonalité. Il se montre sensible en outre à la théosophie, philosophie ésotérique imprégnée de religion ; dès lors, ses œuvres témoignent d'une dimension métaphysique de plus en plus marquée. De retour à Moscou en 1909, il travaille à *Prométhée, le poème du feu* pour orchestre. Créée en 1911, la partition met en œuvre ses théories sur les rapports entre sons et couleurs. Quasiment atonale, elle marque une nouvelle étape dans l'évolution stylistique du musicien, considéré comme le chef de file d'un courant moderniste russe. S'ensuivent les *Pièces op. 59* (1910), les *Sonates n^{os} 6 et 7*, *Poèmes op. 63*, *Études op. 65* (1911-1912), puis les *Sonates n^{os} 8, 9 et 10* (1912-1913). Scriabine n'écrit plus désormais que pour le piano. Ses dernières œuvres, composées en 1914, sont *Poèmes op. 71*,

Vers la flamme op. 72, Danses op. 73 et les Préludes op. 74. Il esquisse enfin L'Acte préalable, œuvre d'art totale qu'il souhaiterait voir créée en Inde. Mais une piqûre d'insecte l'empêche de

mener à bien ce curieux projet, provoquant une septicémie qui lui est fatale.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père le désir d'en faire un nouveau Mozart. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour

piano, dont la « *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. C'est à cette époque que les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à se faire sentir. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre destinée à ses frères mais jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates n°s 12 à 17* : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Symphonie n° 3*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier

plan, qu'il s'agisse des *Quatuors* «Razoumovski» op. 59 ou des *Symphonies* n^{os} 5 et 6, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse « Lettre à l'immortelle bien-aimée », dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition

de la *Sonate* «*Hammerklavier*», en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie* n^o 9, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

Sergueï Prokofiev

Enfant choyé et doué, le jeune Prokofiev se prépare avec Reinhold Glière puis intègre à l'âge de 13 ans le Conservatoire de Saint-Petersbourg. Il y reçoit, auprès des plus grands noms, une formation de compositeur, de pianiste concertiste et de chef d'orchestre. Brillant pianiste, il joue ses propres œuvres en concert dès les années 1910. Le futuriste *Concerto pour piano* n^o 2 fait sensation en 1913. Une ligne iconoclaste traverse les *Sarcasmes* pour piano, la *Suite scythe*, la cantate *Ils sont sept*. En 1917 viennent un *Concerto pour violon* n^o 1 délicat et pétillant et

une *Symphonie* n^o 1 «*Classique*». Son opéra *Le Joueur* ne sera créé qu'en 1929. Après la révolution communiste de 1917, Prokofiev émigre aux États-Unis pour quatre saisons (1918-1922), déçu de demeurer dans l'ombre de Rachmaninoff, et malgré le succès de son opéra *L'Amour des trois oranges* et de son *Concerto pour piano* n^o 3. Il s'établit en Bavière, travaillant à l'opéra *L'Ange de feu*, puis se fixe en France. Trois ballets en collaboration avec Serge de Diaghilev seront créés à Paris. En 1921, *Chout (L'Histoire du bouffon)*, écrit en 1915) associe Prokofiev à Stravinski. Après une

Symphonie n° 2 constructiviste vient *Le Pas d'acier* (1926), ballet sur l'industrialisation de l'URSS. Enfin, le ballet *L'Enfant prodigue* (1928) nourrira la *Symphonie n° 4*, comme *L'Ange de feu* la *Troisième*. La période occidentale fournira encore les derniers concertos pour piano et le second pour violon. Mais dès la fin des années 1920, Prokofiev resserre ses contacts avec l'URSS. Son œuvre le montre en quête d'un classicisme intégrant les acquis modernistes. Il rentre définitivement en Union Soviétique en 1936, époque des purges staliniennes et de l'affirmation du réalisme socialiste. Le ballet *Roméo et Juliette*, *Pierre et le Loup*, le *Concerto pour violoncelle* et deux musiques de film pour Sergueï Eisenstein

précèdent l'opéra *Les Fiançailles au couvent*. La guerre apporte de nouveaux chefs-d'œuvre pianistiques et de chambre, la *Symphonie n° 5* et le ballet *Cendrillon*; Prokofiev entreprend son opéra tolstoïen *Guerre et Paix*. En parallèle, il n'a cessé de se plier aux exigences officielles, sans voir les autorités satisfaites. En 1948, lorsque le réalisme socialiste se durcit, il est accusé de « formalisme », au moment où sa femme, espagnole, est envoyée dans un camp de travail pour « espionnage ». Il ne parviendra guère à se réhabiliter; désormais la composition évolue dans une volonté de simplicité (*Symphonie n° 7*). Sa mort, survenue à quelques heures de celle de Staline, le 5 mars 1953, passe inaperçue.

Daniil Trifonov

L'interprète

Nommé « Artiste de l'année 2019 » par le magazine *Musical America*, Daniil Trifonov poursuit son ascension spectaculaire dans le monde de la musique classique, aussi bien en tant qu'interprète soliste et musicien de chambre que compositeur. Alliant une technique consommée à une sensibilité rare, ses interprétations se distinguent par leur degré d'intelligence musicale et leur profondeur d'expression. L'artiste vient d'ajouter un premier Grammy Award à la liste de ses nombreuses récompenses en remportant le titre de « Meilleur album solo instrumental 2018 » avec *Transcendental*, disque consacré à Liszt et troisième depuis la signature de son contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon en février 2013. Le premier enregistrement paru dans ce cadre fut *Trifonov: The Carnegie Recital*. Vient de paraître *Destination Rachmaninov: Arrival*, associant les premier et troisième concertos de Rachmaninoff. Cet album constitue le troisième volume d'une série chez Deutsche Grammophon que le pianiste enregistre avec le Philadelphia Orchestra et Yannick Nézet-Séguin, après *Destination Rachmaninov: Departure* (« Enregistrement de concerto 2018 » par la BBC) et *Rachmaninov: Variations* (nominé pour le Grammy 2015). Son tout premier disque réunissait une sélection de pièces pour piano seul de Chopin (Decca, 2011). Durant la saison 2019-2020, Daniil Trifonov est en résidence au New York Philharmonic, occasion pour lui de donner le *Concerto pour piano* de Scriabine sous la

direction de Jaap van Zweden, la première new-yorkaise de son propre *Quintette avec piano* ainsi que le *Concerto pour piano K 503* de Mozart à New York et lors d'une tournée européenne qui le mène notamment au Barbican Centre de Londres. Il interprète également le *Concerto* de Scriabine avec le New World Symphony et Michael Tilson Thomas, qu'il retrouvera pour le *Concerto pour piano* de Tchaïkovski avec le Los Angeles Philharmonic et le *Concerto pour piano n° 4* de Rachmaninoff avec le San Francisco Symphony. Parmi les autres œuvres jouées cette saison, mentionnons le *Concerto pour piano n° 1* de Mosolov avec le Nashville Symphony et les *Concertos pour piano nos 1 et 5* de Beethoven avec le Philadelphia Orchestra et Yannick Nézet-Séguin. En récital, Daniil Trifonov présente en tournée un programme de transcriptions de Bach et *L'Art de la fugue* au Lincoln Center de New York, à l'Orchestra Hall de Chicago, aux Celebrity Series de Boston, à l'Auditorium de Lyon et au Concert Hall de Stockholm. Toujours en récital, il joue un programme Scriabine, Beethoven et Prokofiev en Europe (Concertgebouw d'Amsterdam, Royal Festival Hall de Londres, Philharmonie de Paris, etc.). Il retrouve son ami et mentor Sergei Babayan au Carnegie Hall, au Cornell University, au Eastman School of Music et à Dortmund. Né à Nijni-Novgorod en 1991, Daniil Trifonov a commencé le piano à l'âge de 5 ans. Il s'est formé à l'Académie russe de musique Gnessine de Moscou dans la classe de

Tatiana Zelikman (2000-2009). Ayant également étudié la composition (2006-2009), il compose 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.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Rencontrez les artistes

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez la Philharmonie
de demain

Soutenez nos initiatives
éducatives

LE CERCLE DÉMOS

Accompagnez un projet
de démocratisation
culturelle pionnier

VOTRE DON OUVRE DROIT
À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation, Démonos & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

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
MIKHAÏL PLETNEV
MAURIZIO POLLINI
ANDRÁS SCHIFF
ALEXANDRE THARAUD
DANIIL TRIFONOV
YUJA WANG

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS