

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

MARDI 22 NOVEMBRE 2022 – 20H

Piotr Anderszewski
Bach, Webern, Beethoven



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Programme

Johann Sebastian Bach

Le Clavier bien tempéré – extraits du Livre II

ENTRACTE

Anton Webern

Variations op. 27

Ludwig van Beethoven

Sonate n° 31

Piotr Anderszewski, piano

FIN DU CONCERT VERS 21H45.

Les œuvres

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Das wohltemperierte Klavier [Le Clavier bien tempéré] – extraits
du Livre II

- 17. Prélude et Fugue en la bémol majeur BWV 886
- 8. Prélude et Fugue en mi bémol mineur BWV 877
- 11. Prélude et Fugue en fa majeur BWV 880
- 22. Prélude et Fugue en si bémol mineur BWV 891
- 7. Prélude et Fugue en mi bémol majeur BWV 876
- 16. Prélude et Fugue en sol mineur BWV 885
- 9. Prélude et Fugue en mi majeur BWV 878
- 18. Prélude et Fugue en sol dièse mineur BWV 887

Composition : 1744.

Durée : environ 50 minutes.

« Bien tempéré » : l'expression a suscité bien des commentaires, et son sens n'est pas toujours bien perçu. La question est pourtant capitale si l'on veut tenter d'appréhender la démarche de Bach, démarche technique mais surtout poétique. Le constat est simple. Il est physiquement impossible d'accorder parfaitement un instrument à clavier. Si l'on veut que tous les intervalles soient rigoureusement justes, c'est-à-dire qu'ils sonnent sans le moindre battement, on est limité à un petit nombre d'intervalles. Un *si* dièse ne peut acoustiquement se confondre avec un *do* naturel, ou un *mi* bémol avec un *ré* dièse, par exemple, ce que savent tous les instrumentistes que n'enferment pas les contraintes du clavier, les violonistes en particulier. Si l'on veut surmonter ces difficultés, on est amené à admettre de légers compromis en adoucissant certains intervalles trop grands, en les « tempérant ».

Jusque vers 1600, aux débuts de l'âge baroque, il ne pouvait être question de se risquer ainsi à dénaturer la pureté de l'accord parfait, la « trias harmonica », qui ne devait qu'être parfaite, à l'image de la divine Trinité dont elle était l'expression sonore. Les esprits évoluant et le langage sonore s'émancipant vers la tonalité parallèlement à l'avènement

d'une musique de clavier autonome, la question s'est posée avec acuité. Elle a agité tous les esprits – musiciens et facteurs d'instruments, physiciens, philosophes, astronomes et théoriciens divers. Il eût alors été bien simple de rendre justes et égaux entre eux tous les demi-tons, en les tempérant également, mais au prix d'une banalisation de l'échelle sonore à laquelle ne pouvaient que se refuser les compositeurs.

C'est à la fin du ^{xvii}^e siècle, en particulier avec les travaux d'Andreas Werckmeister et leur mise en application par Buxtehude, que l'on sort de l'impasse. Des échelles apparaissent, où les intervalles sont adoucis tout en restant inégaux les uns par rapport aux autres. Ainsi va-t-on pouvoir circuler dans toutes les tonalités, chacune conservant son caractère spécifique. Ce sont les « bons » tempéraments, et avec eux l'avènement définitif du système tonal. Il faudra attendre la deuxième moitié du ^{xix}^e siècle pour voir se généraliser le tempérament égal : en ces « temps modernes », tous les demi-tons seront égaux entre eux, inconsciente réplique de l'idéal de la Déclaration des droits de l'homme. Les diverses tonalités ne se différencieront plus que par leur hauteur absolue. D'où l'importance que prendra alors le diapason mais aussi, à terme, l'abandon du système tonal.

Esprit encyclopédique et universel, Bach va s'employer à faire la démonstration des ressources nouvelles d'un bon accord, d'un clavier bien tempéré. Il se met donc en devoir d'explorer le total chromatique, les douze tonalités majeures et les douze tonalités mineures désormais toutes praticables. Son fils Carl Philipp Emanuel dira bien plus tard de son père qu'« il savait tempérer tous les clavecins avec tant de pureté et de justesse que toutes les tonalités en étaient belles et plaisantes. Il ne connaissait aucune tonalité qu'il faudrait éviter pour des raisons d'impureté. » À chaque ton son caractère selon le tempérament adopté – on parle alors d'éthos ou d'affect des tonalités. Ceux-ci sont décrits en France par Charpentier ou Rameau, en Allemagne par Mattheson ou Schubart. À *ré* majeur les accents de la conquête victorieuse, à *si* mineur ceux d'une incoercible mélancolie, etc.

“
On n'a jamais
fini d'apprendre.

Robert Schumann

Si, en infatigable pédagogue, Bach échafaude ce monument, c'est d'abord pour en faire un objet d'étude à destination de ses fils et de ses élèves. Étude technique, mais surtout traité de composition sans le nommer, où l'on peut apprendre par la réflexion et par la

pratique toutes les règles du contrepoint. Mais beaucoup plus encore qu'une somme didactique, *Le Clavier bien tempéré* apparaît comme un « art du prélude et fugue ». Le prélude, ou comment organiser l'invention, et la fugue, ou comment animer la rigueur. Deux faces opposées et complémentaires d'une même réalité, la rigueur dans l'imagination à quoi répond l'imagination dans la rigueur. Toutes deux opposées et complémentaires, comme en Orient le yin-yang du Tao.

La fugue répond au prélude dans une poétique du divers. Au niveau de chaque prélude et fugue comme à celui, plus général, de l'ensemble des deux livres du *Clavier bien tempéré*, Bach poursuit ce que Leibniz nomme le principe d'« identité dans la variété », où le philosophe voit que « la perfection est l'harmonie des choses ».

Art du tout, donc, cosmogonie musicale. Un ordre sonore qui renvoie à l'univers : avec Pythagore, déjà, et depuis peu avec Kepler et Galilée, les lois du discours musical apparaissent comme l'image de l'harmonie des sphères et des secrets rapports des proportions universelles, des mouvements des corps célestes comme des accords de la musique. Mais dans cette démarche, ce que, comme tout créateur de génie, Bach poursuit sans relâche, c'est bien une tentative de mieux déchiffrer son moi au sein de l'univers, un questionnement constant et angoissé. Dans la diversité de son itinéraire intérieur, *Le Clavier bien tempéré* explore le labyrinthe du cœur, où chaque prélude et fugue ne serait qu'un fragment de cet autoportrait psychologique, à la contemplation duquel nous invite le recueil entier. Et pourquoi pas une réplique sonore au *Traité des passions de l'âme* de Descartes ?

En 1722, Bach met au net le premier livre de son *Clavier bien tempéré*. Il l'a lentement élaboré, au fil des années précédentes. Vingt ans plus tard, ce second livre porte témoignage de l'incessant approfondissement du compositeur. Le musicien n'aura livré à l'impression ni l'un ni l'autre des deux livres. La musique est là, sur sa table.

Gilles Cantagrel

Anton Webern (1883-1945)

Variations pour piano op. 27

- I. Sehr mässig [Très modéré]
- II. Sehr schnell [Très vite]
- III. Ruhig fließend [Tranquille et fluide]

Composition : octobre 1935-septembre 1936.

Création : le 26 octobre 1937, à Vienne, par Peter Stadlen.

Durée : environ 6 minutes.

Les *Variations op. 27* occupent une place particulière dans la production de Webern, puisqu'il s'agit de son unique partition pour piano et de sa première œuvre titrée *Variations*. Surtout, elles constituent le point d'aboutissement d'une longue quête, comme l'avoue le compositeur à la poétesse Hildegard Jone : « J'espère avoir réalisé avec les *Variations* ce dont je rêvais déjà depuis des années. »

Ce « rêve » consiste notamment en la réalisation d'une structure parfaitement rigoureuse, où chaque note occupe sa juste place dans le cadre d'un agencement sériel. Le premier mouvement exploite le procédé du miroir : après que la série dodécaphonique a été énoncée une première fois, elle est rejouée de façon rétrograde (en commençant par sa dernière note et en terminant par la première). Si cette idée forme le socle du mouvement, elle n'est pas pour autant destinée à s'entendre (de même qu'un palindrome se repère à la lecture, mais rarement à l'écoute).

Le deuxième volet, *Sehr schnell*, propose un nouveau travail sur le miroir. Le *la* joue le rôle d'un centre de symétrie autour duquel sont disposées les autres notes de la série : dans la première mesure, par exemple, on entend la note située un demi-ton au-dessus du *la* (le *si* bémol), puis celle située un demi-ton au-dessous de ce *la* (le *sol* dièse). Par ailleurs, toute la construction repose sur le chiffre 2 : le mouvement comporte deux parties

de onze mesures chacune, à jouer deux fois. Les notes sont groupées par deux, l'intensité et l'attaque (lié, piqué, etc.) changeant chaque fois que l'on passe à un autre groupe.

Le troisième et dernier mouvement (qui continue d'exploiter le principe du miroir) est le seul qui soit à proprement parler un thème et variations. Les deux premières variations

rappellent l'esprit d'un scherzo, la troisième se caractérise par la grande flexibilité de son tempo, la quatrième par son pointillisme, et la cinquième par son rythme en suspension (toutes les notes sont syncopées ou en contretemps).

En raison du travail sur les proportions, les nombres et la combinatoire, cette musique est parfois perçue comme uniquement conceptuelle. Or, Peter Stadlen, le créateur de l'*Opus 27*, avait conservé une partition annotée par Webern, qu'il a publiée en 1979 aux éditions

Universal. On y lit des adjectifs comme « élégiaque », « pathétique », « exalté », « pensif ». Preuve que Webern n'est pas un calculateur désincarné, mais un héritier du romantisme.

“ La complexité la plus grande et la simplicité la plus pure s'allient dans une musique qui ne semble faite que de quelques notes.

René Leibowitz, 1947

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. Fuga : Allegro, ma non troppo

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

Publication : Paris et Berlin, Schlesinger, 1822.

Durée : environ 20 minutes.

La *Sonate n° 31* partage des points communs avec la *Sonate n° 30* : partitions relativement brèves, trois mouvements, dernier mouvement (qui combine mouvement lent et finale) 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 de continuité : tous ses mouvements s'enchaînent (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, 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 cette dernière. 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 ». Rien à voir avec la fugue 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. Soudain, le contrepoint s'interrompt sur un accord : le « chant plaintif » revient, comme exténué (*ermattet*). La ligne mélodique, plus ornée, s'essouffle sur des silences qui brisent sa continuité. Une seconde fugue apparaît en renversé (les intervalles initialement descendants deviennent ascendants et réciproquement), réintroduisant une certaine sérénité bientôt perturbée par d'insolites claudications. Les notes brèves se multiplient, rappelant le premier mouvement. Si les *Sonates n° 30* et *31* s'achèvent dans un souffle, pianissimo, Beethoven conclut ici avec éclat, mais sans virtuosité ostentatoire, comme s'il préférerait à présent interioriser sa victoire.

Le saviez-vous ?

Les sonates pour piano de Beethoven

La sonate pour piano constitua pour Beethoven un terrain d'expérimentation privilégié, ce qui s'explique en partie par les importantes mutations que connut la facture de l'instrument (augmentation de l'étendue et de la puissance, nouveau système de pédales). D'emblée, les trois *Sonates op. 2* (1793-1795) adoptent une structure en quatre mouvements habituellement réservée au quatuor à cordes et à la symphonie ; elles se distinguent par leur ampleur sonore et la diversité des caractères qui se succèdent au fil des mouvements. Pour la première fois chez Beethoven, la *Sonate n° 8 en ut mineur « Pathétique »* (1797-1798) commence avec une introduction lente, à la fois majestueuse et tragique. Les *Opus 26* et *27*, en s'écartant davantage des schémas habituels, franchissent une étape supplémentaire. La *Sonate n° 12 op. 26* (1800-1801) commence avec un thème et variations de tempo modéré (à la place du traditionnel allegro de forme sonate) et comporte, en troisième position, une *Marcia funèbre « sulla morte d'un Eroè »*. L'expression quasi una fantasia accolée aux deux *Sonates op. 27* (1801) est motivée par l'emprunt à la liberté formelle de la fantaisie. En effet, les mouvements de ces partitions s'émancipent parfois de toute structure préétablie. De plus, ils s'enchaînent, créant une continuité à l'échelle de l'œuvre entière. Dans la *Sonate n° 14 op. 27 n° 2* (la célèbre « Clair de lune »), les mouvements sont de plus en plus rapides afin de terminer sur un *Presto agitato* dont l'impétuosité rageuse dépasse les possibilités d'un instrument de l'époque. Beethoven poursuit dans cette voie avec les *Sonates n° 21 « Waldstein »* (1804) et *n° 23 « Appassionata »* (1804-1805) qui, par leurs textures et leurs contrastes de nuances, semblent vouloir rivaliser avec l'orchestre.

Si chaque partition comporte son lot d'innovations, ce sont toutefois les cinq dernières sonates (1816-1822) qui s'avèrent véritablement révolutionnaires, notamment parce qu'elles réalisent la fusion entre la fugue, le thème et variations et la forme sonate. Il suffit d'écouter le contrepoint heurté de la *Sonate n° 29 op. 106 « Hammerklavier »* pour comprendre que la fugue n'est pas ici un exercice académique en hommage au passé, mais une possibilité

de bâtir une architecture monumentale à partir d'un matériau préalablement fracassé. La brutalité de certains gestes est compensée par une référence de plus en plus prégnante à la voix: «Très chantant, avec le sentiment le plus intime» (*Sonate n° 30 op. 109*), «Chant plaintif» (*Sonate n° 31 op. 110*), *Arietta* (second mouvement de la *Sonate n° 32 op. 111*). Il est par ailleurs révélateur que Beethoven termine ses *Sonates n° 30 et 32* avec des variations: une forme qui permet d'obtenir une infinie diversité de couleurs et de caractères, comme s'il s'agissait d'embrasser tout l'univers. On ne s'étonnera pas que le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Hans von Bülow ait comparé *Le Clavier bien tempéré* de Bach à l'Ancien Testament, et les trente-deux sonates pour piano de Beethoven au Nouveau Testament.

Hélène Cao

Les compositeurs

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach est né à Eisenach, en 1685. Orphelin à l'âge de 10 ans, il est recueilli par son frère Johann Christoph, qui se chargera de son éducation musicale. En 1703, Bach est nommé organiste à Arnstadt – il est déjà célèbre pour sa virtuosité et compose ses premières cantates. En 1707, il accepte un poste d'organiste à Mühlhausen, qu'il quittera pour Weimar, où il écrit de nombreuses pièces pour orgue et fournit une cantate par mois. En 1717, il est engagé à la cour de Coethen. Bach y compose l'essentiel de sa musique instrumentale, notamment les *Concertos brandebourgeois*, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les *Sonates et Partitas* pour violon, les *Suites pour violoncelle*, des sonates, des concertos... En 1723, il est nommé Cantor

de la Thomasschule de Leipzig, poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie. C'est là que naîtront la *Passion selon saint Jean*, le *Magnificat*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en si mineur*, les *Variations Goldberg*, *L'Offrande musicale*... À sa mort en 1750, sa dernière œuvre, *L'Art de la fugue*, est laissée inachevée. Travailleur infatigable, curieux, capable d'assimiler toutes les influences, il embrasse et porte à son plus haut degré d'achèvement trois siècles de musique. Didactique, empreinte de savoir et de métier, proche de la recherche scientifique par maints aspects, ancrée dans la tradition de la polyphonie et du choral, son œuvre a nourri toute l'histoire de la musique.

Anton Webern

Viennois de naissance, Anton Webern commence sa formation musicale assez tôt et pratique notamment le piano et le violoncelle. En 1902, il entre à l'université de sa ville natale, où il présente en 1906 sa thèse sur le *Choralis Constantinus* d'Heinrich Isaac. En 1908, il commence à étudier auprès de Schönberg en compagnie d'Alban Berg. De cette période de formation, la *Passacaille op. 1* est le premier témoignage publié ; seulement créée en 1921 à Düsseldorf, elle atteste, comme la thèse

de 1906, de l'intérêt porté par Webern aux œuvres anciennes et aux formes traditionnelles. La fin de ses études marque pour lui le début de ses activités de chef d'orchestre, lesquelles l'occuperont une grande partie de sa carrière. En parallèle, le monde musical découvre ses premières œuvres, souvent avec difficulté : le scandale qui marque le concert viennois du 31 mars 1913, où sont interprétées les atonales *Six Pièces pour grand orchestre op. 6*, en est un exemple. Après la guerre, durant laquelle il est

mobilisé puis réformé, il collabore au Verein für musikalische Privataufführungen (Société pour les exécutions musicales privées), fondé par Schönberg en 1918 afin de défendre la nouvelle musique, puis dirige de 1922 à 1934 les Concerts pour les travailleurs viennois, destinés aux classes populaires. Il adopte à la suite de Schönberg les principes du dodécaphonisme dès 1924, faisant désormais de cette technique d'écriture son unique langage. En 1926, il rencontre la poétesse Hildegard Jone, dont les poèmes formeront dorénavant la seule source de ses pièces avec voix : *Lieder op. 23* et *op. 25*, *Das Augenlicht op. 26* pour chœur et orchestre, *Cantates op. 29* et *op. 31*. L'interprétation de ses œuvres en concert (ainsi les *Bagatelles op. 9* au Festival de Donaueschingen en 1924, ou les *Cinq Pièces op. 10* au festival de la Société internationale de musique contemporaine), si elle

permet d'entendre la majeure partie des compositions importantes de Webern, ne suffit pas à le placer sur le devant de la scène musicale : bien que souvent considéré comme le réformateur le plus avancé de la seconde école de Vienne, Webern est aussi le plus discret de ses membres. L'avènement du nazisme, pour lequel le compositeur avait à l'origine de la sympathie, marque un net ralentissement de ses activités, sa musique étant considérée comme « dégénérée » (*entartete Musik*). Ce sont donc ses cours particuliers et ses travaux pour ses propres éditeurs, Universal Music, qui assurent sa subsistance lors de ces dernières années, où il est particulièrement isolé après le départ de Schönberg en 1933 et la mort de Berg en 1935. Il meurt en septembre 1945, abattu par un soldat américain à Mittersill, près de Salzbourg, dans des circonstances qui ne sont pas tout à fait claires.

Ludwig van Beethoven

Beethoven naît à Bonn en décembre 1770. En 1792, le jeune homme quitte 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. 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*. Alors que Beethoven est promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. 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^{os} 12 à 17*). Le

Concerto pour piano n° 3 inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803 et représenté sans succès en 1805, 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 »* 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. 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 *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle et les siècles suivants) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif. 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.



Partenaire de la Philharmonie de Paris

dans la mesure du possible, met à votre disposition ses taxis G7 Green 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.

Piotr Anderszewski

L'interprète

Piotr Anderszewski apparaît régulièrement en récital dans des salles comme le Konzerthaus de Vienne, la Philharmonie de Berlin, le Wigmore de Londres, le Carnegie Hall de New York, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris et le Concertgebouw d'Amsterdam. Il a joué aux côtés des Berliner Philharmoniker, de l'Orchestre de la Staatskapelle de Berlin, du London Symphony Orchestra, Philharmonia Orchestra ainsi que de l'Orchestre symphonique de la NHK. Il s'intéresse par ailleurs à la direction d'orchestre depuis le piano, collaborant avec divers autres orchestres : Scottish Chamber Orchestra, Orchestre de chambre d'Europe, Camerata de Salzbourg. Piotr Anderszewski fut artiste exclusif de Virgin Classics jusqu'en 2000 ; il enregistre désormais uniquement chez Warner Classics/Erato. Son premier enregistrement pour ce label, dédié aux *Variations Diabelli* de Beethoven, a reçu de nombreux prix. Piotr Anderszewski s'est par ailleurs consacré à l'enregistrement d'œuvres pour piano solo de Szymanowski et d'œuvres de Schumann. Dernière parution dans sa discographie et accueillie par un Gramophone Award en 2021, une sélection de préludes et fugues du deuxième livre du *Clavier bien tempéré* de Bach. Reconnu pour l'intensité et l'originalité de

ses interprétations, Piotr Anderszewski a reçu les prix Gilmore et Szymanowski ainsi que celui de la Royal Philharmonic Society. Il a fait également l'objet de films documentaires, notamment *Piotr Anderszewski : Variations Diabelli* (2001) qui explore le lien particulier entre le pianiste et cette œuvre iconique de Beethoven ; du même réalisateur, *Piotr Anderszewski – Voyageur intranquille* (2008) dresse un portrait original de l'artiste, capturant ses réflexions sur la musique, sur l'interprétation et sur ses racines polonaises et hongroises. En 2016, le pianiste se poste lui-même derrière la caméra, explore sa relation avec sa Varsovie natale et nous livre le film *Je m'appelle Varsovie*. Durant la saison 2022-2023, Piotr Anderszewski se consacrera à un nouveau programme de récital qu'il présentera à la Philharmonie de Paris, au Musikverein de Vienne, à l'Alte Oper de Francfort et dans d'autres grandes villes. Il pourra également être entendu aux côtés, entre autres, de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, de la Kammerakademie de Potsdam, de l'Orchestre symphonique de la NHK, de l'Orchestre symphonique de la Radio finlandaise et de l'Orchestre philharmonique de Radio France.

OFFREZ UN INSTRUMENT DE MUSIQUE

POUR AIDER LES ENFANTS À TROUVER LEUR VOIE



Photos : © Pierre Morel - Licences R:2022-004254, R:2022-003944, R:2021-013751R, 2021-013749.

FAITES UN DON AVANT LE 1^{ER} JANVIER 2023

[DONNONSPOURDEMOS.FR](https://donnonspourdemos.fr)



DÉMOS

PHILHARMONIE DE PARIS