

MERCREDI 15 MAI 2013 - 20H

Joseph Haydn

Sonate pour piano n° 60

Johannes Brahms

Sonate pour piano n° 3

entracte

Sergueï Prokofiev

Sonate pour piano n° 8

Yefim Bronfman, piano

Concert enregistré par France Musique.

Coproduction Productions Internationales Albert Sarfati, Salle Pleyel.

Fin du concert vers 22h10.

Genre emblématique de l'époque classique, la sonate est un lieu privilégié à la fois d'expérimentations formelles et d'innovations dans le domaine de la technique instrumentale. Écrite dans les années 1790, La *Sonate Hob. XVI : 50* de Haydn témoigne des préoccupations de son époque, dialectique tonale, cohérence du matériau musical, tout en introduisant des climats qui annoncent le Romantisme naissant. La grandiose architecture de la *Troisième Sonate* de Brahms exprime le respect de ce dernier pour l'héritage classique et la tradition beethovénienne, vivifiés par la source de la musique populaire, ainsi que par la proximité de la poésie et du lied. Dans une perspective analogue, on peut considérer la *Huitième Sonate* de Prokofiev comme une forme d'allégeance aux canons du réalisme socialiste, qui s'appuient sur des modèles éprouvés. Mais ceux-ci n'entravent en rien l'imagination du compositeur, qui exploite les potentialités dramatique du genre avec une liberté qui permet l'expression de son génie mélodique et de sa virtuosité conquérante.

Joseph Haydn (1732-1809)

Sonate pour piano n° 60 en do majeur Hob. XVI : 50

Allegro

Adagio

Allegro molto

Composition : 1794-1795.

Dédicace : « *Composed Expressly for and Dedicated to Mrs Bartolozzi* ».

Premières éditions : *Adagio* seul : Vienne, Artaria, 1794 ; sonate entière : Londres, Caulfield, 1800.

Durée : environ 17 minutes.

Composées à Londres, lors de la seconde tournée que le compositeur effectua dans ce pays en 1794-95, les trois dernières sonates pour piano (Hob. XVI : 50 à 52) forment le couronnement de l'œuvre de Haydn dédiée au clavier seul. À partir de 1789 (*Sonate Hob. XVI : 49*), Haydn destine ses sonates pour clavier au seul piano, et les œuvres composées, les dernières de son catalogue pour cet instrument, attestent ce choix, notamment dans l'utilisation des pédales, soit expressément indiquée par le compositeur, soit nécessitée par l'écriture qui, multipliant les plans sonores, impose la tenue des basses (comme le montre l'*Adagio* de la *Sonate Hob. XVI : 49*).

Deux des trois sonates composées à Londres (Hob. XVI : 50 et 52) furent destinées à la pianiste Thérèse Jansen, qui épousa en 1795 le graveur Gaetano Bartolozzi. D'origine allemande, cette dernière avait été l'une des plus brillantes élèves de Muzio Clementi (1752-1832). Virtuose et pédagogue célèbre, également facteur de piano à partir de 1798, Clementi fit rayonner l'école de piano anglaise en lui donnant des virtuoses, notamment John Field et Jean-Baptiste Cramer. Le jeu brillant de Thérèse Jansen exerça certainement une influence sur le compositeur, comme en témoignent les exigences techniques contenues dans les sonates qui lui furent destinées ; la pianiste souhaita, selon le musicologue Marc Vignal, garder leur exclusivité, allant jusqu'à retarder leur publication de plusieurs années pour en limiter la diffusion.

Les dernières sonates pour clavier de Haydn marquent chez le compositeur une souveraine liberté dans la forme, qui exploite les modèles du style classique avec une originalité et un sens de l'expérimentation porteurs d'avenir. En outre, à une époque où la Révolution française a ébranlé toute l'aristocratie européenne, le musicien y opère une synthèse des styles, mise en œuvre dans une efficace dramaturgie. L'ancien style galant à l'italienne y apparaît particulièrement raffiné et aristocratique, référence déjà ombrée d'une certaine mélancolie, s'opposant en de violents clairs-obscurs à des épisodes tourmentés et puissants, caractéristiques du style préromantique naissant.

Plusieurs traits surprennent dans l'*Allegro* initial de la *Sonate Hob. XVI : 50*. L'unité du matériau, caractéristique du compositeur, est poussée très loin, franchissant largement les limites du deuxième groupe thématique de l'exposition pour donner à celle-ci, et par

la suite au mouvement entier, un *coloris* principal. Trois notes de main droite staccato, arpégeant l'accord de *do* majeur, auxquelles répondent deux notes de main gauche, énonçant l'octave *do-do* : le principal est donné dès la première mesure, inaugurant un thème qui se déploie sur une pédale de tonique, imposant un statisme musical plutôt caractéristique de la fin d'un morceau. Cette phrase est reprise dans une expression beaucoup plus majestueuse, et son matériau est exploité jusqu'à l'arrivée de la seconde tonalité, celle de *sol* majeur, qui fait apparaître des variantes du thème principal, orné de contrechants. Cette démarche se poursuit dans le développement qui adopte un parcours modulant et se charge d'intensité dramatique : en effet, un épisode fait réapparaître le thème, en *la* bémol majeur, dans le grave du piano, avec la mention sur la partition « *open Pedal* », qui prescrit l'usage de la pédale *una corda*. Contrastant avec cette incursion mystérieuse du thème, une violente descente en accents déplacés et une progression dramatique sur le motif de deux notes, étendu à la main gauche dans un geste impérieux, semblent sortis d'une page de Beethoven. La réexposition apaise les tensions suscitées et semble revenir à un esprit plus classique : mais le compositeur y insère une réminiscence de l'épisode « avec *una corda* », dans l'aigu cette fois-ci, inaugurant une forme de rêverie musicale qui introduit dans le cadre de la sonate celui, plus libre et plus souple, de la fantaisie.

Le deuxième mouvement, en *fa* majeur, emprunte son écriture lyrique et virtuose au concerto. Il adopte le plan d'une forme sonate avec un bref développement qui instaure une écriture polyphonique plus serrée. Comme dans le premier mouvement, l'esprit de la variation est présent dans cette page, mais ici c'est la variation ornementale, spectaculaire et expressive, qui prévaut. La version londonienne de cet *Adagio* suit de près l'original composé séparément à Vienne, quelque temps avant le départ de Haydn pour l'Angleterre ; elle présente cependant quelques variantes significatives, qui dans l'ensemble renforcent la plénitude de la sonorité et apportent quelques accentuations dynamiques.

L'étrange finale, *Allegro molto*, adopte, avec sa métrique ternaire rapide et son caractère rythmique et capricieux, l'allure d'un scherzo : la structure générale en suit la découpe, mais il s'agit ici d'une forme sans trio. La singularité de la pièce ne réside pas là, mais dans un discours qui, semé de péripéties tonales, s'interrompt après ces « fausses routes » pour reprendre dans le ton principal (*do* majeur), comme si de rien n'était. L'unité tonale de la pièce n'est donc atteinte que tardivement, et la conclusion, dans la tonalité principale, se fait attendre, toujours retardée par le facétieux compositeur.

Johannes Brahms (1833-1897)

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

Allegro maestoso

Andante. Andante espressivo

Scherzo. Allegro energico - trio

Intermezzo (Rückblick). Andante molto

Finale. Allegro moderato ma rubato - presto

Composition : 1853.

Dédicace : à la Comtesse Ida von Hohenenthal.

Premières exécutions : *Andante* et *Scherzo* : Leipzig, Gewandhaus, 23 octobre 1854, par Clara Schumann ;

la *Sonate* entière : Magdebourg, début décembre 1854, par Hermann Richter.

Première édition : Leipzig, Bartholf Senff, 1854

Durée : environ 38 minutes.

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

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

Composée en grande partie avant la rencontre avec Schumann (l'*Andante* et l'*Intermezzo* furent probablement écrits durant l'été 1853, pendant un séjour sur les bords du Rhin, et le manuscrit du premier mouvement porte la date du 1^{er} octobre), la *Troisième Sonate* fut achevée pendant le séjour de Brahms à Düsseldorf, où elle fit l'objet de discussions entre le jeune compositeur et son mentor. Écrites dans la lignée tracée par les sonates de Schumann et par sa *Fantaisie op. 17*, tout en développant un univers très personnel,

les trois sonates pour piano de Brahms - il ne revint plus jamais à ce genre après la composition de la *Troisième Sonate* - affirment une conception orchestrale du piano, dont l'écriture marquée par de très larges accords et de vertigineux déplacements rend l'exécution difficile, un rapport étroit à la poésie et l'univers du lied, un discours empreint d'une liberté qui le rapproche de la fantaisie. La *Troisième Sonate* atteste une volonté de concentration et d'unité du matériau, notamment dans le premier mouvement, tandis que le retour du thème de l'*Andante* dans l'*Intermezzo* donne à l'œuvre une dimension cyclique. Si le *Scherzo* porte la marque schumanienne, des références à Beethoven émaillent la partition, soulignant la volonté du jeune musicien de se placer sous l'égide de cette figure tutélaire.

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

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

L'*Andante*, page de merveilleuse poésie, cite trois vers du poète romantique Karl Christian Ernst von Bentzel-Sternau (1767-1849) : « *La nuit tombe, la lune brille, / Deux cœurs unis par l'amour / S'enlacent avec béatitude* ». Le compositeur fait alterner deux épisodes, l'un en *la* bémol majeur, le second en *ré* bémol majeur, tonalité de la sous-dominante, qui s'impose tout au long de cette page (mais aussi de l'œuvre entière) comme un véritable centre d'attraction tonal. Le mouvement, contrairement aux principes usuels de composition, s'achève dans cette seconde tonalité. Le premier thème marque l'omniprésence de l'intervalle de tierce, qui répand à tous les niveaux sa douceur (procédé typiquement brahmsien) : la mélodie fait entendre une succession de tierces descendantes, doublées à la tierce par la main gauche, et le discours passe de *la* bémol en *do* bémol

majeur, dans un rapport de tierce entre les deux tonalités. À la descente initiale s'oppose la remontée arpégée de la mélodie, qui cite la *Sonate « Pathétique »* de Beethoven (ainsi que le mouvement lent de la *Neuvième Symphonie*). Un duo plein de tendresse entre deux voix, dans l'aigu, apporte une note moins contemplative. Le deuxième épisode (en *ré* bémol, *poco più lento*) marque une progression dans l'effusion lyrique : un mouvement de berceuse s'esquisse tout d'abord dans un doux balancement des deux mains, puis donne naissance à un thème passionné. Le compositeur réintroduit la première partie, dans une écriture élargie. Mais la tonalité de *ré* bémol s'impose encore une fois et c'est un nouveau thème qui apparaît, dans une expression fervente qui s'élève jusqu'au triomphe : sa présentation sur pédale lui confère à la fois stabilité et tension. La coda rappelle le premier thème, transmué ici en un radieux arpège de *ré* bémol.

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

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

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

Sergueï Prokofiev (1891-1953)

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

Andante dolce - allegro moderato

Andante sognando

Vivace

Composition : 1939-1944.

Dédicace : à Mira Mendelson.

Première exécution : Moscou, Conservatoire, 30 décembre 1944, par Emil Guilels.

Première édition : Moscou, Muzgiz, 1946.

Durée : environ 32 minutes.

Toutes trois esquissées en 1939 et achevées entre 1940 et 1944, les *Sixième*, *Septième* et *Huitième Sonates* 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 *Cinquième Symphonie*. 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 *Huitième Sonate*, une mélodie au lyrisme intime, dégageant 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 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 lavis 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 *Huitième Sonate* est dédiée à Mira Mendelson, que Prokofiev épousera en secondes noces en 1948.

Anne Rousselin

Yefim Bronfman

Yefim Bronfman est considéré comme l'un des pianistes les plus virtuoses et les plus talentueux de sa génération. Que ce soit sur disque, en récital ou à l'occasion d'apparitions avec des orchestres prestigieux, sa technique assurée et son lyrisme ont été salués dans le monde entier. La saison 2012/2013 de Yefim Bronfman débute par des concerts avec les Berliner Philharmoniker et Sir Simon Rattle à Berlin, à Salzbourg et aux Proms de Londres, et se poursuit avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich et David Zinman, puis avec le Philharmonia Orchestra et Tugan Sokhiev. Yefim Bronfman entame à l'automne une résidence d'un an avec l'Orchestre de la Radio Bavaroise et Mariss Jansons. Au printemps, le pianiste revient au Festival de Pâques de Salzbourg avec la Staatskapelle de Dresde et Christian Thielemann avant de donner des concerts avec les Wiener Philharmoniker et Michael Tilson Thomas à Vienne et Londres, des concerts en Espagne et en Allemagne et une tournée avec l'Ensemble Wien-Berlin. En Amérique du Nord, il se produit avec le Metropolitan Opera Orchestra au Carnegie Hall sous la direction de Fabio Luisi ainsi qu'avec les orchestres de New York, Chicago, Dallas, Cincinnati, Saint-Louis et Montréal. Il effectue également une tournée avec la mezzo-soprano Magdalena Kožená qui les mène entre autres au Carnegie Hall, et donne des récitals en solo à Los Angeles, Seattle, Denver, Atlanta, Paris, Berlin et Lisbonne. La saison américaine 2011/2012 de Yefim Bronfman a débuté avec le concert d'ouverture de saison de l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la direction de Riccardo Muti, suivi par des engagements aux côtés des

orchestres de Philadelphie, Toronto, Portland et Kansas City, ainsi qu'une résidence avec l'Orchestre de Cleveland à Miami, Cleveland et New York autour des concertos et de la musique de chambre de Brahms. Une tournée de récitals durant l'hiver l'a notamment mené à Carnegie Hall. Le pianiste a créé le concerto pour piano de Magnus Lindberg commandé à son intention par le New York Philharmonic, avec lequel il a également effectué une tournée sur la côte ouest au printemps. En Europe, il a achevé un projet sur deux saisons autour des concertos de Bartók avec le Philharmonia Orchestra et Esa-Pekka Salonen à Londres, en Espagne et à Bruxelles, et donné des récitals à Amsterdam, Vienne, Francfort, Milan et Lucerne. Il s'est produit avec le flûtiste Emmanuel Pahud en Espagne, en Turquie, au Danemark et à Londres, où il est retourné au printemps pour des concerts avec le London Symphony Orchestra et Michael Tilson Thomas avant de partir en tournée avec l'Orchestre de la Radio Bavaroise et Esa-Pekka Salonen. Ses enregistrements en solo, en musique de chambre et avec orchestre ont été largement applaudis. Il a été nommé aux Grammy Awards en 2009 pour son enregistrement du concerto pour piano d'Esa-Pekka Salonen et a remporté un Grammy Award en 1997 pour ses trois concertos de Bartók avec le Los Angeles Philharmonic et Esa-Pekka Salonen. Yefim Bronfman collabore régulièrement avec des chefs d'orchestre comme Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Christoph von Dohnányi, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Valery Gergiev, Mariss Jansons, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Esa-Pekka Salonen,

Yuri Temirkanov, Franz Welser-Möst et David Zinman. Dans le domaine de la musique de chambre, il a joué aux côtés des quatuors Emerson, Cleveland, Guarneri et Juilliard. Il a également eu pour partenaires Yo-Yo Ma, Joshua Bell, Lynn Harrell, Shlomo Mintz, Jean-Pierre Rampal, Pinchas Zukerman, et effectue régulièrement des tournées en duo avec Emanuel Ax. Né à Tachkent (Union soviétique) en 1958, Yefim Bronfman a émigré en Israël avec sa famille en 1973. Il y a étudié le piano avec Arie Vardi, directeur de l'Académie de Musique Rubin de l'Université de Tel-Aviv. Aux États-Unis, il a par ailleurs travaillé à la Juilliard School of Music, à Marlboro, à l'Institut Curtis et avec Rudolf Firkusny, Leon Fleisher et Rudolf Serkin. Il a été fait citoyen américain en juillet 1989.



Concert enregistré par France Musique



DEVENEZ MÉCÈNES DE LA VIE MUSICALE !

L'Association est soucieuse de soutenir les actions favorisant l'accès à la musique à de nouveaux publics et, notamment, à des activités pédagogiques consacrées au développement de la vie musicale.

Les Amis de la Cité de la Musique/Salle Pleyel bénéficient d'avantages exclusifs pour assister dans les meilleures conditions aux concerts dans deux cadres culturels prestigieux.

CONTACTS

Patricia Barbizet, Présidente

Marie-Amélie Dupont, Responsable

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

ma.dupont@amisdelasallepleyel.com

Tél. : 01 53 38 38 31 | Fax : 01 53 38 38 01



Salle Pleyel | et aussi...

MARDI 21 MAI 2013, 20H

Johannes Brahms
Deux Rhapsodies op. 79
Robert Schumann
Sonate n° 3
Sergueï Rachmaninov
Quatre Préludes
Quatre Études-tableaux
Sonate n° 2

Alexei Volodin, piano

Production Piano****.

JEUDI 23 MAI 2013, 20H

Joseph Haydn
Sonate Hob. 52
Ludwig van Beethoven
Sonate n° 2
Frédéric Chopin
Nocturnes op. 37
Polonaises op. 40
Trois Mazurkas op. 63
Scherzo n° 3

Rafal Blechacz, piano

Production Piano****.

DIMANCHE 2 JUIN 2013, 16H

Maurice Ravel
Valses nobles et sentimentales
Georges Enesco
Sonate n° 1
Claude Debussy
Trois Préludes
Franz Schubert
Sonate D. 959

Elisabeth Leonskaja, piano

Production Piano****.

MARDI 18 JUIN 2013, 20H

**Intégrale de la musique de chambre de
Brahms autour des solistes des Berliner
Philharmoniker**

Johannes Brahms
Quatuor à cordes op. 51 n° 1
Quatuor à cordes n° 3
Quintette à cordes n° 1

Jerusalem Quartet
Amihai Grosz, alto

Coproduction Piano****, Salle Pleyel.

MERCREDI 19 JUIN 2013, 20H

**Intégrale de la musique de chambre de
Brahms autour des solistes des Berliner
Philharmoniker**

Johannes Brahms
Quatuor à cordes op. 51 n° 2
Sonate pour alto n° 1
Quintette à cordes n° 2

Jerusalem Quartet
Amihai Grosz, alto
Ohad Ben Ari, piano

Coproduction Piano****, Salle Pleyel.

MERCREDI 23 OCTOBRE 2013, 20H

JEUDI 24 OCTOBRE 2013, 20H

Mikhaïl Glinka
Rouslan et Ludmilla (Ouverture)
Piotr Ilitch Tchaïkovski
Concerto pour piano n° 1
Sergueï Prokofiev
Symphonie n° 5

Orchestre de Paris
Paavo Järvi, direction
Yefim Bronfman, piano

JEUDI 14 NOVEMBRE 2013, 20H

Frédéric Chopin
Prélude op. 45
Ballade n° 2
Ballade n° 3
Quatre Mazurkas op. 33
Scherzo n° 3
Claude Debussy
Préludes (Livre I)

Maurizio Pollini, piano

Les partenaires média de la Salle Pleyel

L'EXPRESS

LE FIGARO