

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

Lundi 11 octobre 2021 – 20h30

Beatrice Rana



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Frédéric Chopin

Scherzos n^{os} 1, 2, 3 et 4

ENTRACTE

Claude Debussy

Études (Livre I)

Igor Stravinski

Trois Mouvements de Petrouchka

Beatrice Rana, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H15.

Avec le soutien de Classical Futures Europe
et du Programme Europe Créative de l'Union Européenne

Classical  **Futures.eu**

 Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union

Les œuvres

Frédéric Chopin (1810-1849)

Scherzo n° 1 en si mineur op. 20

Composition : achevée vers 1834.
Publication : 1835, M. Schlesinger, Paris.
Durée : environ 11 minutes.

Scherzo n° 2 en si bémol mineur op. 31

Composition : 1837.
Publication : 1837, M. Schlesinger, Paris.
Durée : environ 12 minutes.

Scherzo n° 3 en ut dièse mineur op. 39

Composition : 1839.
Publication : 1840.
Durée : environ 7 minutes.

Scherzo n° 4 en mi majeur op. 54

Composition : 1842.
Publication : 1843.
Durée : environ 12 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 *Scherzo n° 1* : 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 du début. Le trio central s'amuse à prendre des airs improvisés plus détendus ; mais il finit aussi *agitato*, avant que ne revienne la première partie.

Le *Scherzo n° 3* reste dans l'esprit dramatique instauré par le précédent, esprit qu'il colore, dans son introduction aussi déroutante qu'inspirée, d'ambiguïtés tonales et rythmiques marquées. Il varie ensuite les styles pianistiques, parfois de quatre mesures en quatre mesures : urgence rythmique des noires galopantes, solennels accords de choral et délicates cascades au profil décline – le tout dans diverses tonalités, qui renouvellent constamment l'intérêt de l'auditeur.

Dans cette collection, le *Scherzo n° 4* 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

Claude Debussy (1862-1918)

Études (Livre I)

- I. Pour les « cinq doigts », d'après Monsieur Czerny
- II. Pour les tierces. *Moderato ma non troppo*
- III. Pour les quartes. *Andantino con moto*
- IV. Pour les sixtes. *Lento*
- V. Pour les octaves. Joyeux et emporté, librement rythmé
- VI. Pour les huit doigts. *Vivamente, molto leggiero et legato*

Composition : du 5 août au 29 septembre 1915.

Publication : 1916, Paris, Durand et C^e éditeurs.

Durée : environ 22 minutes.

Avec les créations diverses (à propos desquelles subsistent des incertitudes) ainsi que la publication des *Études* en 1916, plus possible pour quiconque de continuer à décrire Debussy, par ce raccourci esthétique habituel auquel il ne souscrivait pas, comme un « compositeur impressionniste ». Le pianisme que manifestent les *Études* est d'une modernité travaillée vers l'épure et la concentration, l'expression sans concessions d'une magnifique sortie de crise compositionnelle, à laquelle participeront également la suite pour deux pianos *En blanc et noir* ou les trois sonates de musique de chambre. Ce que ne manqueront

pas de remarquer, si ce n'est les auditeurs de l'époque (qui furent pour un certain nombre dérouterés et déçus, et parlèrent parfois de musique sans forme, de musique incohérente ou de musique de malade), nombre de musiciens et de musicologues. Harry Halbreich écrit ainsi que « l'évolution ultérieure de la musique de piano est impensable sans leur exemple », tandis que Boulez affirme qu'elles sont « très importantes non seulement pour l'écriture du piano mais pour la conception musicale ».

En guise d'horizon de référence, Chopin et ses vingt-quatre *Études* ; c'est à lui que Debussy, après avoir pensé à Couperin, adresse son recueil, sans que la dédicace apparaisse cependant dans l'édition (est-ce parce qu'il craignait, comme il le confia à Jacques Durand, que la comparaison ne se fasse à son désavantage ?). Des deux cahiers debussystes, Émile Vuillermoz remarquera très justement en 1957 : « Ce sont des pages d'une haute valeur technique et pédagogique mais, comme les *Études* de Chopin, ce sont des chefs-d'œuvre de musique pure. » Elles présentent en effet à l'interprète les difficultés attendues dans ce genre de musique – Debussy confiait devoir parfois, en les jouant, reprendre sa respiration « comme après une ascension » – mais, au-delà du travail sur des formules pianistiques précises qu'elles proposent, elles poursuivent et portent à un nouveau degré l'exploration, chère au compositeur, de questions musicales fondamentales, telles que les structures harmoniques et plus encore le timbre ou la forme. Les questions techniques y sont absorbées par la démarche compositionnelle, et c'est pour cette raison que les *Études* représentent, pour reprendre les mots de Messiaen, « l'inspiration la plus frappante, l'exemple le plus achevé, la synthèse la plus parfaite de la notion de style appliquée à l'œuvre pour piano de Claude Debussy ».

Plus que celles qui forment le deuxième cahier, les six premières *Études* semblent axées sur des questions de technique digitale : intervalles (tierces, quarts, sixtes, octaves, qui furent explorés eux aussi, quarts mis à part – 1830 n'est pas 1915, et Debussy qui écrivait à Durand qu'il y trouverait « du non-entendu » en était conscient –, par Chopin) ou doigts du pianiste (« pour les cinq doigts », « pour les huit doigts »). Dès les premières mesures, le jeu de la référence à la tradition s'y fait sentir, avec ce Czerny en gammes de touches blanches malmené par des dissonances. Debussy y prolonge l'humour exprimé par la préface, où il s'explique de ne pas avoir proposé de doigtés, ce qui fait dire à Vladimir Jankélévitch : « Tout est permis, dès l'instant qu'une musique nouvelle est en jeu. » C'est précisément ce que nous montrent en acte ces *la* bémol effrontés qui pervertissent

avec bonne humeur le diatonisme naturel le plus strict : embarquement pour des contrées inouïes ! Le voyage prendra de temps à autre des tournures moins déroutantes (tierces et sixtes, héritières d'une certaine tradition harmonique, favorisent notamment un discours que l'on pourrait qualifier de plus tendre) ; pour autant, il s'agit effectivement pour Debussy de résumer « son art, les acquisitions d'une vie, dans les domaines mélangés de l'harmonie, du rythme, de la forme, du timbre, de l'écriture pianistique, tout en ouvrant la porte sur l'avenir, une nouvelle "manière" que ses jours comptés n'allaient pas lui permettre d'accomplir ». (Guy Sacre)

A. L.

Igor Stravinski (1882-1971)

Trois Mouvements de Petrouchka

- I. Danse Russe
- II. Chez Petrouchka
- III. La Semaine grasse

Composition du ballet : d'août 1910 au 26 mai 1911 ; transcription pour Arthur Rubinstein en août 1921.

Création du ballet : le 13 juin 1911, au Théâtre du Châtelet, à Paris, par les Ballets russes, sous la direction de Pierre Monteux.

Durée : environ 18 minutes.

Petrouchka, c'est « la fête de la semaine grasse à Saint-Pétersbourg, avec sa foule, ses baraques et son petit théâtre traditionnel, le personnage du magicien prestidigitateur [...] ; l'animation des poupées, Petrouchka, son rival et la ballerine, ainsi que le drame passionnel qui amène la mort de Petrouchka. » (Stravinski, *Chroniques de ma vie*) Pour autant, pas de narration mais bien plutôt une succession d'images – rendues visibles par la chorégraphie de Fokine, puisqu'à l'origine *Petrouchka*, composé en 1911, est un ballet –, une musique faite de collages, qui mêle chansons populaires et réminiscences de valses viennoises à une écriture diatonique faite de couleurs tranchées (comme la

superposition des accords de *do* et de *fa* dièse associés à *Petrouchka*) et de rythmiques plus ou moins distordues. À divers niveaux, *Petrouchka* est une œuvre de rupture : rupture interne, sans cesse réitérée, de la juxtaposition des panneaux et des « plaques de temps » (Boucourechliev), mais aussi rupture dans sa conception esthétique qui met à mort tout romantisme, tout psychologisme et, d'une manière générale, tout « flou » (à l'inverse de *L'Oiseau de feu*, qui ne précède pourtant *Petrouchka* que d'un an...).

Dix ans après la création triomphale du ballet, Stravinski transcrivit trois extraits de la partition pour piano solo à la demande d'Arthur Rubinstein, qui avait déjà été le destinataire de *Piano-Rag-Music* (sans jamais le jouer cependant). Il en résulta une œuvre techniquement exigeante – larges sauts, superpositions rythmiques, accords puissants, tempos rapides – et tout à fait adaptée à l'instrument. Le compositeur n'avait en effet pas cherché à y retrouver les timbres orchestraux ; il proposa au contraire, autour de trois moments du ballet (la *Danse russe* de la fin du premier tableau, le deuxième tableau entier et une bonne part du dernier, *La Fête de la semaine grasse*), une réinterprétation pianistique d'une redoutable efficacité.

A. L.

Les compositeurs

Frédéric Chopin

Frédéric Chopin est né dans un petit village près de Varsovie. Il est si doué pour le piano que ses parents engagent pour lui le maître de musique Wojciech Zywny. Bientôt, le petit prodige se produit dans les salons de l'aristocratie. La famille fréquente l'intelligentsia 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, telles les mazurkas, un genre auquel il reviendra toute sa vie. Il complète son apprentissage au Conservatoire de Varsovie, où il entre en 1826, et commence à attirer l'attention du monde musical par ses compositions : ainsi avec ses *Variations sur «Là ci darem la mano»* ou avec son *Concerto en fa mineur*, qui lui vaut les acclamations du tout Varsovie en mars 1830. À la fin de l'année 1830, Chopin quitte Varsovie pour Vienne. Il ne reviendra jamais dans son pays natal. Après un séjour de plusieurs mois à Vienne, 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 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 amitiés avec les plus grands représentants de la modernité artistique – Berlioz, Liszt, Hiller ou, du côté de la peinture, Delacroix. Les compositions se succèdent : *Études op. 25*, première des *Ballades*, mazurkas toujours, quelques nocturnes. En 1836, Chopin entame une liaison avec l'écrivaine George Sand. Ils passent 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 de leur temps entre Paris et Nohant. 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 marquent la fin de la relation avec George Sand, actée en juillet 1847. Une tournée en Angleterre en 1847-1848 achève de l'épuiser. En octobre 1849, les dernières attaques de la tuberculose viennent mettre un terme à la courte vie de ce poète du piano.

Claude Debussy

Claude Debussy entre en 1873, à l'âge de 11 ans, au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884. En 1879, il devient pianiste accompagnateur de Mme von Meck, célèbre mécène russe, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie. 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, il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, 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 gardera ses distances avec le milieu musical. En 1890, il rencontre 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*, chef-d'œuvre qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du xx^e siècle et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes pour orchestre*. En 1893, Debussy assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande*, qu'il mettra en musique avec l'accord de l'auteur, Maeterlinck. Grâce à sa notoriété de

compositeur en France et à l'étranger, et aussi par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904, Debussy connaît enfin l'aisance financière. 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 représentations à travers l'Europe. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre : pour le piano, *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 *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917). Debussy meurt le 25 mars 1918.

Igor Stravinski

Bien que son père fût chanteur au prestigieux Théâtre Mariinsky de Saint-Petersbourg, Stravinski ne fut pas d'abord destiné à une carrière dans la musique. Au fil d'une enfance marquée de quelques impressions musicales fortes, il apprend cependant le piano et manifeste rapidement une réelle prédilection pour l'improvisation. En 1901, il s'inscrit, suivant le désir parental, en droit à l'université de Saint-Petersbourg, mais la rencontre l'année suivante de Rimski-Korsakov le conforte dans sa décision d'étudier plus avant la musique. Il se partage dès lors entre ses leçons particulières avec le maître (jusqu'à la mort de celui-ci en 1908) et les hauts lieux de la culture pétersbourgeoise, tels le Mariinsky et la Société impériale, et compose ses premières œuvres : *Symphonie en mi bémol*, *Feu d'artifice*. C'est ce dernier qui attire lors de sa création l'attention de Serge de Diaghilev, alors très investi dans la diffusion de la musique russe à Paris. L'*impresario* lui commande d'abord des orchestrations, puis la composition d'un ballet (qui vient interrompre l'écriture de l'opéra *Le Rossignol*) pour sa récente troupe les Ballets russes : ce sera *L'Oiseau de feu*, monté à Paris en 1910 avec un succès immense. Deux autres ballets, qui témoignent de l'incroyable rapidité d'évolution de Stravinski à cette époque, suivent bientôt : *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps*, lequel crée le scandale en mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées. La Première Guerre mondiale éloigne définitivement

Stravinski de son pays natal ; il s'installe alors avec sa femme et leurs quatre enfants en Suisse avant de revenir en France à la fin de la décennie. Le compositeur, alors en proie à des difficultés financières, collabore de façon suivie avec l'écrivain Charles-Ferdinand Ramuz, auteur des traductions des *Noce* (commencées en 1914 et achevées en 1923) et de *Renard* (1915-1916), mais aussi du livret de *L'Histoire du soldat* (1918), toutes partitions pour effectifs réduits, en lien avec des thèmes populaires russes. L'œuvre suivante, *Pulcinella* (1920), inspirée de Pergolèse, marque un tournant dans l'évolution de Stravinski, qui aborde là sa période « néoclassique » caractérisée par un grand intérêt pour la musique des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que par le recours à des formes traditionnelles (concerto grosso, fugue ou symphonie) ; elle durera plus de trente ans. Installé d'abord à Biarritz, puis à Nice (1924) et à Paris (1931), Stravinski donne ses premières œuvres non scéniques importantes : *Octuor pour instruments à vent*, *Concerto pour piano et vents*, *Sérénade pour piano*, et, sur l'impulsion de Koussevitsky, sillonne l'Europe en tant que chef d'orchestre. L'austérité marque de son sceau *Œdipe roi*, opéra-oratorio d'après Cocteau (1927), dont l'inspiration antique est prolongée par *Apollon musagète* (1928) et *Perséphone* (1934), tandis que la *Symphonie de psaumes* (1930) illustre l'intérêt renouvelé du compositeur pour les questions religieuses. Plusieurs œuvres

concertantes marquent cette dernière décennie sur le vieux continent : *Concerto pour violon* (1931), *Concerto pour deux pianos seuls* (1935), *Dumbarton Oaks Concerto* (1938). Frappé de nombreux deuils familiaux, Stravinski, devenu citoyen français en 1934, s'exile aux États-Unis au moment où éclate la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Monde l'accueille à bras ouverts, et ces années sont celles d'une activité sans relâche, entre conférences, concerts et composition (*Symphonie en ut* pour le Chicago Symphony Orchestra, *Symphonie en trois mouvements...*). L'opéra *The Rake's Progress*, créé

en 1951 à Venise, met un terme retentissant à la période « néoclassique » de Stravinski qui s'engage alors – à 70 ans – dans la voie sérielle ouverte par Schönberg, Berg et Webern, sa principale source d'inspiration. Les *Threni* de 1958 représentent l'aboutissement de cette démarche qu'illustrent aussi la *Cantate* (1952) et *Agon* (1957), commande du New York City Ballet. L'inspiration religieuse se fait de plus en plus présente : *Canticum sacrum*, *Abraham et Isaac*, *Requiem Canticles...* Petit à petit, la santé du compositeur décline, et il s'éteint à New York le 6 avril 1971.

L'interprète Beatrice Rana

Née dans une famille de musiciens dans le sud de l'Italie, Beatrice Rana commence ses études de piano à l'âge de 4 ans et devient l'élève de Benedetto Lupo au Conservatoire Nino Rota, dont elle sort diplômée à 16 ans. Elle étudie ensuite à la Hochschule de Hanovre auprès d'Arie Vardi et à la Santa Cecilia de Rome auprès de Benedetto Lupo. Elle se produit aujourd'hui dans les salles et festivals les plus illustres – Philharmonie de Berlin, Konzerthaus et Musikverein de Vienne, Carnegie Hall de New York, Tonhalle de Zurich, Wigmore Hall et Royal Albert Hall de Londres, Walt Disney Hall et Hollywood Bowl de Los Angeles, Kennedy Center de Washington, festivals de Verbier, Gstaad, Rheingau, La Roque d'Anthéron, Ravenne, Gilmore, Enesco de Bucarest, Mecklenburg-Vorpommern ou Mostly Mozart. Les chefs avec qui elle collabore sont entre autres Yannick Nézet-Séguin, Antonio Pappano, Valery Gergiev, Yuri Temirkanov, Gianandrea Noseda, Louis Langrée, Mirga Gražinytė-Tyla, Susanna Mälkki, Klaus Mäkelä, Kent Nagano, Leonard Slatkin ou Zubin Mehta. Lors des saisons à venir, Beatrice Rana fera ses débuts avec le Boston Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris et le Deutsches Sinfonie-Orchester Berlin à la Philharmonie de Berlin. Elle partira également en tournée avec le London Symphony Orchestra et Gianandrea Noseda, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et Yannick Nézet-Séguin, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et

Gustavo Gimeno et l'Orchestre de l'Académie Nationale Sainte Cécile et Antonio Pappano. Lors de la saison 2021-2022, Beatrice se produit en récital au Carnegie Hall dans le cadre de la série « Virtuoso », à la Philharmonie de Paris, au Festival de piano de Gilmore, à la Laeiszhalle de Hambourg dans la série « Pro Arte », à la Philharmonie de Cologne et la Liederhalle de Stuttgart. Elle fera également une tournée de concerts en Corée. En 2015, son premier album, consacré à des concertos de Prokofiev et Tchaïkovski, reçoit les meilleures distinctions et lui vaut d'être élue Révélation de l'année des BBC Music Awards 2016. En 2017, Beatrice Rana présente au disque sa version des *Variations Goldberg* de Bach, jouées sur plusieurs grandes scènes à travers le monde, enregistrement qui la voit consacrée Révélation de l'année par la revue *Gramophone* et Artiste féminine de l'année au Classic BRIT Awards de Londres. L'album reçoit également le prix Edison aux Pays-Bas. À l'automne 2019, elle fait paraître un album Stravinski-Ravel, et tout récemment, à l'automne 2021, un album Chopin. En 2017, Beatrice Rana fonde le festival Classiche Forme dans sa ville natale de Lecce, dans les Pouilles, qui devient un rendez-vous estival incontournable de la musique de chambre en Italie. Depuis 2020, elle est également directrice artistique de l'Orchestre Philharmonique de Benevento.

PHILHARMONIE DE PARIS



LALALA
LALALA
LALALA
LALAAA



PHILHARMONIE
DES ENFANTS

ESPACE
4-10 ANS

OUVERTURE
LE 29 SEPTEMBRE

ICI ON JOUE AAVEEC LA MUSIQUE



PHILHARMONIE DE PARIS

saïson
2021-22

LE PIANO

PIERRE-LAURENT AIMARD

LEIF OVE ANDSNES

MARTHA ARGERICH

DANIEL BARENBOIM

RAFAŁ BLECHACZ

YEFIM BRONFMAN

KHATIA BUNIATISHVILI

BERTRAND CHAMAYOU

LUCAS DEBARGUE

NELSON FREIRE

HÉLÈNE GRIMAUD

KATIA ET MARIELLE LABÈQUE

ELISABETH LEONSKAJA

NIKOLAÏ LUGANSKY

DMITRI MASLEEV

DENIS MATSUEV

MARIE-ANGE NGUCI

MARIA JOÃO PIRES

MAURIZIO POLLINI

BEATRICE RANA

ANDRÁS SCHIFF

ALEXANDRE THARAUD

DANIIL TRIFONOV

ANNA VINNITSKAYA

ARCADI VOLODOS

LARS VOGT

YUJA WANG

Les billets pour la première partie de la saison 2021-22
(septembre à décembre) sont en vente.

Les billets pour la deuxième partie de la saison (janvier-juin)
sont en vente dans le cadre d'abonnements. Ils seront mis en
vente à l'unité le mardi 26 octobre à 12h.

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS