

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Lundi 3 février 2020 – 20h30

Mikhaïl Pletnev



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

Programme

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate n° 4

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 31

ENTRACTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate n° 10

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 32

Mikhaïl Pletnev, piano

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

Les œuvres

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonate pour piano n° 4 en mi bémol majeur K 282

- I. Adagio
- II. Menuetto I – Menuetto II
- III. Allegro

Composition : fin 1774-début 1775.

Durée : environ 14 minutes.

Quand Mozart aborde le genre pour la sonate pour piano seul, dans les années 1774-1775, il est au seuil de la maturité musicale et n'est pas novice dans le genre de la sonate pour clavier. On sait qu'il avait composé en 1766 quatre sonates pour clavecin, aujourd'hui perdues, et qu'il s'était depuis son enfance souvent adonné au genre de la sonate pour piano-forte avec accompagnement de violon, genre qui était alors très prisé. La publication en 1774 d'un recueil de six sonates pour piano de Joseph Haydn, que Mozart a sans doute attentivement étudié, a vraisemblablement été une source d'émulation : certaines de ses premières sonates s'en inspirent manifestement dans leur style ou leurs détails. Mozart souhaitait aussi, sans doute, se constituer un répertoire pour se faire connaître comme interprète et susciter l'intérêt d'éventuels mécènes.

La *Sonate en mi bémol majeur* K 282 fait partie du groupe des six premières sonates qui révèlent déjà une grande perfection dans leur simplicité apparente. Elle a été composée lors du séjour de Mozart à Munich, au moment de la création de l'opéra *La finta giardiniera*. Elle ne commence pas par l'habituel *Allegro*, mais par un *Adagio* à l'expression intimiste et tendre, où l'on reconnaît cependant les éléments de la forme sonate, hormis les trois mesures initiales qui ne sont pas le « vrai » premier thème mais trouvent leur écho dans la coda.

Après une telle entrée en matière, le besoin d'un second mouvement lent ne se fait pas sentir ; c'est donc l'occasion d'introduire un menuet, peu fréquent dans le genre de la sonate pour piano. Mozart en propose deux, le second servant de trio : musique pimpante, de style on ne peut plus galant, qui respecte à la lettre la forme traditionnelle. Le finale joyeux et léger doit sans doute beaucoup à l'influence de Haydn. C'est une courte forme sonate d'une grande simplicité, où seul le bref développement central apporte un éphémère contraste légèrement plus dramatique.

Isabelle Rouard

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

- I. Moderato cantabile molto espressivo
- II. Allegro molto
- III. Adagio ma non troppo – Arioso dolente. Adagio ma non troppo – Fuga. Allegro ma non troppo – L'istesso tempo di Arioso – L'istesso tempo della Fuga – Animato

Composition : 1821 (esquisses en 1820) ; achevée le 25 décembre.

Édition : Paris et Berlin, Schlesinger, 1822.

Durée : environ 22 minutes.

La *Sonate en la bémol majeur* op. 110 fut composée, comme l'*Opus 111*, en 1821 ; les deux manuscrits portent des dates d'achèvement distantes d'environ trois semaines (25 décembre 1821 pour l'*Opus 110* et 13 janvier 1822 pour l'*Opus 111*). Beethoven destinait ces deux œuvres à Antonie Brentano, mais finalement l'*Opus 110* parut sans dédicace, et l'*Opus 111*, publiée également à Paris par Maurice Schlesinger, fut dédiée à l'archiduc Rodolphe. Le plan de l'œuvre paraît échapper encore davantage aux codes de la sonate que celui de l'*Opus 109*. Comme dans la sonate précédente, le finale, si l'on peut appeler ainsi cette dernière partie, concentre l'essentiel des enjeux dramatiques et c'est là que le compositeur se montre le plus original. Cependant, il faut le considérer dans l'organisation

d'ensemble, qui lui donne tout son poids et sa signification car il constitue l'accomplissement d'une expérience non seulement musicale, mais aussi humaine.

Le *Moderato cantabile* initial (en *la* bémol majeur) conjugue un plan de forme sonate et une écriture virtuose (mais sans ostentation), traits caractéristiques d'un premier mouvement, au lyrisme éthéré, que l'on pourrait attendre d'un andante central, ici absent, car les parties lentes du finale assument un tout autre rôle. Quatre mesures d'introduction, de caractère choral, instaurent un climat d'intense ferveur, que le thème principal, d'une simplicité intemporelle, vient souligner. L'esprit du *phantasieren* est convoqué dans la transition qui module de la tonique à la dominante, sous la forme d'arpèges légers. Le second thème, en *mi* bémol majeur, surprend par sa déclamation aux deux mains légèrement décalées, dans l'aigu du clavier et sans basses, qui lui confère un caractère à la fois retenu et exalté. Par son insistance

expressive sur l'accord de *la* bémol, il entretient une ambiguïté avec le ton principal, qui le rattache à l'atmosphère spirituelle du début. Sa conclusion, par une cadence en *mi* bémol, donne lieu à un élargissement, typique du style tardif de Beethoven, souligné par des trilles

Beethoven

à la main gauche. Le développement explore les potentialités expressives du premier thème par différentes modulations, sans apporter de contraste accentué avec l'exposition. La réexposition offre quelques sinuosités dans son parcours tonal. Elle rappelle le premier thème dans le ton de la sous-dominante *ré* bémol, puis bifurque vers le ton éloigné de *mi* majeur, qui offre une parenthèse rêveuse. Le second thème est mis en valeur, souligné par des appoggiatures expressives. La coda ramène les arpèges légers et conclut dans une écriture plus serrée et polyphonique, empreinte de gravité.

Le scherzo, en *fa* mineur, nous arrache de cet univers céleste pour nous projeter sans ménagement sur terre. Sa sève populaire éclate avec une franchise quelque peu menaçante. Son

matériau est probablement issu de deux chants populaires autrichiens que Beethoven avait notés. La seconde phrase s'accompagne d'accents déplacés violemment perturbateurs. L'humoristique trio, en *ré* bémol majeur, est fondé sur des arabesques descendantes de main droite, qui seraient gracieuses si elles ne se suivaient pas avec précipitation, ponctuées par des montées à contretemps par la main gauche, qui les enjambent. La reprise du scherzo s'accompagne d'une coda qui prépare l'atmosphère de l'*Adagio* qui suit.

Le finale s'ouvre par un récitatif, qui annonce l'*Arioso dolente*, tout en marquant le passage, dans le déroulement de l'œuvre entière, d'une écriture objective à une écriture subjective et narrative, en quelque sorte la confession du musicien, l'expression de son drame intime. La ligne mélodique se déploie dans un contexte tonal particulièrement instable et tourmenté. Éperdue, elle se fixe dans l'aigu sur une note répétée, suggérant un vibrato rappelant celui qu'on obtient au clavicorde. L'*Arioso dolente*, douloureux, déploie, dans le ton lointain et sombre de *la* bémol mineur, un type de chant intermédiaire entre le récitatif et l'air, dont il adopte, dans une modulation en *do* bémol majeur porteuse d'espoir, la déclamation exaltée. La main gauche est écrite en denses accords répétés, dont le poids traduit une souffrance profonde. La ligne syncopée du chant annonce le passage central haletant de la cavatine du *Quatuor n° 13* (1825-1826), qui porte l'indication « *beklemmt* » (« oppressé »). Une laconique conclusion aboutit à la tonique de *la* bémol, d'où naît le sujet de la fugue. Celui-ci, une progression ascendante de quartes, d'un dynamisme puissant, partiellement entendue dans l'introduction du premier mouvement, se déploie aux trois voix de cet épisode polyphonique. La fugue elle-même, en tant que construction musicale, symbolise ce retour de l'énergie vitale. L'écriture majestueuse, d'inspiration haendélienne, se charge de tensions tonales et rythmiques, typiques de Beethoven, et la tonalité bascule de *la* bémol en *sol* mineur, suivant un enchaînement harmonique hardi que l'on retrouvera chez Schubert et Wagner.

Dans la dramaturgie de ce finale, la reprise de l'*Arioso*, au demi-ton inférieur, est d'un effet particulièrement sombre, et la variation de la mélodie accentue son caractère tourmenté. Cette section se termine par un geste insolite du compositeur : l'accord de *sol* majeur est donné dix fois à contretemps, dans un *crescendo* irrépissible. Porteur d'une énergie nouvelle, qui faiblit pourtant, il annonce le retour de la fugue en *sol* majeur. Celle-ci porte l'indication « *Poi a poi di nuovo vivente* » (« revenant peu à peu à la vie »), mais cette vie qui coule est encore raréfiée, ce qui se traduit par l'inversion du sujet de la fugue, dans un

« Ici exergue ferrée à gauche sur page de gauche avec beaucoup de texte, très longue citation (très grand exergue)

mouvement descendant plus faible que le mouvement ascendant original. Celui-ci ne tarde pourtant pas à s'imposer, dans un épisode dont la densité contrapuntique (sujet en valeurs longues superposé à sa présentation en valeurs rapides, entrées serrées des voix) apporte au discours musical une vitalité tumultueuse. Celle-ci éclate dans une coda impétueuse et grandiose, qui énonce le thème et le développe dans un climat passionné. La pédale de tonique, éloquente conclusion de la fugue, marque une véritable apothéose, triomphante et virtuose, qui rayonne sur l'œuvre entière.

Anne Rousselin

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate pour piano n° 10 en ut majeur K 330

- I. Allegro moderato
- II. Andante cantabile
- III. Allegretto

Composition : 1778 ou 1783.

Durée : environ 19 minutes.

Nous n'avons pas de certitude sur la date de composition de la *Sonate n° 10 en ut majeur K 330* : certains pensent que cette œuvre d'esprit galant, rayonnante de joie, a été composée à Paris pendant l'été 1778, durant un voyage où Mozart a été en butte à un certain nombre de désillusions et a perdu sa mère qui l'accompagnait. D'autres musicologues pensent que l'œuvre a été composée quelques années plus tard, en 1783. Elle fait partie d'un groupe de trois sonates (K 330-331-332) qui furent éditées à Vienne peu après, en 1784.

Le premier mouvement, un allegro de forme sonate d'un parfait équilibre, scintille de mille feux, dans sa virtuosité déliée. Son développement central part à l'aventure au lieu d'exploiter les thèmes de l'exposition, et laisse passer un bref moment de rêverie mélancolique.

Le mouvement lent reflète parfaitement l'indication de caractère *cantabile* (chantant) ; l'inspiration mélodique de Mozart y apparaît dans toute sa limpidité. L'épisode central en mineur reprend avec une ferveur nouvelle les notes répétées initiales de la mélodie principale.

Le finale apporte un regain de légèreté et de bonne humeur. Son thème initial ressemble à celui du rondo final d'un concerto, commençant par un solo puis repris par « l'orchestre » qui étoffe l'accompagnement dans la nuance *forte*. Il n'en demeure pas moins que ce finale est une véritable forme sonate et non un simple rondo, où les idées mélodiques s'enchaînent avec une profusion caractéristique de Mozart.

Isabelle Rouard

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n° 32 en ut mineur op. 111

- I. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato
- II. Arietta. Adagio molto semplice e cantabile

Composition : 1820-1821, achevée le 13 janvier 1822 ; retouchée à l'été 1823.

Dédicace : à l'archiduc Rodolphe d'Autriche.

Édition : Paris et Berlin, Schlesinger, 1823.

Durée : environ 29 minutes.

Lorsqu'il fait paraître, en 1852, son étude sur Beethoven (*Beethoven et ses trois styles*), Wilhelm von Lenz montre peu d'enthousiasme envers la dernière manière du musicien : « La troisième période de Beethoven n'a plus la spontanéité des deux premières, mais elle a et aura à jamais l'intérêt de montrer le génie aux prises avec la réalité. Elle compte des trésors comme les deux autres ; s'ils sont plus précieux, c'est qu'ils sont plus rares. » À propos du second mouvement de la *Sonate n° 32 op. 111*, une ariette suivie de cinq variations, le musicologue se montre encore plus sévère : « Ces variations elles-mêmes pourront un jour

être comprises mais nous doutons qu'elles deviennent jamais belles. [...] Elles ont dû avoir dans l'âme de Beethoven une signification qu'elles n'ont pas pour nous, qu'elles n'auront probablement jamais. »

La dernière manière du compositeur semble avoir posé quelques difficultés à ses contemporains. L'attitude des musiciens, comme celle du public, oscille entre l'admiration et l'incompréhension. « J'ai souvent entendu Reicha s'exprimer assez froidement sur les ouvrages de Beethoven et parler avec une ironie mal déguisée de l'enthousiasme qu'ils excitaient », écrit Berlioz en 1836, tandis que Spohr invoque dans son *Autobiographie* la surdité du compositeur pour expliquer les « excentricités » du dernier style. Quant à Weber, il écrit, lui, que « les dernières compositions ne sont qu'un chaos, un effort inintelligible vers la

nouveauté, d'où partent quelques étincelles de génie qui montrent combien Beethoven aurait pu être grand s'il avait voulu maîtriser son exubérante fantaisie. »

Les ultimes sonates ne furent jamais jouées du vivant du compositeur –

peut-être en raison de leur complexité technique, peut-être aussi de leur difficulté d'écoute. Alors que le genre commence à se fixer autour de structures types (forme sonate, scherzo, rondo) et d'un plan global quadripartite, Beethoven évite les architectures conventionnelles, bannit les symétries trop marquées, gomme les frontières entre mouvement lent et finale (*Opus 109*, *Opus 111*) et revient à une conception en deux ou trois mouvements (*Opus 109*, *Opus 110*, *Opus 111*). Il expérimente de nouveaux modes de développement où le discours se renouvelle sans cesse et où les humeurs les plus diverses alternent avec célérité. Il rappelle enfin les procédés baroques de la fugue et de la variation, cherchant à éclairer les formes unitaires anciennes par l'esprit de la fantaisie romantique.

Commande de l'éditeur Schlesinger, achevée en 1822, la *Sonate n° 32* illustre on ne peut mieux ces avancées. L'œuvre ne comporte que deux mouvements et évite les proportions gigantesques de la *Sonate op. 106*, du *Quatuor n° 14 op. 131* ou de la *Missa solemnis*.

Le premier mouvement débute par une introduction lente où une formule presque banale sur le plan harmonique est dramatisée par de vastes sauts d'intervalle, des rythmes pointés et l'emploi d'une tonalité mineure. L'élément est développé à travers des harmonies dissonantes, puis donne naissance à un fragment de choral – une prière coupée étrangement au bout de quelques mesures.

L'*Allegro con brio ed appassionato* est pratiquement entièrement fondé autour d'un motif de quelques notes, au ton impérieux et conquérant. Présenté à l'unisson, agrémenté d'une désinence puis enfin harmonisé, il est travaillé sans relâche, décomposé, reconstruit, échangé entre différentes voix puis superposé à sa propre variante rythmique. Les repères habituels (exposition, développement et réexposition) demeurent tout en étant estompés par un travail continu d'élaboration.

Le second mouvement va encore plus loin en proposant cinq variations puis une coda à partir d'un thème lyrique et serein. Beethoven s'y joue des catégories traditionnellement admises, où les styles de chambre, d'église et de théâtre ne communiquent guère. Intitulé *Arietta*, le mouvement abandonne le monde de la sonate pour faire référence à celui de l'opéra tandis que la mélodie exposée fait, elle, plutôt songer à un choral et renvoie ainsi... au domaine religieux. Dès la première variation, le thème est rendu abstrait, défiguré par une mise en mouvement de la basse, une harmonie colorée de chromatismes et une écriture qui privilégie le dialogue. L'écriture s'anime de plus en plus jusque dans la troisième variation, où l'exaltation est à son comble. Le discours s'immobilise ensuite, se bloquant sur une basse statique, des nuances infimes et des harmonies évitant les temps forts. Quelques digressions modulantes ramènent la mélodie initiale, transfigurée par les figures douces et fluides de l'accompagnement. La coda semble de nouveau suspendre le temps par des trilles s'étendant à l'infini. L'ancrage dans la tonalité pure et lumineuse de *do* majeur entraîne enfin l'auditeur dans un monde de rêverie douce et de contemplation.

Jean-François Boukobza

Les compositeurs

Wolfgang Amadeus Mozart

Lui-même compositeur, violoniste et pédagogue, Leopold Mozart, le père du petit Wolfgang, prend très vite la mesure des dons phénoménaux de son fils qui, avant même de savoir lire ou écrire, joue du clavier avec une parfaite maîtrise et compose de petits airs. Le père décide alors de compléter sa formation par des leçons de violon, d'orgue et de composition, et bientôt, toute la famille (les parents et la grande sœur Nannerl, elle aussi musicienne) prend la route afin de produire les deux enfants dans toutes les capitales musicales européennes. À son retour d'un voyage en Italie avec son père (de 1769 à 1773), Mozart obtient un poste de musicien à la cour de Hieronymus von Colloredo, prince-archevêque de Salzbourg. Les années suivantes sont ponctuées d'œuvres innombrables (notamment les concertos pour violon mais aussi des concertos pour piano, dont le *Concerto « Jeunehomme »*, et des symphonies), mais ce sont également les années de l'insatisfaction, Mozart cherchant sans

succès une place ailleurs que dans cette cour où il étouffe. En 1776, il démissionne de son poste pour retourner à Munich. Après la création triomphale d'*Idoménée* en janvier 1781 à l'Opéra de Munich, une brouille entre le musicien et son employeur aboutit à son renvoi. Mozart s'établit alors à Vienne. L'année 1786 est celle de la rencontre avec le « poète impérial » Lorenzo Da Ponte. De leur collaboration naîtront trois grands opéras : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790). Alors que Vienne néglige de plus en plus le compositeur, Prague, à laquelle Mozart rend hommage avec sa *Symphonie n° 38*, le fête volontiers. Mais ces succès ne suffisent pas à le mettre à l'abri du besoin. Mozart est de plus en plus désargenté. Le 5 décembre 1791, la mort le surprend en plein travail sur le *Requiem*, commande (à l'époque) anonyme qui sera achevée par Franz Xaver Süssmayr, l'un de ses élèves.

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig inspirent rapidement à son père le désir d'en faire un nouveau Mozart. Il planifie ainsi 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 les 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 », 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. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à

apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802 lorsqu'il écrit le Testament de Heiligenstadt, lettre à ses frères 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° 12 à 17 : « Quasi una fantasia », « Pastorale », « La Tempête », etc.). 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 cinquième et sixième symphonies, 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° 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.

G7

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.

L'interprète

Mikhaïl Pletnev

En 1978, âgé seulement de 21 ans, Mikhaïl Pletnev reçoit la médaille d'or et le premier prix du Concours international Tchaïkovski, récompense qui lui vaut très tôt la reconnaissance internationale. Invité à se produire lors du sommet des superpuissances à Washington en 1988, il noue une relation d'amitié avec Mikhaïl Gorbatchev et saisit l'opportunité historique de pratiquer librement son art. En 1990, il fonde le premier orchestre indépendant de l'histoire de la Russie. Partageant sa vision d'un nouveau modèle pour les arts du spectacle, de nombreux musiciens parmi les meilleurs du pays le rejoignent lors de la création du Russian National Orchestra. Sous sa direction, l'orchestre se forge rapidement une réputation internationale. Mikhaïl Pletnev en est toujours aujourd'hui directeur artistique et chef principal. Les concerts et les enregistrements de Mikhaïl Pletnev, aussi bien en tant que pianiste que chef d'orchestre, l'imposent dans un vaste répertoire. Ses enregistrements reçoivent un grand nombre de récompenses, dont un Grammy Award en 2005 pour son propre

arrangement pour deux pianos de *Cendrillon* de Prokofiev. Mikhaïl Pletnev est nommé à plusieurs reprises pour le Grammy Award, en 2003 pour son enregistrement des *Concertos pour piano n° 3* de Rachmaninov et Prokofiev avec le Russian National Orchestra sous la direction de Mstislav Rostropovitch et, en 2004, pour les *Études symphoniques* de Schumann. Son album de *Sonates* de Scarlatti reçoit un Gramophone Award en 1996. Son enregistrement des symphonies et concertos de Beethoven est nommé Best of 2007 par le *New Yorker*. En tant que compositeur, on lui doit des œuvres pour orchestre, piano, cordes et voix. Ses transcriptions pour piano de *Casse-Noisette* et de *La Belle au bois dormant* de Tchaïkovski sont sélectionnées pour l'anthologie de 1998 *Grands Pianistes du XX^e siècle* (Philips Classics). Mikhaïl Pletnev est aujourd'hui l'un des artistes les plus influents et respectés de Russie. Membre du Conseil culturel de Russie, il reçoit en 2007 le prix présidentiel pour sa contribution à la vie artistique du pays.

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