

Sol Gabetta & Hélène Grimaud

«Sonates & fantaisies»

Solistes étoiles

16.10.23

Lundi / Montag / Monday

19:30

Grand Auditorium

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

Sol Gabetta & Hélène Grimaud

«Sonates & fantaisies»

Sol Gabetta violoncelle
Hélène Grimaud piano

FR Pour en savoir plus sur Brahms, ne manquez pas le livre consacré au compositeur, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über Brahms erfahren Sie in unserem Buch über den Komponisten, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



schamde

Ist es, wenn das Live-Konzert eigentlich durch einen Bildschirm erlebt wird.

Bekommen Sie keine viereckigen Augen. Schalten Sie das Handy aus und schauen Sie sich selbst an, wie das Orchester für Sie auf der Bühne zaubert.

Robert Schumann (1810–1856)

Fantasiestücke op. 73 für Klarinette (oder Violoncello) und Klavier (1849)

N° 1: *Zart und mit Ausdruck*

N° 2: *Lebhaft, leicht*

N° 3: *Rasch und mit Feuer*

12'

Johannes Brahms (1833–1897)

Sonate für Violoncello und Klavier N° 1 e-moll (mi mineur) op. 38
(1862/1865)

Allegro non troppo

Allegretto quasi Menuetto – Trio

Allegro – Più presto

27'

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur (d-moll) op. 40 (1934)

Allegro non troppo

Allegro

Largo

Allegro

30'

FR De l'ombre aux feux de la rampe

Le duo pour violoncelle et piano, de la naissance à l'accomplissement
Marie-Anne Maršálek

Au milieu du 18^e siècle, deux cents ans après sa naissance en Italie, le violoncelle ne reçoit que timidement son statut d'instrument soliste. Si le duo pour violoncelle et piano existe depuis cette époque, les deux instruments ne deviennent partenaires à part égale qu'aux prémices de l'ère romantique : jusque-là, le violoncelle est relégué au simple rang d'accompagnateur, de faire-valoir, d'éternel rôle secondaire. Quel paradoxe pour cette voix sensuelle, dotée de timbres éclatants, apte aussi bien à chanter qu'à accompagner ! Un paradoxe d'autant plus remarquable que le pianoforte, premier instrument à clavier capable d'effectuer des nuances, évite ce purgatoire : son succès est immédiat, dès son invention au début du 18^e siècle.

Si l'ère baroque est marquée par des avancées précoces concernant le statut du violoncelle, on ne peut encore parler de véritable vogue : le jour de gloire n'est pas encore arrivé pour l'instrument. Quel est donc le jalon décisif dans l'histoire du miraculeux duo pour violoncelle et piano ? C'est Ludwig van Beethoven (1770-1827) qui est considéré comme « l'inventeur » du genre : ses cinq sonates pour violoncelle et piano constituent en effet le coup d'envoi d'une collaboration destinée à un grand avenir. Quelques décennies plus tard, Hector Berlioz entérine les lettres de noblesse du violoncelle dans son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844) : pour lui, cet instrument « voluptueusement mélancolique » est « l'un des plus expressifs de l'orchestre ».

Après Beethoven, les grands maîtres du romantisme et du premier 20^e siècle exploitent l'osmose des deux instruments, la combinaison harmonieuse de leurs timbres et de leurs capacités expressives. Entre renouveau formel et héritage classique, la musique de chambre consacre au duo violoncelle-piano certaines de ses plus belles pages. Comment le violoncelle est-il devenu le partenaire privilégié du piano au siècle romantique ? Quelle est l'étendue des propositions formelles et expressives offertes au duo piano-violoncelle lors des 19^e et 20^e siècles ?

En amont du miracle romantique

Deux poids deux mesures

Peu après son invention en 1809, le pianoforte s'impose rapidement sur le clavecin. D'une part, cette invention répond à une demande explicitement formulée aux facteurs d'instrument : celle de claviéristes soucieux d'effectuer enfin des contrastes dynamiques, ou nuances. D'autre part, ces possibilités inédites entrent en corrélation avec une pratique musicale en pleine transition, car de plus en plus ouverte au public bourgeois. De ce fait, la mécanique nouvelle – un marteau produisant différentes intensités selon la force de frappe – remporte l'unanimité. Dès 1820, le piano adopte sa forme moderne, avec un succès non démenti.

Avant de conquérir son public, le violoncelle emprunte quant à lui, nous l'avons dit, une route plus sinueuse.

Ni sa facture ni son appellation ne sont fixées avant la fin du 17^e siècle, ce qui explique en partie qu'un intérêt consensuel ne lui soit pas encore accordé.

Sous l'influence des luthiers italiens, il acquiert peu à peu sa taille actuelle et son appellation de violoncello, en 1665. Revenons sur les étapes de sa reconnaissance.

Méthodes, doigtés, virtuosité

Symptôme de la popularisation de l'instrument, le marché de l'édition publie pléthore de méthodes dédiées au violoncelle dans la seconde moitié du 18^e siècle. N'est-ce pas là la clé d'un engouement aussi bien pour les mélomanes, les amateurs, que les compositeurs ?

Luigi Boccherini (1743-1805), par exemple, intensifie les interventions du violoncelle au sein du quatuor à cordes.

L'écriture pour violoncelle et clavier évolue elle aussi, au profit du



**Le révérent John Chafy jouant du violoncelle dans un paysage,
Thomas Gainsborough (vers 1750)**

premier : de simple écho à la main gauche du piano, le violoncelle devient partenaire apte à s'aventurer dans l'aigu comme à énoncer des mélodies.

Sous l'influence de ces cahiers d'apprentissage, la virtuosité trouve ses codes : de nouvelles possibilités techniques se font jour, ainsi que les bases du doigté moderne. Dans cette veine didactique, les romantiques emboîtent le pas à ces précurseurs par la publication de traités, méthodes et études, foisonnants au 19^e siècle. La technique du violoncelle évolue encore à l'aube du 20^e siècle, en particulier sous l'égide de Pablo Casals (1876–1973) qui brise la tradition du « bras raide » : « *J'ai voulu donner toute leur souplesse aux mouvements du bras droit et, à cet effet, j'ai introduit le libre jeu du coude [...] qui renforce et facilite le maniement de l'archet.* » (Conversations, Albin Michel).

L'abolition d'une pratique

L'Italie joue un rôle précurseur dans l'émancipation du violoncelle à l'époque baroque. En cela, la sensibilité d'Antonio Vivaldi s'avère déterminante, lui qui l'a gratifié de concertos et de six sonates. Ces sonates pour violoncelle et basse continue, composées entre 1720 et 1730 pour des élèves ou amis, constituent un véritable laboratoire de recherche en termes d'expressivité.

Toutefois, jusqu'au début du 19^e siècle, l'ensemble des sonates destinées au piano et au violoncelle persistent dans leur appellation de « sonates pour piano avec accompagnement de violoncelle ». En cela, la part allouée au second instrument est minimisée, ce qui va de pair avec une pratique typique de l'époque baroque : le violoncelle se contente de doubler la main gauche du piano, tandis que la main droite brode de courts motifs mélodiques.

À cet égard, l'influence de Beethoven sera décisive. Si ses sonates pour violoncelle et piano sont moins nombreuses que celles qu'il dédie au violon, leurs dates (1796–1815) attestent d'un intérêt prolongé. Ses deux premières sonates s'adressent au piano et

« *violoncelle obligé* », ce qui indique que ces œuvres ne peuvent pas être jouées par un autre instrument que le violoncelle. Dans la troisième sonate pour violoncelle et piano, son opus 69 daté de 1807, la page de titre démontre un changement : il s'agit désormais d'une « *sonate pour violoncelle et piano* ». L'écriture de la partition évolue elle aussi, puisqu'au violoncelle, qui se distingue absolument d'une basse continue, revient un rôle mélodique bien plus conséquent. Sous l'égide de Beethoven, le violoncelle s'enrichit du dialogue et devient l'égal du piano.

Pièce miniature ou sonate d'envergure

Beethoven et la liberté formelle

Les romantiques sauront se souvenir de la complicité instaurée entre les deux instruments chez Beethoven, tout comme d'un autre trait de ce même répertoire : sa liberté formelle. Ainsi, l'intitulé des mouvements de sonates pour violoncelle et piano du maître allemand démontre la variété des plans adoptés : c'est le cas de la place du second mouvement, variable d'une sonate à l'autre. Les sonates de Beethoven empruntent donc, sans s'y fondre, le plan de la sonate classique en quatre mouvements.

Un constat similaire peut être établi concernant l'ensemble des sonates romantiques pour violoncelle et piano : elles puisent au sein des formes classiques avec une grande marge de manœuvre. Plus encore, le duo piano-violoncelle, formation nouvelle, nécessite parfois des formes nouvelles, imaginées « sur mesure ».

La « pièce de fantaisie » schumannienne

Du point de vue de la forme, la musique de chambre de Robert Schumann émane de deux démarches distinctes : d'une part, celles qui se revendiquent de l'héritage classique – tels les sonates, trios ou quatuors –, d'autre part, les formes dites « schumanniennes ». Au cours des prolifiques années 1848–1850, Robert Schumann explore en particulier l'option d'un cycle de pièces miniatures,

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à les soutenir, afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation



**Philharmonie
Luxembourg**



PhilaPhil

New Generation

The PhilaPhil scheme for under 40s, carefully curated by the Philharmonie. Join a new generation of committed music lovers and help shape Luxembourg's cultural future.



photo: Victoria da Costa

qu'elles s'intitulent *Fantasiestücke* (pièces de fantaisie), *Romanzen* (romances) ou *Märchenerzählungen* (récits de contes de fée). D'esprit poétique, ces cycles trouvent leur cohérence dans le choix d'une tonalité, dans la réminiscence de certains motifs ou dans la récurrence de certaines d'émotions. Schumann offre au duo piano-violoncelle les *Fantasiestücke op. 73* : un chef-d'œuvre d'expressivité et de concision, composé en seulement deux jours. Les pièces se jouent en principe quasi enchaînées, érigeant un vaste panel d'émotions contrastées.

Le titre de *Fantasiestücke*, emprunté à l'un de ses auteurs préférés, E. T. A. Hoffmann, est inédit dans le répertoire de musique de chambre. D'abord destinées à la clarinette, les *Fantasiestücke op. 73* sont créées à Leipzig le 14 janvier 1850. Reposant sur une structure classique de type ABA, ces trois pièces s'associent avec cohérence, cela d'un point de vue tonal et structurel. On retrouve ainsi, dans la conclusion (ou coda) de la troisième pièce, des motifs issus des deux précédentes.

La sonate romantique, régie par une nécessité poétique

Si Schumann s'éloigne des formes classiques dans le répertoire pour violoncelle et piano, le jeune Brahms adopte une attitude opposée. Aux pièces miniatures ou aux rhapsodies romantiques, ce dernier préfère les formes éprouvées, mais cela ne l'empêche en rien de repenser l'organisation traditionnelle de la sonate, si nécessaire. Composée dans sa jeunesse, la première *Sonate pour piano et violoncelle en mi mineur op. 38* atteste de cette liberté exercée au regard des schèmes hérités du passé. En 1862, trois mouvements de cette sonate sont d'ores et déjà achevés mais, trois ans plus tard, Brahms revoit l'ensemble de fond en comble. Ainsi, au moment où le finale voit enfin le jour, le maître éprouve le souci de rééquilibrer l'œuvre en supprimant le mouvement lent *Adagio*. C'est de cette genèse en plusieurs temps que la sonate tire son plan spécifique.

Une riche palette expressive

Lorsqu'il s'associe à l'instrument polyphonique par excellence, le violoncelle amplifie non seulement sa résonance, mais aussi ses qualités expressives. Revenons sur les émotions véhiculées par ce duo, de l'époque romantique au premier 20^e siècle.

Une « romance sans parole » chez Schumann

Pour exprimer le caractère de ses œuvres, Schumann abandonne l'italien en vigueur jusque-là dans les partitions musicales, lui préférant l'allemand. Sa langue maternelle lui octroie la possibilité d'exprimer au plus juste les émotions musicales. Hasard ou non ? C'est dans le répertoire des *Fantasiestücke* que s'opère ce changement majeur. En 1837, il écrit à son éditeur : « *Pour ce qui est des appellations musicales, j'ai une demande à formuler. Ne pourrions-nous pas donner ces indications en allemand ? Je vous enverrai bientôt des Fantasiestücke [...] Au lieu d'allegro, je mets rasch ou feurig, etc.* » Dans ces trois pièces, le style du violoncelle est clairement vocal : une qualité sans doute attribuable à l'origine de l'œuvre, écrite initialement pour clarinette. La première pièce, « tendre », s'ouvre en la mineur sur une touche de mélancolie. Elle s'achève dans une lueur d'optimisme, dans la tonalité homonyme de la majeur. Le deuxième mouvement, « vif, léger », met en jeu un dialogue spirituel entre les deux instruments. Pleine d'élan et d'accélération, la dernière de ces pièces véhicule une énergie véhémement et un esprit triomphant, sans colère pour autant.

Ferveur romantique, danse ancienne et hommage à Johann Sebastian Bach chez Brahms

Si l'instrument chéri par Brahms est le piano, et si sa *Sonate op. 38* s'en ressent, c'est au violoncelle que revient d'énoncer le premier thème. C'est lui qui insuffle ainsi à l'œuvre son atmosphère fervente, intime et teintée d'inquiétude. Tout en contraste, le second motif repose sur un arpège répété, à l'esprit victorieux. De forme ABA, le second mouvement, *Allegretto*, est noté *quasi Menuetto* en



Première page du manuscrit des *Fantasiestücke* op. 73 de Robert Schumann

ses première et troisième parties : d'humeur nostalgique, ce mouvement fleurit volontiers la danse autrichienne ancienne. Dans l'*Allegro* final, de forme-sonate, Brahms rend par ailleurs hommage au passé par une écriture fuguée et par le choix d'un thème rappelant *L'Art de la fugue* de Bach. Ce finale, imposant par ses dimensions, sa texture et par la complexité de son contrepoint à trois ou quatre voix, est fort exigeant techniquement.

Acidité et lyrisme chez Dmitri Chostakovitch

Le duo pour violoncelle et piano a-t-il encore du nouveau à offrir après le siècle romantique ? La réponse ne fait aucun doute tant l'engouement pour cette formation perdure au cours du premier 20^e siècle, que cela soit sous la plume de Sergueï Prokofiev, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, ou encore de Dmitri Chostakovitch. Qui a dit que la musique moderne se détourne, au sortir du romantisme, de l'émotion et des formes classiques ? Ces ingrédients se retrouvent bel et bien dans la *Sonate pour violoncelle et piano op. 40* de Chostakovitch, qui mêle savamment lyrisme et acidité. C'est dans un contexte politique

tourmenté, bien loin de l'Allemagne romantique de Schumann et Brahms, que l'œuvre voit le jour. À ce moment, Chostakovitch est un compositeur reconnu et estimé qui croule sous les honneurs. Deux de ses opéras le positionnent en effet comme le représentant de la musique soviétique. La *Sonate pour violoncelle et piano op. 40* constitue la première œuvre d'envergure composée après ces grands succès.

Omniprésent dans la production de musique de chambre du maître russe, le violoncelle est l'un de ses instruments de prédilection. Ne lui a-t-il pas consacré deux chefs-d'œuvre, les *Concertos op. 107* et *126* dédiés à son ancien élève Mstislav Rostropovitch ?

Simplicité et expressivité sont les maîtres mots de la *Sonate pour violoncelle et piano*, qui s'ancre dans une veine tout à fait classique. Sa large architecture en quatre mouvements évoque ainsi le plan d'une symphonie. Dans l'*Allegro* initial, c'est dans une atmosphère romantique que le violoncelle déploie un thème apaisé, sur des arpèges de piano. De nombreuses émotions se succèdent ensuite, guidées par pléthore d'indications. Le mouvement s'achève dans un tempo lent, en une atmosphère fantomatique. Le second mouvement est un scherzo volubile, noté *Allegro*. Il s'ouvre sur de dynamiques et sautillants échanges entre piano et violoncelle. En sa partie centrale, l'écriture en harmoniques est remarquable. Le splendide *Largo*



Mstislav Rostropovitch en 1978, jouant sur le violoncelle Stradivarius « Duport »

s'ouvre dans un climat méditatif, presque désespéré, sur un long solo de violoncelle. La sonate s'achève sur un brillant mouvement de forme rondo, à la texture très claire. Le refrain, joyeux et basé sur des notes répétées, est presque acerbe.

Conclusion

Du purgatoire auquel le violoncelle a été confiné à l'époque baroque jusqu'à notre temps, une longue route a été réalisée qui a permis l'éclosion d'œuvres d'une grande diversité esthétique. Le succès de l'instrument se mesure désormais par l'attrance croissante manifestée pour les classes de violoncelle et par les nombreuses programmations de concerts dédiés au duo piano et violoncelle, duo en perpétuels renouvellements formel, timbral et expressif.

Ancienne élève en musicologie à l'École Normale Supérieure (Ulm) et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Marie-Anne Maršálek est l'autrice d'une thèse consacrée à la réinvention du Moyen Âge à l'opéra et professeure agrégée de musique au Lycée Français de Prague.

Dernière audition à la Philharmonie

Robert Schumann *Fantasiestücke op. 73*

05.02.2013 Frans Helmerson / David Kadouch

Johannes Brahms *Sonate für Violoncello und Klavier N° 1*

15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros

Dmitri Chostakovitch *Sonate pour violoncelle et piano op. 40*

15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«Bildung Beweegt meets BAMSS»

Développant des activités innovantes à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

payconiq





“

**Putting your assets to work is
our priority**

Fred Kутten, Deputy Head of Private Banking



SPUERKEESS
Private Banking

[SPUERKEESS.LU/privatebanking](https://www.spuerkeess.lu/privatebanking)

DE Kleine Charakterstücke und große Sonaten

Sebastian Urmonett

Dem Ideal häuslich-intimen Musizierens entsprechend komponiert: Schumanns *Fantasiestücke op. 73*

Es ist gut möglich, dass Schumann, nachdem er die anstrengende Arbeit an der Oper *Genoveva* und der Schauspielmusik zu Lord Byrons *Manfred* bewältigt hatte, sich mit der Komposition kleinerer Stücke erholen wollte, in denen er die kammermusikalischen Möglichkeiten verschiedener Blasinstrumente erprobte und dabei an die romantische Gattung der Charakterstücke für Klavier anknüpfte, der er sich früher häufiger zugewandt hatte. Schumann bediente sich in diesen Stücken einer Tonsprache, die einfach und dem Ideal häuslich-intimen Komponierens verpflichtet ist. Der Musikwissenschaftler Peter Gülke hat diese Instrumentalstücke darum als «*Etüden im Auf-du-und-du*» bezeichnet.

Seine kurz hintereinander komponierten Stücke, das *Adagio und Allegro op. 70* und die *Fantasiestücke op. 73* wollte Schumann zunächst unter dem Titel *Soiréestücke und Romanze & Allegro* herausgeben, obwohl sie hinsichtlich ihrer Tonart gar nicht zueinander passen. Die beiden Sätze, *Adagio und Allegro*, stehen in As-Dur, wohingegen die *Fantasiestücke* in a-moll beginnen und nach A-Dur aufgelichtet werden.



Der Cellist Frédéric Guillaume Schnekklüd. Porträt von Paul Gauguin (1894)

Ob Schumann ihnen den Titel *Fantasiestücke* im Hinblick auf E. T. A. Hoffmanns *Phantasiestücke in Callots Manier* gegeben hat, lässt sich nicht belegen. Im Unterschied zu den *Fantasiestücken für Klavier op. 12* tragen die «attacca» in Opus 73 aufeinander folgenden Sätze keine Überschriften. Ihre motivisch-thematischen Beziehungen dienen zunächst der zyklischen Geschlossenheit der im Charakter

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Robert Schumann (1810–1856): Beloved German composer and fierce Romantic. Abandoned his law degree to pursue music. Sadly, his career (and life) was cut short by debilitating mental health issues.

Johannes Brahms (1833–1897): A talented pianist and composer. Highly self-critical. Mentored by Robert Schumann. In love with Robert's wife, Clara.

Dmitri Shostakovich (1906–1975): Daring Soviet-era composer and pianist. Often censored by his own government, but celebrated internationally as one of the greatest composers of the 20th century.

What's the big idea?



19th-century Netflix. Before box sets, people had to make their own entertainment. So tonight's music – known as «chamber music» – was written to be played together with friends and family... and perhaps a bottle of wine! In fact, Schumann originally named his *Fantasiestücke*, «Soirée Pieces».

Relationship status: «It's complicated». Brahms was so close to the Schumanns, he was pretty much part of the family. So the fact that he was madly in love with Clara caused him understandable emotional turmoil – much of which made its way into his music. The same with Shostakovich, as he was temporarily separated from his wife when he wrote his *Cello Sonata*.

What should I listen out for?



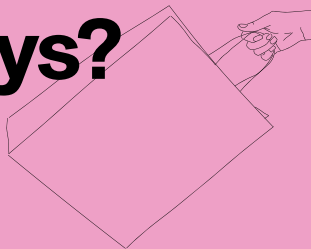
Dialogue. In the second movement of *Fantasiestücke*, hear how the piano plays a melody and the cello repeats it back as if chatting or teasing one another. Spot when they swap over, and when both play together as if laughing at the same joke.

Brooding. The melody at the start of Brahms' *Cello Sonata N° 1* uses some of the cello's lowest notes. This dark sound creates a mood of deep melancholy. Perhaps representing Brahms' heartsick yearning for Clara?

Ping! In the first movements of both Brahms and Shostakovich's sonatas, the cellist plucks the strings rather than using the bow – a technique called «pizzicato» – creating a percussive effect.

Clashing chords. Writing in the early 20th century, Shostakovich was greatly influenced by the emergence of jazz. Listen out for the scrunchy harmonies and punchy chords played by the piano in the third movement of his sonata.

What are the key takeaways?



All three of tonight's composers suffered dark periods. But Schumann understood their calling was to remedy this for themselves and others: **«To send light into the darkness of men's hearts – such is the duty of the artist.»**

Get some more of this light on **08.11**. If you liked *Fantasiestücke*, you'll love this night of Schumann at the Salle de Musique de Chambre. And this time, two violins and a viola join in!

Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

ganz unterschiedlichen Miniaturen. Am auffälligsten ist die völlig überraschende Wiederkehr des Themenkopfs des ersten Satzes im Schlusssatz. Möglicherweise verweist sie in Anlehnung an literarische Praktiken der Romantik auf einen dem Ganzen zugrunde liegenden poetischen Gedanken – etwa den, einen Weg vom Lied zum Instrumentalstück zu verfolgen.

«Zart und mit Ausdruck» ist mit seinen direkten Anspielungen auf «*Mit Myrten und Rosen*» aus seinem *Liederkreis op. 24* noch ganz dem Lied untergeordnet. Die Rahmenteile des zweiten Stückes sind zwar auch noch ganz liedhaft im Charakter, doch der Mittelteil mit seinen chromatischen Läufen weist schon ganz auf das Instrumentale hin, das in den virtuosen Akkordbrechungen des letzten Stückes dann zu seiner Blüte gekommen ist. Der Solopart der an zwei Tagen Mitte Februar 1849 komponierten *Fantasiestücke* ist für A-Klarinette vorgesehen, darf aber auch vom Violoncello, der Violine oder der Oboe d'amore gespielt werden.

Im Dialog mit der Musikgeschichte:

Johannes Brahms' Sonate op. 38

Wenn einem Komponisten des 19. Jahrhunderts die «*permanente historische Selbstverortung*» (Siegfried Oechsle) in seinem Schaffen bescheinigt wurde, dann ist von Johannes Brahms die Rede. Die Wissenschaft geht dabei so weit, dass sie, auch angeregt durch die Bemerkung des Komponisten, er würde lieber als Musikforscher tätig sein, denn im eigenen Metier, wäre er nur philologisch ausgebildet, Brahms Werke als eine Art Musikforschung mit kompositorischen Mitteln zu etikettieren. Der französische Musikwissenschaftler und Kritiker Claude Rostand konstatierte etwas vorsichtiger, dass Brahms nach Beethoven der Erste gewesen wäre, der zu «*einem speziellen Gleichgewicht zwischen Inspiration und Wissenschaft*» gefunden hätte.

Als Brahms Anfang der 1860er Jahre in Wien Gustav Notteboom kennenlernte, lagen die ersten Sätze seiner *Sonate op. 38* vor, die Brahms als «für Pianoforte und Violoncello» gesetzt bezeichnete, um sie von anderen klavierbegleiteten Virtuosenstücken seiner Zeit abzusetzen. Das Finale aber war noch nicht komponiert. Zu dieser Zeit archivierte Notteboom Beethovens Skizzenbücher und stieß dabei auf eine Notiz, die sich der Komponist während seiner Arbeit an der «*Pastorale*» gemacht hatte: «*Sonate in E-moll col Vcll mit einem Fugato am Ende All con brio*». Verwirklicht hat Beethoven dieses Vorhaben nicht. Hat Notteboom Brahms diese Notiz gezeigt oder wodurch sah sich Brahms dazu angeregt, seine erste für einige Zeit beiseitegelegte *e-moll-Cellosonate* schließlich mit einem Fugato zu beschließen? Ganz ohne Opfer ist er dieses Erbe allerdings nicht angetreten. Weil Brahms die Sonate nun als «zu voll mit Musik gestopft» erschien, strich er vor der Publikation das *Adagio* und ließ sich weder von Clara Schumann noch von dem Widmungsträger Dr. Josef Gänsbacher dazu überreden, es doch mit aufzunehmen.

Die Tatsache, dass Brahms grundsätzlich an Beethoven anknüpfte, wenn er mehrsätzig Instrumentalwerke komponierte, verführt häufig dazu, die eigene Handschrift des Komponisten Brahms in den Hintergrund treten zu lassen. Es ist zwar nicht zu bestreiten, dass der Kopfsatz als Sonatensatz angelegt ist, der an den Gravitationspunkten der Form den Vorbildern Beethovens folgt. Im Detail verfährt Brahms aber doch sehr eigenständig. So sucht er im Hauptthema mehr nach einer festen Gestalt, als eine solche zuerst zu exponieren und dann zu entwickeln. Auch bekräftigt er nirgends die Grundtonart *e-moll* mit einer Kadenz. Einen festeren Boden unter den Füßen scheint er erst zu finden, wenn er in dem aus *h-moll* genommenen Seitenthema das Violoncello und die rechte Klavierhand für ein paar Takte kanonisch führt. Doch auch dieser Gedanke fasert bald aus. Im Schlusssatz der Exposition lichtet Brahms die Tonart dann nach *H-Dur* auf und vertraut dem Violoncello seine erste kurze Kantilene



Lilla Cabot Perry (1848-1933): *The Cellist*

an, die ganz entfernt an das Hauptthema anknüpft. Die Durchführung wendet sich zunächst ausschließlich einigen Motiven des Hauptthemas zu, die Brahms durch den Kleinterzzyklus g-b-des führt. Doch gelangt er von dort aus nicht in die Grundtonart zurück, was leicht möglich gewesen wäre, sondern legt eine falsche Fährte aus, wenn er Harmonieformeln setzt, die zwar grundsätzlich in die Reprise zurückleiten könnten, hier aber auf F-Dur zielen. Völlig unerwartet erklingt dann das Seitenthema in f-moll. Von hier aus findet Brahms nur sehr allmählich in die Reprise zurück. In der Coda verdämmert der Satz mehr, als dass er beschlossen werden würde.

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a ledge or the edge of a table. The person's right hand is resting on their right knee, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a wall with a vertical wooden slat and a dark, textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the person's hand and the texture of the suit.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

SAC



Dadurch dass Brahms das *Adagio* gestrichen hat, steht im Zentrum der Sonate ein nostalgisch klingendes *Intermezzo*. Im A-Teil, in dem ein Menuett in a-moll «quasi» stilisiert ist, spielt der Komponist zu Beginn im Violoncello versteckt auf das altdeutsche Minnelied «*Verstohlen geht der Mond auf*» an, das er im langsamen Satz seiner ersten Klaviersonate noch direkt zitiert hat. Im kontrastierenden Mittelteil erklingt eine Valse triste in fis-moll. In dem nachkomponierten Finale verbindet Brahms, grundsätzlich, nicht plagierend, nach dem Vorbild von Beethovens Opus 102 N° 2 die beiden «*Kulturen der Musik*»: Fuge und Sonate. Oft ist darauf hingewiesen worden, dass der Dux auf das Thema des 13. Contrapunctus aus Bachs *Kunst der Fuge* zurückgeht. Genau besehen hat Brahms aber nur anderthalb Takte von Bach übernommen. Wichtiger erscheint wohl der Hinweis darauf, dass Brahms in die Strukturtöne des Fugenthemas das Kopfmotiv des Hauptthemas einbezogen hat. Dem Thema gibt er zwei im mehrfachen Kontrapunkt erfundene Kontrasubjekte bei. Doch komponiert er – nicht anders als Beethoven – keine Fuge als Finale. Schon in der Modulation in die Tonart des aus dem ersten Kontrasubjekt abgeleiteten Seitenthemas verlässt er die Fuge und lässt den Sonatensatz sich durchsetzen, so dass in der Durchführung die Themen im mittleren Abschnitt des Satzes wie in einer Durchführung verarbeitet werden. Eine Rückführung leitet zwar in die Grundtonart. Doch lässt Brahms zunächst das aus der Vergrößerung des ersten Kontrasubjekts gebildete Seitenthema in H-Dur erklingen und ihm den zweistimmigen Kontrapunkt aus dem Fugenthema im Bass und dem ersten Kontrasubjekt folgen. Erst dann geht er in die Exposition zurück, lässt aber das Seitenthema nicht noch einmal erklingen. Beschlossen wird das Finale mit einer virtuosen Stretta, in der das Thema zu einer vom Klavier begleiteten virtuosen Triolenkette umgestaltet ist. Wie in manchen Vorbildern Beethovens ist in diesen Schlusstakten die Polyphonie ganz der Homophonie gewichen.



Otto Gutfreund: *Cellista* (1912/13)

**Im Gefolge der *Lady Macbeth von Mzensk* komponiert:
Schostakowitschs *Sonate für Violoncello und Klavier d-moll***

Während seiner Arbeit an der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* verliebte sich Dmitri Schostakowitsch in eine junge Studentin und begann mit ihr eine Affäre, was zu einer vorübergehenden Trennung von seiner Frau führte, mit der er seit zwei Jahren verheiratet war. Die beiden Eheleute fanden einige Monate später wieder zueinander, doch den Frühsommer 1934 verbrachte Schostakowitsch zurückgezogen im Erholungsheim des Bolschoi Theaters in Polenowo an der Oka. Nachdem Stalin diesen Besitz enteignet hatte, war dort eine Ferienstation eingerichtet worden. Der Komponist erhielt dort Besuch von Viktor Kubackij, der von 1914 bis 1921 Solocellist des Bolschoi Theaters gewesen war. Bevor Schostakowitsch wieder nach Moskau zurückfuhr, hatte er Kubackij die Komposition einer Sonate für Violoncello und Klavier versprochen, die er innerhalb von fünf Wochen vollenden konnte.

Als Hauptthema des Kopfsatzes exponiert Schostakowitsch eine vom Klavier begleitete balladeske Kantilene in d-moll im Violoncello, die an die Romanzen Michail Glinkas erinnert. Wenn das Thema dann vom Klavier vorgetragen und vom Violoncello begleitet wird, entfernt es sich weit von der Grundtonart. Das im abgelegenen H-Dur stehende, ebenfalls kantable zweite Thema wird umgekehrt dazu zuerst vom Klavier, dann vom Violoncello vorgetragen. Am Ende der Exposition tritt im Klavierbass ein Motiv im Rhythmus einer Polonaise hervor, das in der Durchführung zentrale Bedeutung gewinnt, wenn es den Ostinato zu dem «neuen» in f-moll stehenden Durchführungs-Thema bildet. In der Reprise kehrt Schostakowitsch die Abfolge von Haupt- und Seitensatz im Vergleich zur Exposition um. Während das zweite Thema aufblüht, büßt das ihm nun folgende Hauptthema am Ende des Satzes – *pianissimo* vom Violoncello vorgetragen und von chromatisch aufsteigenden getupften Tetrachorden vom Klavier begleitet – nicht allein seinen kantablen Charakter der

Exposition ein, sondern wird, um Claus-Christian Schuster zu folgen, erbarmungslos deformiert und regelrecht entseelt. Das Hauptthema, eine «*der eingängigsten Trouvailles*» Schostakowitschs, soll am Schluss des Satzes wie «in der Leichenstarre des Largo» erklingen. Es ist am Ende nur noch «*eine verlassene Hülle*».

Im Scherzo in a-moll, dessen wilde Ungeschliffenheit an Chatschaturjan erinnert, ist der fallende Quartbass, mit dem das Hauptthema am Ende des Kopfsatzes «*zu Grabe getragen wurde*», nun umgekehrt worden. Darüber erklingt ein holzschnittartiges «folkloristisches» Tanzthema. In dem von Flageolet-Glissandi und Arpeggi begleiteten D-Dur-Trio lässt Schostakowitsch aus den Skalenfragmenten eine salonhafte Idylle entstehen, durch die «*eine Zinnsoldatenparade und für einen Augenblick auch eine Sennerin als schattenhafte Irrläufer geistern*». In der Coda erklingt das bukolische Thema dann «*bis auf die Zähne bewaffnet*» wieder (Schuster).

Das folgende Largo in h-moll beginnt mit einem klagenden Rezitativ, das eine Variationenfolge einleitet, in dieser aber zweimal wiederkehrt: das erste Mal im Intervall eines Tritonus, das zweite Mal um eine kleine Terz nach unten transponiert. Die eigenwillig statische Form lässt an eine Beisetzung denken, zumal das Thema der Variationenfolge Ähnlichkeiten mit dem die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* beschließenden *Lied der Gefangenen* aufweist. Nach Schostakowitschs eigenen Worten ist dieser langsame Satz durch ein makabres russisches Märchen inspiriert worden, das von einem Krieger handelt, der auf dem Schlachtfeld vor dem abgeschlagenen Kopf seines Gegners steht, der dann plötzlich zu sprechen anfängt. Heiter und naiv wie ein Kinderlied beginnt das Rondo-Finale – wie mit einer Anspielung auf Haydns Schlussätze versehen. Im Zentrum des Satzes erinnert leeres Passagenwerk an eine Czerny-Etüde. Im zweiten Couplet klingt ein Foxtrott an. Die Sonate endet mit einer die letzte Wiederkehr des Refrainthemas brutal abbrechenden Eruption.

Sebastian Urmoneit (1962). *Studium der Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin. Promotion 2002. Seit 1994 Werkeinführungen für die Programmhefte u. a. des Berliner Konzerthauses, der Bamberger Symphoniker und der Albert Konzerte Freiburg.*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Robert Schumann *Fantasiestücke op. 73*

05.02.2013 Frans Helmerson / David Kadouch

Johannes Brahms *Sonate für Violoncello und Klavier N° 1*

15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros

Dmitri Chostakovitch *Sonate pour violoncelle et piano op. 40*

15.03.2021 Gautier Capuçon / Jérôme Ducros



**« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,
CHAPITRE I : LE MATIN SUR LE LIT**

UN CONTE DOCUMENTÉ EN IMAGES PAR ALEC JATAN
ET EN FILM PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT
PARIS**



SOURCES ROSPORT
D'WAASSER VUM LIEWEN

ENJOY EACH STILL AND
SPARKLING MOMENT



WWW.ROSPORT.COM

Interprètes

Biographies

Sol Gabetta violoncelle

FR Les temps forts de la saison 2022/23 de Sol Gabetta ont été des concerts avec la Staatskapelle Dresden et Edward Gardner, les Bamberger Symphoniker et Jakub Hrůša, le Concertgebouw Orchestra et une tournée avec l'Oslo Philharmonic, tous deux placés sous la direction de Klaus Mäkelä, une autre tournée avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et Paavo Järvi ainsi que des concerts en duo avec la violoniste Patricia Kopatchinskaja, avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et l'Orchestre de Paris et la création du concerto pour violoncelle de Francisco Coll, qui lui est dédié. Après avoir été Artiste étoile du Festival de Lucerne, elle est désormais la directrice artistique du Solsberg Festival (Suisse). Musicienne chambriste passionnée, elle s'est produite dernièrement aux côtés d'Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Bertrand Chamayou, Kristian Bezuidenhout et Francesco Piemontesi. Elle a reçu à l'automne 2022 l'European Culture Prize et été récompensée du Prix Herbert von Karajan au Festival de Pâques de Salzbourg en 2018. L'année suivante, elle a été la récipiendaire du premier Opus Klassik Award d'instrumentiste de l'année. Elle s'est par le passé distinguée lors de nombreuses compétitions, notamment l'Internationaler Musikwettbewerb der ARD à Munich. Sol Gabetta poursuit chez Sony Classical l'enregistrement de sa vaste discographie, ses derniers disques étant consacrés à des œuvres tardives de Robert Schumann

Sol Gabetta photo: Julia Wesley



et une version live des concerts d'Edward Elgar et Bohuslav Martinů avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Sir Simon Rattle et Krzysztof Urbanski. En 2017, elle est partie en tournée avec Cecilia Bartoli pour présenter leur disque «Dolce Duello», paru chez Decca Classics. Elle joue sur plusieurs instruments, notamment un violoncelle de Matteo Goffriller (Venise, 1730) et depuis 2020 le «Bonamy Dobree-Suggia» d'Antonio Stradivarius (1717). Elle enseigne à l'Académie de musique de Bâle depuis 2005. Sol Gabetta a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22, aux côtés du Luxembourg Philharmonic.

Sol Gabetta Violoncello

DE Höhepunkte der Saison 2022/23 waren für Sol Gabetta Konzerte mit der Staatskapelle Dresden unter Edward Gardner, den Bamberger Symphonikern unter Jakub Hruša, dem Royal Concertgebouw Orchestra sowie dem Orchestre de Paris unter Klaus Mäkelä und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Patrick Hahn, weiterhin die Uraufführung des ihr gewidmeten Cellokonzerts von Francisco Coll in Paris und schließlich Tourneen mit der Oslo-Filharmonien und Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Nach ihrer Tätigkeit als Artiste étoile beim Lucerne Festival ist sie weiterhin künstlerische Leiterin des Solsberg Festivals in der Nordostschweiz. Als leidenschaftliche Kammermusikerin trat sie zuletzt an der Seite von Isabelle Faust, Alexander Melnikov, Bertrand Chamayou, Kristian Bezuidenhout und Francesco Piemontesi auf. Im Herbst 2022 erhielt sie den Europäischen Kulturpreis, bereits 2018 wurde sie bei den Osterfestspielen in Salzburg mit dem Herbert-von-Karajan-Preis und im darauffolgenden Jahr mit einem Opus Klassik Award als Instrumentalistin des Jahres ausgezeichnet. Auch in den Jahren zuvor hatte sie wichtige Wettbewerbserfolge feiern können, etwa beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD 1998 in München. Sol Gabetta nimmt weiterhin für Sony Classical

auf, so dass ihre Diskografie stetig an Umfang gewinnt. Ihre letzten CDs präsentierten Spätwerke von Robert Schumann sowie Live-Mitschnitte von Aufführungen der Konzerte von Edward Elgar und Bohuslav Martinů mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle und Krzysztof Urbanski. 2017 ging Gabetta mit Cecilia Bartoli auf Tournee, um ihre gemeinsame CD «Dolce Duello» vorzustellen, die bei Decca Classics erschienen ist. Gabetta spielt mehrere Instrumente, darunter ein Cello von Matteo Goffriller (Venedig, 1730) und seit 2020 das Cello «Bonamy Dobree-Suggia» von Antonio Stradivari (1717). Seit 2005 unterrichtet Sol Gabetta an der Musikakademie Basel. In der Philharmonie Luxembourg ist Sol Gabetta zuletzt in der Saison 2021/22 aufgetreten, damals als Solistin in einem Konzert der Lëtzebuurger Philharmoniker.

Hélène Grimaud piano

FR Humaniste du 21^e siècle, Hélène Grimaud n'est pas seulement une pianiste passionnée de musique qui joue de son instrument avec une grande poésie et une technique impeccable, elle s'est également révélée grande avocate de la protection de la nature, fervente militante des droits de l'homme et femme de lettres talentueuse. Ainsi, l'engagement profond dont elle fait preuve dans le domaine musical trouve-t-il un écho dans l'amplitude et l'intensité de ses autres passions, qu'elles soient environnementales, littéraires ou artistiques. Elle enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon depuis 2002. Ses disques ont fait l'objet de louanges et reçu de nombreuses récompenses: Enregistrement classique de l'année à Cannes, Choc du Monde de la musique, Diapason d'Or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Prix du Midem classique et Echo Klassik en Allemagne. Les premiers jalons de sa discographie sont «Réflexion» et «Credo», deux albums réunissant des œuvres thématiquement liées; un programme Chopin/Rachmaninov; un disque Bartók où elle joue le *Troisième Concerto* avec le London

Hélène Grimaud photo: Mat Hennek





Symphony Orchestra sous la direction de Pierre Boulez; un album Beethoven, avec la Staatskapelle de Dresde dirigée par Vladimir Jurowski; un programme Bach avec des pages solistes et des œuvres concertantes dans lesquelles elle dirige du clavier la Deutsche Kammerphilharmonie de Brême; un DVD où elle interprète le *Deuxième Concerto pour piano* de Rachmaninov avec l'Orchestre du Festival de Lucerne sous la direction de Claudio Abbado. En 2010, elle enregistre un récital en solo, «Résonances», qui réunit des œuvres de Mozart, Berg, Liszt et Bartók. Suit en 2011 un album Mozart avec les *Concertos pour piano N° 19 et 23*, et l'air de concert avec piano concertant «*Ch'io mi scordi di te?*» chanté par Mojca Erdmann. Vient ensuite «Duo», avec la violoncelliste Sol Gabetta, qui remporte l'Echo 2013 dans la catégorie Enregistrement de musique de chambre de l'année, puis, en 2013, les deux concertos de Brahms avec Andris Nelsons – le premier avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le second avec les Wiener Philharmoniker. En 2016 sort «Water», captation en direct du spectacle aquatique *tears become... streams become...* monté en collaboration avec l'artiste britannique Douglas Gordon, lauréat du prix Turner, dans un ancien bâtiment militaire de New York. Suit en 2017 «Perspectives», un double disque présentant une sélection de la discographie Deutsche Grammophon de la pianiste, choisie par ses soins. S'y ajoutent deux inédits: la *Valse en la bémol majeur* de Brahms et la transcription de Sgambati de la *Danse des esprits bienheureux* de Gluck. Le disque suivant, «Memory», sort en 2018. Explorant le pouvoir de la musique de redonner vie au passé, il réunit quelques miniatures évanescences de Chopin, Debussy, Satie et du compositeur ukrainien Valentin Silvestrov. En 2020, Hélène Grimaud donne suite à cette idée avec «The Messenger», qui crée un dialogue captivant entre Silvestrov et Mozart. Elle est accompagnée par la Camerata Salzburg dans le *Concerto pour piano KV 466* de Mozart et deux pages de Silvestrov, *Two Dialogues with Postscript* et *The Messenger*. La pianiste se tourne ensuite vers la musique vocale de Silvestrov avec le

baryton Konstantin Krimmel, avec lequel elle interprète des extraits du cycle de mélodies *Silent Songs* dans un album enregistré en concert. Ce disque, qui reprend le titre du cycle, recueille les louanges de la critique à sa sortie, en 2023. Avec «For Clara», paru en septembre, la pianiste revient à sa vieille passion pour les romantiques allemands et aux liens qui unissent Robert Schumann et son protégé Brahms à l'épouse de Schumann, la pianiste compositrice Clara. Hélène Grimaud y revisite les *Kreisleriana* de Schumann, qu'elle associe aux *Intermezzi op. 117* de Brahms et à son recueil de lieder op. 32, dans lequel elle fait à nouveau équipe avec Konstantin Krimmel. La pianiste a prochainement à son agenda, entre autres: le *Premier Concerto* de Brahms avec le London Philharmonic dans différentes salles européennes, et avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg dans le cadre de sa résidence d'une saison à la Philharmonie Luxembourg, le *Concerto N° 20* de Mozart avec le Philadelphia Orchestra et Yannick Nézet-Séguin; des récitals à Boston, Atlanta, Chicago et Toronto; le *Concerto* de Schumann avec la Camerata Salzburg au Konzerthaus de Vienne, au Festival de Dresde, au Festival de Mecklembourg-Poméranie occidentale (avec le *Quatrième Concerto* de Beethoven) et aux Rencontres Musicales d'Évian; enfin, suite au succès de *Silent Songs*, elle en interprétera des extraits avec Konstantin Krimmel à Luxembourg et à Dortmund. Née à Aix-en-Provence en 1969, Hélène Grimaud se forme avec Jacqueline Courtin au conservatoire local puis à Marseille avec Pierre Barbizet. Elle est admise au Conservatoire de Paris dès l'âge de treize ans et remporte le premier prix de piano trois ans plus tard, en 1985. Elle poursuit sa formation avec György Sándor et Leon Fleisher. En 1987, elle donne son premier récital à Tokyo et est invitée par Daniel Barenboim à jouer avec l'Orchestre de Paris. C'est le début d'une carrière étincelante. Elle se produit avec de nombreux orchestres prestigieux sous la direction de chefs renommés. Entre son premier concert, en 1995, avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Claudio Abbado, et celui, en 1999, avec le New York

Philharmonic sous la direction de Kurt Masur s'insère un autre type d'événement: elle fonde dans l'État de New York le Wolf Conservation Center. C'est sa rencontre fortuite avec un loup, dans le nord de la Floride, qui fait naître son amour pour l'espèce en danger et la décide à ouvrir un centre de sensibilisation à l'environnement. Mais l'engagement d'Hélène Grimaud ne s'arrête pas là: elle est également membre de l'organisme Musicians for Human Rights, un réseau mondial de musiciens et de personnes travaillant dans le domaine musical qui s'attachent à promouvoir une culture des droits de l'Homme et du changement social. Hélène Grimaud trouve également le temps de cultiver une autre passion: l'écriture. Elle est l'auteure de trois livres qui ont été traduits dans plusieurs langues. Le premier, *Variations sauvages*, paraît en 2003. Il est suivi par deux romans en partie autobiographiques: *Leçons particulières* en 2005, et *Retour à Salem* en 2013. C'est cependant avec ses interprétations musicales, où se mêlent une intense réflexion et une tendresse expressive, qu'elle touche le public au plus profond. Un public vaste, car ses concerts avec orchestre et ses récitals l'emmènent dans le monde entier. Également chambriste ardente et passionnée, elle joue dans les grands centres musicaux et les festivals prestigieux avec des musiciens comme Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Gil Shaham ou les frères Capuçon. Sa contribution prodigieuse au monde de la musique classique a été reconnue par le gouvernement français qui l'a faite chevalier de la Légion d'honneur. Hélène Grimaud a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg le 12 octobre.

Hélène Grimaud Klavier

DE Ein wahres Multitalent unserer Zeit: Hélène Grimaud ist nicht nur eine leidenschaftliche Pianistin, die ihr Instrument mit starkem poetischen Ausdruck und unvergleichlichem technischen Können spielt. Sie zeichnet sich ebenso aus als engagierte Naturschützerin, als

  WWW.SICHEL.LU

Créateurs d'espaces, nous sommes fiers de mettre à votre service notre regard pointu en matière de design, nos connaissances techniques et notre recherche d'équilibre entre fonctionnalité et esthétique.

L'harmonie qui se dégage d'un projet, qu'il soit privé ou professionnel, est la clé d'un environnement accueillant, confortable et raffiné.

Sichel
Home



Centre Orchimont 34 Rangwee
L-2412 Luxembourg-Howald
+352 50 47 48

TOUTES LES ÉMOTIONS SE PARTAGENT

Nous restons engagés pour
soutenir les passions et projets
qui vous tiennent à cœur.

bgl.lu

BGL BNP PARIBAS S.A. (Sû), avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg : BB4913 Communication Marketing Juillet 2023



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

mitfühlende Menschenrechtlerin und als Buchautorin. Die intensive Hingabe, mit der sie sich ihrer musikalischen Arbeit widmet, hat ein Pendant in der Breite und Tiefe ihres Interesses an Umweltschutz, Literatur und Kunst. Hélène Grimaud ist seit 2002 Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon. Ihre Aufnahmen erhielten begeisterte Kritiken und viele Auszeichnungen wie unter anderem den Cannes Classical Recording of the Year, Choc du Monde de la musique, Diapason d'Or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award und ECHO Klassik. Zu Grimauds frühen Aufnahmen zählen «Reflection» und «Credo» (beide mit einer Reihe thematisch verbundener Werke); ein Album mit Sonaten von Chopin und Rachmaninow; eine Bartók-CD, auf der Grimaud das *Dritte Klavierkonzert* mit dem London Symphony Orchestra und Pierre Boulez spielt; ein Beethoven-Album mit der Staatskapelle Dresden und Vladimir Jurowski, das als eines der besten klassischen Alben für die Classical Essentials von iTunes ausgewählt wurde; Solowerke und Konzerte von Bach mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, die Grimaud vom Klavier aus dirigierte; und auf DVD erschien Rachmaninows *Klavierkonzert N° 2* mit dem Lucerne Festival Orchestra und Claudio Abbado. 2010 kam ihr Solo-Album «Resonances» mit Werken von Mozart, Berg, Liszt und Bartók heraus. 2011 folgte ein Mozart-Album mit den *Klavierkonzerten N° 19* und *N° 23* und der Konzertarie «*Ch'io mi scordi di te?*» mit der Sopranistin Mojca Erdmann. Ihre nächste Veröffentlichung, «Duo», die sie mit der Cellistin Sol Gabetta einspielte, erhielt den ECHO Klassik 2013 in der Kategorie Kammermusik-Einspielung des Jahres; 2013 erschien ihr Album mit den beiden Klavierkonzerten von Brahms – dem *Konzert N° 1* mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Andris Nelsons und dem *Konzert N° 2* mit Nelsons und den Wiener Philharmonikern. Es folgte «Water» (2016), eine Live-Aufnahme der Aufführungen von *tears become... streams become...*, einer viel gerühmten, großformatigen, alle Sinne ansprechenden Installation in der New Yorker Park Avenue

Armory, geschaffen vom Turner-Preisträger Douglas Gordon in Zusammenarbeit mit Grimaud. «Water» stellt Werke von neun Komponisten vor: Berio, Takemitsu, Fauré, Ravel, Albéniz, Liszt, Janáček, Debussy und Nitin Sawhney. 2017 erschien «Perspectives», zwei CDs mit einer persönlichen Auswahl von Höhepunkten aus ihrer DG-Diskografie. Das Album «Memory» kam 2018 heraus. Grimaud geht darin der Frage nach, wie Musik die Vergangenheit wieder zum Leben erwecken kann, und spielt dazu eine Reihe flüchtiger Miniaturen von Chopin, Debussy, Satie und dem ukrainischen Komponisten Valentin Silvestrov. Im Anschluss schuf die Pianistin mit dem 2020 erschienenen Album «The Messenger» einen faszinierenden Dialog zwischen Silvestrov und Mozart. Gemeinsam mit der Camerata Salzburg spielte sie Mozarts *Klavierkonzert KV 466* und Silvestrovs *Two Dialogues with Postscript* und *The Messenger – 1996*, von dem auch eine Soloversion auf dem Album ist. Mozarts *Fantasien KV 397* und *KV 475* komplettieren das Programm. Im Anschluss befasste sie sich mit Silvestrovs Vokalmusik. Auf «Silent Songs», das im März 2023 erschien, stellen Grimaud und der Bariton Konstantin Krimmel live eine Auswahl aus dem monumentalen gleichnamigen Liederzyklus des Komponisten vor. In ihrem neuesten Projekt, «For Clara», beleuchtet Grimaud sowohl ihre eigene Beziehung zu den deutschen Romantikern als auch die von Robert Schumann und Johannes Brahms zu der Pianistin und Komponistin Clara Schumann. Zu den Höhepunkten der kommenden Saison zählen Aufführungen von Brahms' *Klavierkonzert N° 1* mit dem London Philharmonic Orchestra auf Tour in Europa (Oktober/November) und mit den Lëtzebuurger Philharmonikern im Rahmen ihrer Residency an der Philharmonie; Mozarts *Klavierkonzert N° 20* mit dem Philadelphia Orchestra und Yannick Nézet-Séguin (Dezember); Recitals in Boston, Atlanta, Chicago und Toronto (Januar/Februar); und Schumanns *Klavierkonzert* mit der Camerata Salzburg im Wiener Konzerthaus, im Dresdner Kulturpalast, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern (zusammen mit Beethovens *Klavierkonzert N° 4*) und den Rencontres musicales in Evian. Im Juni wird

sie zusammen mit Konstantin Krimmel erneut mit Silvestrovs *Silent Songs* in Luxemburg und Dortmund zu erleben sein. 1969 in Aix-en-Provence geboren, studierte Héléne Grimaud bei Jacqueline Courtin am dortigen Konservatorium und anschließend bei Pierre Barbizet in Marseille. Im Alter von nur 13 Jahren wurde sie am Pariser Conservatoire angenommen, wo sie schon drei Jahre später 1985 den Ersten Preis im Fach Klavier erhielt. Weiteren Unterricht nahm sie bei György Sándor und Leon Fleisher. 1987 gab sie ihr erfolgreiches erstes Recital in Tokyo und im selben Jahr lud sie der Dirigent Daniel Barenboim ein, mit dem Orchestre de Paris aufzutreten. Dies war der Beginn von Grimauds glanzvoller Karriere. Sie ist gekennzeichnet durch Konzerte mit internationalen Spitzenorchestern und berühmten Dirigenten. Zwischen ihrem Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado im Jahr 1995 und ihrem ersten Auftritt mit den New Yorker Philharmonikern unter Kurt Masur 1999 – zwei der vielen gefeierten Meilensteine ihrer Laufbahn – debütierte Grimaud noch in einem völlig anderen Fach: Sie gründete das Wolf Conservation Center in Upper New York State. Héléne Grimauds Engagement umfasst jedoch weitaus mehr: So ist sie auch Mitglied der Organisation Musicians for Human Rights, eines weltumspannenden Netzwerks von Musikern und anderen in der Musikbranche Tätigen, das sich für Menschenrechte und sozialen Wandel einsetzt. Darüber hinaus ist die Künstlerin auch schriftstellerisch tätig. Bislang hat sie drei Bücher geschrieben, die in verschiedenen Sprachen erschienen sind. Das erste, *Variations sauvages*, kam 2003 heraus. 2005 bzw. 2013 folgten die autobiografisch gefärbten Romane *Leçons particulières* und *Retour à Salem*. Es ist jedoch stets das gedankenvolle, einfühlsame und ausdrucksstarke Musizieren, mit dem Héléne Grimaud die Gefühle der Menschen am besten erreicht. Auch als engagierte Kammermusikerin ist Grimaud bei den renommiertesten Festivals und kulturellen Veranstaltungen aufgetreten. Zu ihren musikalischen Partnern zählen so unterschiedliche Musiker wie Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Gil Shaham und die Gebrüder

Capuçon. Ihr außerordentlicher und wegweisender Beitrag zur Welt der klassischen Musik wurde von der französischen Regierung gewürdigt, als sie im Rang eines Ritters in die Ehrenlegion aufgenommen wurde. In der Philharmonie Luxembourg war Hélène Grimaud zuletzt am 12. Oktober zu erleben.

Artist in residence

Hélène Grimaud

Prochains concerts
Nächste Konzerte
Next concerts

09.06.24

Dimanche / Sonntag / Sunday

Hélène Grimaud

«Beethoven & Mendelssohn»

Camerata Salzburg

Hélène Grimaud piano

Beethoven: *Coriolan-Ouverture*

Klavierkonzert N° 4

Mendelssohn Bartholdy: *Symphonie N° 1*

19:30

80' + entracte

Grand Auditorium

10.06.24

Lundi / Montag / Monday

Konstantin Krimmel & Hélène Grimaud

«One voice, one piano»

Konstantin Krimmel baryton

Hélène Grimaud piano

Œuvres de Brahms et Silvestrov

19:30

90' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Rudolf Buchbinder

«Beethoven: Klavierkonzerte N° 2, 3 und 4»

22.02.24

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Luxembourg Philharmonic
Rudolf Buchbinder direction, piano

Beethoven: *Klavierkonzert N° 2*
Klavierkonzert N° 4
Klavierkonzert N° 3

Solistes étoiles / Midweek Peak

19:30

110' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 35 / 55 / 75 € / **Pllhil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu


Follow us on social media:

 facebook.com/philharmonie

 instagram.com/philharmonie_lux

 youtube.com/philharmonielux

 twitter.com/philharmonielux

 lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg

 tiktok.com/@philharmonie_lux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser,

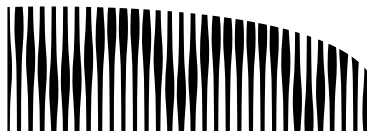
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz