

Mitsuko

Uchida

«Beethoven's last piano sonatas»

Piano

09.01.24

Mardi / Dienstag / Tuesday

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)

Mitsuko Uchida

«Beethoven's last piano sonatas»

Mitsuko Uchida piano

cacophonnic

Is when sparkling water, crackers or candy wrappers become the new accompaniment to that iconic violin solo...

Don't miss out on the actual melody. Keep the snacks to the intermission or the return journey.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate für Klavier N° 30 E-Dur (mi majeur) op. 109 (1820)

Vivace ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I –

Adagio espressivo – Tempo I

Prestissimo

Andante molto cantabile ed espressivo

18'

Sonate für Klavier N° 31 As-Dur (la bémol majeur) op. 110 (1820–1822)

Moderato cantabile molto espressivo

Allegretto molto

Adagio ma non troppo – Fuga: Allegro ma non troppo

19'

Sonate für Klavier N° 32 c-moll (ut mineur) op. 111 (1821/22)

Maestoso – Allegro con brio ed appassionato

Arietta: Adagio molto semplice e cantabile

26'

FR Beethoven architecte et improvisateur

Hélène Cao

Trente-deux sonates pour piano : après Ludwig van Beethoven, aucun compositeur ne laissera de corpus d'une telle ampleur. Pas même Franz Schubert, auteur de vingt-trois sonates (vingt-quatre si l'on ajoute la *Wandererfantasie* en quatre mouvements enchaînés). Le genre constitue pour Beethoven un terrain d'expérimentation privilégié, ce qui s'explique par sa virtuosité, ses dons d'improvisateur et les importantes mutations que connaît l'instrument à l'orée du 19^e siècle : augmentation de l'étendue et de la puissance, nouveau système de pédales. Principal vecteur des passions romantiques, le piano ne suscitera pourtant qu'un nombre limité de sonates chez Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt, Charles Valentin Alkan et Johannes Brahms – pour ne citer qu'eux –, davantage tournés vers la pièce brève ou le morceau de moyenne dimension.

**Comme dans le domaine de la symphonie
et du quatuor à cordes, les musiciens
craignent de se mesurer à leur aîné,
qui n'a cessé de renouveler la sonate
pour piano.**

Dès son opus 2 (trois sonates achevées en 1795), d'une ampleur sonore peu commune, Beethoven avait adopté une structure en quatre mouvements, habituellement réservée au quatuor à cordes et à la symphonie. Trois ans après, il dote la *Sonate N° 8* en ut mineur « *Pathétique* » d'une introduction lente, à la fois majestueuse et tragique.

Les opus 26 et 27 (1801) s'écartent plus encore des schémas habituels. La *Sonate N° 12 op. 26* commence avec un thème et variations de tempo modéré à la place du traditionnel allegro de forme sonate (ce qui, en soit, n'est pas une innovation, puisque les musiciens classiques avaient déjà fait de même). Mais surtout, elle comporte une « *Marcia funebre sulla morte d'un Eroë* », idée que reprendra Chopin, lequel aimait tout particulièrement cette partition. L'expression « *quasi una fantasia* » accolée aux deux *Sonates op. 27* est motivée par leur liberté formelle, empruntée au genre de la fantaisie, dont l'hybridation avec la sonate sera ensuite exploitée par Schumann dans sa *Fantaisie op. 17* (qui est en partie un hommage à Beethoven), puis Liszt dans sa *Sonate en si mineur* et *Après une lecture du Dante*, « *fantasia quasi sonata* ». Parfois émancipés de toute structure préétablie, les mouvements 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* »), ils sont de plus en plus rapides. Beethoven poursuit dans cette voie avec les *Sonates N° 21* « *Waldstein* » (1804) et *N° 23* « *Appassionata* » (1804/05) qui, par leurs textures et leurs contrastes de nuances, semblent vouloir rivaliser avec l'orchestre.

Composées entre 1817 et 1822, les cinq dernières sonates révolutionnent véritablement le genre, après deux ans de quasi-stérilité créatrice. Le changement d'atmosphère provoqué par la chute de Napoléon I^{er} explique en partie ce blocage : la population viennoise aspirant dorénavant à la tranquillité, l'heure n'est plus à l'héroïsme que les œuvres de la décennie précédente avaient exalté.

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 dark wall and a vertical wooden element, possibly a door frame or panel, which is illuminated from the left, creating a warm glow. The overall mood is sophisticated and minimalist.

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

S A C





Ludwig van Beethoven

Mais même sans cette évolution de la situation politique, Beethoven aurait sans doute cherché une nouvelle voie, creusée durant cette longue errance.

Sonate N° 30 op. 109 : chanter, varier

Après la monumentale *Sonate pour piano N° 29 op. 106 « Hammerklavier »* (1817/18), qui dure environ quarante minutes, les trois dernières sonates frappent par leurs dimensions plus modestes. Pourtant, leur conception n'est pas moins ambitieuse. Mais ici, l'invention n'a pas besoin de la dilatation temporelle pour traiter la forme avec une stupéfiante liberté, comme si l'improvisateur prenait la main (Liszt excepté, personne n'osera au 19^e siècle dynamiter ainsi les conventions). À peine le premier mouvement de la *Sonate N° 30* (1820) est-il commencé, dans un tempo *Vivace, ma non troppo*, qu'intervient un épisode *Adagio espressivo* de nature cadentielle. Le ton autoritaire avec lequel Beethoven entame souvent ses œuvres cède le pas devant un *cantabile* aimable et des sonorités transparentes. Le développement central ne fracasse pas le matériau

thématique pour en faire proliférer les débris, mais ressemble davantage à une promenade sur des chemins familiers (un principe que Schubert portera à un ultime degré d'accomplissement dans ses dernières sonates, en 1828).

L'énergie rageuse du combattant se déploie en revanche dans le deuxième mouvement. Mais elle se délite dans l'épisode médian au matériau raréfié, aux harmonies étranges. Bien qu'il occupe la place d'un scherzo, le *Prestissimo* écarte ce vocable, peut-être parce qu'il ne respecte pas ses symétries et s'éloigne trop de l'étymologie du terme (« plaisanterie »).

Alors que le *Vivace, ma non troppo* et le *Prestissimo* s'enchaînent, une césure précède le finale, à lui seul plus long que les deux premiers mouvements réunis. Ce geste, de plus en plus fréquent chez Beethoven – et dont le finale de la *Neuvième Symphonie* (1824) constituera la manifestation la plus spectaculaire –, déplace le centre de gravité de la partition vers la conclusion, tandis que ses contemporains continuent de donner plus de poids au premier mouvement. Autre singularité, l'opus 109 termine avec un mouvement lent (Schumann retiendra l'idée pour sa *Fantaisie op. 17*), à variations : le compositeur n'avait encore jamais employé cette forme pour conclure une sonate pour piano (mais on l'entend déjà à la fin de la *Symphonie N° 3 « Eroica »*, du *Quatuor à cordes op. 74* et des *Sonates pour violon et piano N° 6 et N° 10*).

Un modèle se devine derrière ce finale : celui des *Variations Goldberg* de Johann Sebastian Bach, dont le thème, intitulé *Aria*, adopte le rythme d'une sarabande. Beethoven reprend ces caractéristiques rythmiques, fait lui aussi référence à la voix, comme en témoigne l'intitulé en allemand *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (« Très chantant, avec le sentiment le plus intime »). À l'italien, langue musicale internationale, il substitue sa langue maternelle, introduite pour la première fois dans sa *Sonate pour piano N° 26 « Les Adieux »* (1810) et plus à même de traduire certaines nuances : l'intimité et l'intériorité induites par le mot « *innigster* » n'apparaissent pas dans les termes italiens, *Andante molto cantabile ed espressivo*, également imprimés sur la partition.



**Page de titre de la partition des Variations Goldberg de
Johann Sebastian Bach**

Si les premières variations respectent la découpe du thème, la cinquième, plus contrapuntique, s'écarte de sa structure et introduit des techniques de développement. La dernière variation, fondée sur la vibration du trille (un effet typique du Beethoven tardif, que Schumann utilisera dans le premier mouvement de sa *Fantaisie op. 17*),

précède le retour du thème, comme dans les *Goldberg*. La sonate ne termine pas sur une proclamation triomphale, mais sur un ton de confiance.

Sonate N° 31 op. 110 : pleurer, fuguer

Composée en 1821/22, cette sonate partage plusieurs points communs avec l'opus 109. Les deux partitions, relativement brèves, comportent trois mouvements, le dernier (le plus long) faisant office de mouvement lent. Elles privilégient le *cantabile* et réservent les accents conquérants au deuxième mouvement, un scherzo irrégulier. Mais la *Sonate N° 31* commence dans un tempo modéré, pas avec un *allegro*, ce qui était déjà le cas de la *Sonate N° 12* de 1801 (dont le mouvement initial se coulait cependant dans une forme à variations, et non une forme sonate comme ici). Aux premières mesures, calmes et expressives, succèdent des volutes d'arpèges puis d'autres motifs, déjouant toute prévisibilité, comme si l'interprète laissait courir ses doigts sur le clavier au gré de sa fantaisie. L'*Allegro molto* placé en deuxième position 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'impression générale d'instabilité. Ce scherzo serait-il un moment transitoire menant à l'étonnant finale ? Beethoven invente ensuite une forme sans précédent : l'*Adagio, ma non troppo* commence avec une marche funèbre, suivie d'un récitatif non mesuré et d'un *Klagender Gesang* (« Chant plaintif »). Cette référence à la voix, si prégnante dans ses œuvres des années 1820, se double d'une éloquence libérée des italianismes de l'époque.

À la fin de sa vie, Beethoven approfondit trois techniques de prolifération du matériau musical : la variation, le développement et la fugue.

Dans l'opus 110, il choisit la troisième de ces options. Après le douloureux *Klagender Gesang*, le mouvement se poursuit avec une fugue dont le sujet étonne par sa simplicité et son caractère « impersonnel ». Quelle différence avec la fugue âpre et agressive du finale de la « *Hammerklavier* » ! Le discours se déroule sans heurt, même si les basses à la main gauche imposent leurs solides piliers. Soudain, le contrepoint s'interrompt sur un accord suspensif : le *Klagender Gesang* revient, plus orné, mais comme exténué (« *ermattet* », précise la partition), fragmenté par des silences. Une seconde fugue, sur le sujet renversé de la première (les intervalles initialement descendants deviennent ascendants et réciproquement), ramène une certaine sérénité, bientôt perturbée par d'insolites claudications. Les notes brèves se multiplient et rappellent l'écriture du premier mouvement. Si les sonates opus 109 et 111 s'achèvent dans un souffle, *pianissimo*, Beethoven conclut ici avec éclat, mais sans virtuosité ostentatoire, comme s'il préférerait interioriser sa victoire.

Sonate N° 32 op. 111 : développer, prier

Avant cette ultime sonate de 1821/22, seules les *Sonates N° 8 « Pathétique »* et *N° 26 « Les Adieux »* comportaient une véritable introduction lente. Et comme dans l'*Allegro* initial de la *Sonate N° 18* (1802) et le deuxième mouvement de la *Sonate N° 24* (1809), l'opus 111 s'élance sur un accord instable et dissonant. Mais ici, les grands sauts d'intervalles, la vigueur des rythmes pointés et la nuance *forte* donnent une violence peu commune à l'entrée en matière. Si le *Maestoso* perd ensuite son agressivité au profit d'un ton plus mystérieux, une menace latente persiste. Un grondement dans le grave prolonge cette tension et propulse dans l'*Allegro con brio*, dont le thème principal est émaillé de légers ralentis tempérant son caractère conquérant. Fracassé, reconstruit, cet élément donne lieu à un travail d'élaboration où s'estompent les repères formels. Le combat acharné conduit, non à la proclamation de la victoire, mais à un dénouement apaisé et résigné, dont la couleur majeure annonce le mouvement suivant.

Orange, la couleur de l'étonnement



HERMÈS
PARIS



Comme les *Sonates N° 22* (1804), *24* et *27* (1814), la *Sonate N° 32* ne comporte que deux mouvements, mais pour des raisons différentes : en terminant ici avec un ample thème et variations (idée initiée dans la récente *Sonate N° 30*), Beethoven peut varier les climats à l'infini, alterner entre des sections lentes et rapides. Point n'est besoin d'un *adagio* central, puisque le mouvement lent fusionne avec l'*allegro* final traditionnel.

Si le terme d'*Arietta* se réfère une nouvelle fois à la voix, ce chant en ut majeur évoque également la sphère religieuse par son caractère recueilli et son écriture dépouillée, comme le *Heiliger Dankgesang* (« Chant sacré de reconnaissance ») du futur *Quatuor à cordes N° 15 op. 132* (1825). En outre, il possède la même ossature que la valse des *Variations Diabelli* composées simultanément : comme dans cette partition achevée en 1823 (sa plus monumentale série de variations), Beethoven travaille sur la structure harmonique du thème. Il densifie peu à peu le rythme, produisant une sensation d'accélération jusqu'aux syncopes euphoriques de la variation N° 3. Telle une étude de timbre, la variation suivante alterne entre de sourdes harmonies dans le grave et des figurations impalpables dans l'aigu. Un long trille fait la transition avec la cinquième et dernière variation, laquelle commence en ut mineur (tonalité du premier mouvement). Puis la mélodie du thème reparaît et, dans les dernières pages, s'enveloppe de trilles scintillants qui semblent l'entraîner vers l'au-delà. Le pianiste, chef d'orchestre et compositeur Hans von Bülow comparera *Le Clavier bien tempéré* de Bach à l'Ancien Testament, et les trente-deux sonates de Beethoven au Nouveau Testament. Avec la dernière variation de l'*Arietta*, la messe est dite.



Hans von Bülow

Docteur en musicologie, Hélène Cao enseigne l'analyse et l'histoire de la musique dans des conservatoires parisiens. Elle a notamment publié Debussy (Jean-Paul Gisserot), Louis Spohr (Papillon), Thomas Adès le voyageur (MF), Anthologie du lied (Buchet/Chastel) et participé au Dictionnaire encyclopédique Wagner (Actes Sud/Cité de la musique). Ses travaux les plus récents comprennent les 600 Mots de la musique (Billaudot), La Grande Histoire de la musique en collaboration avec Arnaud Merlin et le dessinateur Mathieu de Muizon (Bayard Jeunesse) et Augusta Holmès. La nouvelle Orphée (Actes Sud/Palazzetto Bru Zane).

Dernière audition à la Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 30 E-Dur (mi majeur) op. 109*
05.03.2023 Hélène Grimaud

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 31 As-Dur (la bémol majeur)*
op. 110
20.06.2022 Evgeny Kissin

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 32 c-moll (ut mineur) op. 111*
25.11.2017 Grigory Sokolov



“

You have our full attention

Max Glesener, Private Banking Advisor



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking

À Adolf Martin Schlesinger, Berlin

Döbling, le 7 juin 1821

MONSIEUR !

Malheureusement j'ai reçu votre envoi il y a quelques jours seulement, car j'étais absent de Vienne. Je croyais, grâce aux aimables efforts de Monsieur Lauska, venir bientôt et rapidement à bout de la correction. Il semble, autant que j'ai pu en juger à la hâte, que la copie de la Sonate [op. 109] est presque entièrement correcte, et c'est d'après celle-ci que les première et deuxième épreuves auraient dû être faites à Berlin et seulement après m'être envoyées. Ainsi maintenant il y a de très nombreuses erreurs à *corriger dont certaines vraiment graves* et je vais sans doute être dans l'obligation de les numéroter afin que là-bas on s'y retrouve – Aujourd'hui en huit la correction pourra être remise à la *voiture postale*, ce qui aura lieu très certainement – Vous recevrez bientôt l'autre Sonate [op. 110]. Ma santé est toujours chancelante et il en sera sans doute ainsi tant que je ne pourrai pas aller aux eaux qui m'ont été prescrites par le médecin – Les noms des auteurs des Chants seront envoyés avec la correction – Pour aujourd'hui je crois avoir indiqué l'indispensable ; par trop occupé, je vous fais mes compliments et je suis avec respect votre très dévoué

BEETHOVEN

À Adolf Martin Schlesinger, Berlin

Vienne, le 13 novembre 1821

MONSIEUR !

D'après votre communication du 13 octobre, je vois que vous avez déjà expédié la Sonate [op. 109] et que vous n'avez pas reçu la liste supplémentaire des fautes que j'avais alors oublié de vous communiquer. Je vous recommande par conséquent de faire corriger ces fautes sur les planches, c'est-à-dire où l'on verra vraiment que la gravure n'est pas *soignée* ; et veuillez m'envoyer ici une copie imprimée de la liste supplémentaire. Peut-être pourrais-je aussi m'entendre avec Steiner pour faire corriger les fautes ici avant que ses exemplaires soient mis en distribution – Ma mauvaise santé qui persiste est la cause de tout cela ; dans une certaine mesure toutes choses me sont rendues plus difficiles et il en a été ainsi avec cette correction, quand je l'ai effectuée. J'avais alors la jaunisse, et je me trouvais fort mal. Je m'efforçai autant que possible de vous aider et voilà que j'ai oublié de vous envoyer, sur une liste à part, les quelques fautes que j'avais découvertes – Mon conseil est, et je vous prie de le suivre fidèlement, *d'envoyer partout (où vous avez envoyé des copies) cette liste (des fautes), et bien vite aussi, avec la recommandation de corriger de tous points de vue à l'encre de Chine les exemplaires en question avant qu'ils soient distribués. C'est le meilleur moyen de s'en tirer.* Mais s'il vous plaît, s'il vous plaît, s'il vous plaît, ne manquez pas de suivre mon conseil pour que l'ouvrage paraisse exactement tel qu'il doit être – Pour ce qui est des deux autres Sonates [op. 110 et 111], elles ne tarderont pas à suivre et, qui plus est, copiées correctement. Expédier le manuscrit avec, c'est trop dangereux, car au cas où quelque accident surviendrait au manuscrit et à la copie,

l'ouvrage serait perdu en entier. Et c'est justement ce qui est arrivé la dernière fois, lorsqu'à cause du mauvais état de ma santé j'avais écrit le brouillon de manière plus complète que d'habitude. Mais à présent que ma santé paraît être meilleure, je ne fais qu'indiquer ici certaines idées comme je le faisais auparavant et, lorsque l'ouvrage est complété dans ma tête, je l'écris entièrement, mais une seule fois –
[...]

BEETHOVEN

N'oubliez pas mes dispositions au sujet de la liste supplémentaire des fautes –

Les Lettres de Beethoven. L'Intégrale de la correspondance 1787-1827.

Préface de René Koering © Actes Sud 2010



BERNARD-MASSARD.LU

LE TOUR DU MONDE EN 900 VINS



WINE E-SHOP



BOFFERDING

De Béier vun hei.

LA BIÈRE D'ICI.

DE Endpunkte und Ausblicke

Beethovens letzte Klaviersonaten

Detlef Giese (2008)

Die 32 Klaviersonaten Ludwig van Beethovens, nach einem Diktum Hans von Bülow's das «Neue Testament der Klaviermusik», bilden einen Werkkorpus, der in der Musikgeschichte des Abendlandes wohl einzigartig ist. In allen Phasen seines Schaffens hat Beethoven (1770–1827) sich mit dieser musikalischen Gattung, die neben Symphonie und Streichquartett zu seinem wichtigsten Betätigungsfeld wurde, intensiv beschäftigt – von seinen drei Werken opus 2, die ihm als jungen, hochbegabten Pianisten und Komponisten 1795 in Wien zu erstem Ansehen verhelfen, bis zu seiner Sonaten-Trilogie opus 109 bis opus 111, mit denen er in den Jahren von 1820 bis 1822 neue Wege der Gestaltung einschlug.

In offenkundiger Weise repräsentieren diese Kompositionen Beethovens in jeglicher Hinsicht erstaunlichen Spätstil. Zusammen mit der *Neunten Symphonie*, der *Missa solemnis* und den sein gewaltiges Œuvre abschließenden letzten Streichquartetten zu nennen, gehören sie zu jenen Werken, mit denen Beethoven sich endgültig von den überlieferten Konventionen löst und in bislang nicht gekannte Ausdrucksbereiche vorstößt. Möglich werden diese Ausflüge in fremdes Terrain nicht zuletzt durch eine konzentrierte, alle Elemente des Musikalischen einbeziehende Arbeit. Indem Beethoven neben der Arbeit am Klang und dem nach wie vor sehr konzentrierten Umgang mit den entworfenen musikalischen Themen

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who is the composer?



Ludwig van Beethoven (1770–1827). Often cited as the greatest composer ever. Produced remarkable works after becoming almost completely deaf. An «utterly untamed personality» according to Johann Wolfgang von Goethe. Had a notoriously hot temper, and a tendency to unhappy romances, including with a mysterious «Immortal Beloved»...

What's the big idea?

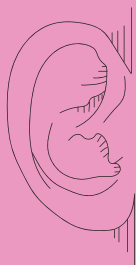


Return to creativity. Illness and family troubles meant that in his late 40s Beethoven wrote few major compositions. Fortunately, an 1820 commission for three piano sonatas rekindled his enthusiasm. By late 1821 he was back in his stride and wrote op. 111 in just three weeks!

Intimate statements. For all their moments of drama, these sonatas are among Beethoven's most intimate. So it's not surprising that he intended to dedicate two of them to Antonie Brentano, thought by some to be his «Immortal Beloved». Owing to a publisher's mix-up Antonie's name got missed off all but one edition of opus 111, but Beethoven did manage to dedicate opus 109 to her daughter Maximiliane.

Looking forward, looking back. These sonatas anticipate much later music in their daring harmonies and unconventional structures. However, the magnificent and intricate finale of opus 110 demonstrates Beethoven's admiration for composers of the previous century, like Georg Friedrich Händel.

What should I listen out for?



Folk songs and jazz. Beethoven was nothing if not versatile! The second part of opus 110 draws on two witty folk songs – «*Our cat has had kittens*» and «*I am dissolute, you are dissolute*» – while opus 111's *Arietta* includes a passage that sounds like ragtime!

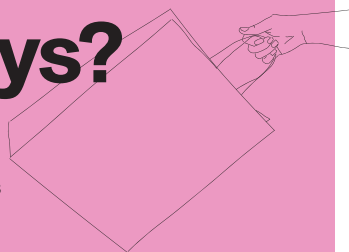
Dramatic contrasts. Each sonata contains a world of emotions, sometimes within a single movement. Two prime examples are the alternately playful and soulful opening of opus 109, and the end of opus 110, whose exultant music is briefly interrupted by a plangent lament.

Ingenious transformations. Relish the beautiful melodies that open the finales of opus 109 and opus 111, then enjoy the many clever ways in which Beethoven transforms them. The 20-minute conclusion of opus 111 is especially compelling – musicologist Barry Cooper has called it «*a true foretaste of heaven*».

What are the key takeaways?

It's not the end until it's over! The piano sonatas you're hearing tonight marked the start of a remarkable late flowering during which Beethoven completed works including his joyful *Ninth Symphony*.

You can experience **another visionary late Beethoven masterpiece** on 24.01. when the Brentano Quartet perform his second-to-last string quartet, opus 130.



Centre passage

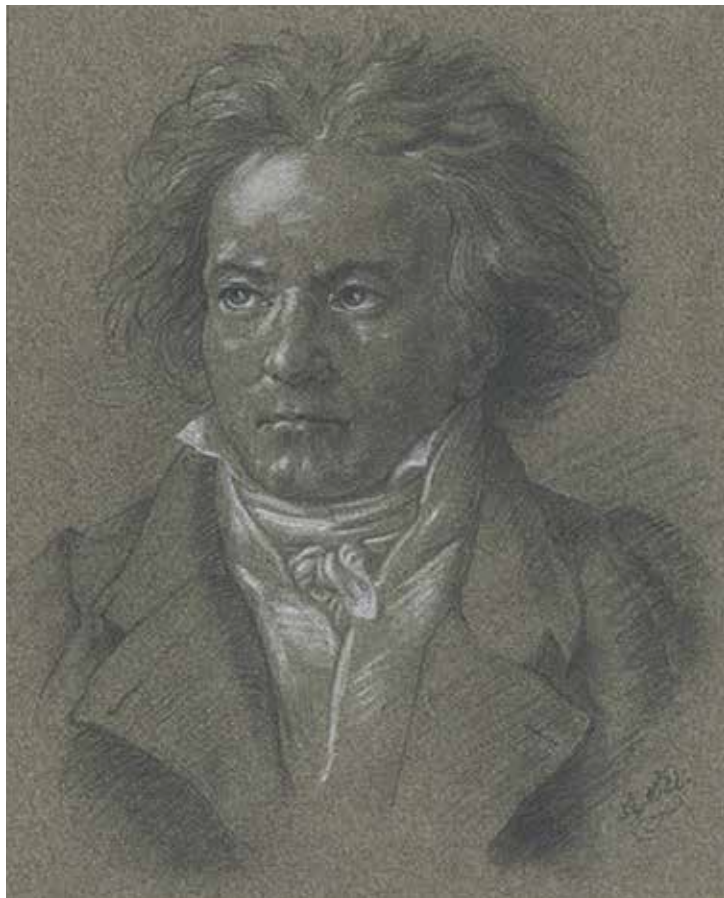
Your evening's
essentials at a glance

und Motiven auch andere kompositorische Verfahrensweisen erschließt, gewinnt er größere Freiräume des Gestaltens, weitet sich der Horizont der Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen.

Insbesondere ist es das vom späten Beethoven bewusst angewandte polyphone Denken, das seinen Niederschlag in den Werken der 1820er Jahre findet. Die Anwendung komplexer kontrapunktischer Techniken, aber auch eine generelle Verlagerung hin zu einer strengeren linearen Schreibweise stehen im Zentrum dieser Neuorientierung. Beethoven richtet seine Aufmerksamkeit nunmehr stärker auf die horizontale Entfaltung der Stimmen als auf die vertikalen Zusammenklänge – Anknüpfungen an die Kompositionskunst des verehrten Johann Sebastian Bach sind dabei nur zu offensichtlich.

Zugleich ging es Beethoven selbstredend nicht um ein bloßes Kopieren von Praktiken, die dem wesentlich von ihm entwickelten «Sonatendenken» des klassischen Stils im Grunde eher entgegenstanden als dass sie ihm zugehörten. Trotz mancher unverkennbarer barockisierender Anklänge, die gerade auch in den drei letzten Klaviersonaten präsent sind, zeigt sich in jedem Moment Beethovens stets ausgesprochen origineller Zugriff, der aus dem Alten unzweifelhaft ein Neues macht und seine ganz eigenen Akzente setzt. So setzt er sich kraft seiner Persönlichkeit zuweilen nicht nur über gängige Stimmführungsregeln hinweg, sondern scheint sich oft genug gar von den spieltechnischen und klanglichen Realisationsmöglichkeiten, die ihm die zeitgenössischen Klavierinstrumente boten, grundsätzlich emanzipieren zu wollen.

Dieser Gang in das Reich einer «reinen» Musik, das eher im Geistigen des Klanges als in der Materialität der Tonerzeugung beheimatet ist, besitzt gleichsam etwas Utopisches – als ob Beethoven danach trachtete, sich eine Sphäre zu erschließen, die ihm, bedingt durch



Ludwig van Beethoven 1822. Porträt von August von Kloeber

seine fortgeschrittene Ertaubung, überhaupt noch blieb. Ein derartiger, mehr erzwungener als freiwilliger Rückzug in die subjektive Innerlichkeit musste geradezu zwangsläufig auch zu einer enormen Verdichtung



**« ÎLE DE RÉ EN HIVER », CHAPITRE II :
LA COURSE SUR LA PLAGE**

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

**CLAUDIE PIERLOT
PARIS**



**« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,
UN CONTE DOCUMENTÉ**

EN IMAGES PAR ALEC IATAN ET EN FILM PAR
ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT
PARIS**

des musikalischen Ausdrucks führen. Bis in die kleinsten Zellen der Konstruktion hinein sind expressive Gesten aufzufinden, die nicht selten in unerwarteter Weise ihre Wirkung entfalten. So manches Mal genügt eine kurze, auf den ersten Blick vollkommen unspektakuläre Tonfolge, eine überraschende Akkordverbindung oder ein wie beiläufig angebrachtes Ornament, um Verwunderung hervorzurufen. Und dieses immer erneute Staunen über die jederzeit souveräne Handhabung des musikalischen Vokabulars, seine beständige Transformation und Weiterentwicklung, prägt die Begegnung mit den späten Klaviersonaten Beethovens bis heute.

Nach der 1818 erfolgten Vollendung der gigantischen «*Hammerklavier-Sonate*» *op. 106* hatte Beethoven einen Punkt in seinem Komponieren erreicht, von dem aus die Entwicklung kaum mehr weitergetrieben werden konnte. Dadurch, dass Form und Ausdruck derart geweitet, zuweilen gar überspannt worden waren, schien eine weitere Steigerung außerhalb des Denk- und Machbaren zu liegen. Gemessen an den extremen Dimensionen der «*Hammerklavier-Sonate*» wirkt die zwei Jahre später in Angriff genommene *Sonate op. 109* fast filigran. Neben zwei eher kürzeren Sätzen ist lediglich das abschließende *Andante*, eine Folge von Variationen, von größerem Ausmaß – nicht umsonst erweist es sich als das eigentliche Zentrum des gesamten Werkes.

Der einleitende Satz, formal ein vollkommen singuläres Gebilde, besticht vor allem durch seine immens ausdifferenzierte Satztechnik. Zwei kontrastierende Charaktere treffen aufeinander: Auf einen kurzen *Vivace*-Abschnitt, ein Spiel mit den Harmonien von spritziger Lebendigkeit, folgt ein fantasieartiges *Adagio espressivo*, das mit seinen kompakten Akkorden und beredten Phrasen für eine Atmosphäre gespannten Einhaltens sorgt. Der mehrfache Wechsel dieser beiden in Struktur wie Klang so unterschiedlichen Formteile bringt

zwar eine gewisse Unruhe in den Ablauf hinein, wirkt zugleich aber auch als gliederndes Moment. Der in äußerst raschem Tempo vorzutragende Mittelsatz in e-moll trägt maßgeblich den Charakter eines vorwärtsdrängenden Scherzos von spürbarem Ernst, bei dem dunkle und dramatische Töne nicht ausgespart bleiben. Mit seinem Gestus von stürmischer Erregtheit und mächtiger, gleichwohl sich nicht vollständig entladender Energie kommt ihm indes nicht mehr als eine Intermezzo-Funktion zu.

Der finale Variationssatz, der mit deutlichem Abstand längste Teil von Beethovens opus 109, beginnt – nachdem bislang zügige Bewegungsabläufe vorgeherrscht haben – in einem langsamen, fast statisch anmutenden Tempo. Je weiter sich das musikalische Geschehen aber entfaltet, desto dichter und reicher an Figurationen wird nicht nur der Tonsatz, sondern desto stärker stellt sich auch der Eindruck von Beschleunigung ein. Bevor gegen Schluss wieder das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt aufgegriffen wird, hat es vielfältige Umformungen erfahren und wurde aus seiner ruhevollen, fast meditativen Grundstimmung in andere, durchaus auch gegenteilige Ausdrucksbereiche überführt. Da der gesamte Satz nach Beethovens Anweisung *«gesangvoll, mit innigster Empfindung»*, über weite Strecken gar im intensivierten *«Espressivo»*-Ton zu spielen ist, wird auch der Gefahr vorgebeugt, die zunehmende Bewegungsintensität nicht in vordergründige Motorik umschlagen zu lassen, sondern eine gewisse Flexibilität und ein hohes Maß an Nuancenreichtum zu erhalten. Und es zeichnet gerade Beethovens späte Klaviersonaten aus, dass sie entgegen einer allzu direkten Klanggebung zu großen Teilen von Zwischentönen, von einer subtilen Verteilung von Licht und Schatten leben – und nicht zuletzt erweisen sie sich auch dadurch als Kompositionen, in die ganz unmittelbar Merkmale romantischer Ästhetik eingeflossen sind.

Die 1821 im direkten Anschluss an opus 109 entstandene *Sonate As-Dur op. 110* nimmt einige der Impulse auf, die von ihrem Vorgängerwerk ausgesendet wurden. Auch in diesem Werk werden Kontraste etabliert, sowohl in Bezug auf die Tempi als auch auf die musikalischen Charaktere. Hinzu kommt ein sorgsam ausgearbeiteter Tonsatz, der sämtliche Register des Klaviers – und damit ein ungewöhnlich weit gespanntes Klangspektrum – zu nutzen weiß. Das Besondere dieser Sonate liegt aber wohl darin, dass es Beethoven in ihr gelang, klassische Formprinzipien und avancierte Kompositionspraxis miteinander in Einklang zu bringen. Zum einen wirft Beethoven einen Blick zurück: in die Welt des Barockzeitalters mit ihrer hochgradig entwickelten Polyphonie. Zum anderen wagt er sich, sowohl in Ausdruck wie in Konstruktion, in neue Bezirke vor, aktiviert eine Tonsprache, die ebenso von tiefempfundener Expressivität gekennzeichnet ist, wie sie die produktive Aneignung der Tradition erkennen lässt.

Ausgesprochen schlicht, vollkommen ohne Forte-Grandezza oder kunstvoll arrangiertes Figurenwerk, setzt das Hauptthema des ersten Satzes ein. Bewusst fasslich gehalten ist auch der gesamte weitere Satzverlauf, der Beethovens ungebrochenes Vermögen demonstriert, die hergebrachte Sonatenform auch angesichts eines über das übliche Maß hinausgehendes Ausdrucksstrebens mit Leben zu füllen. Eine ganze Reihe von Verfahrensweisen, die Beethoven im Laufe seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit diesem Kompositionsprinzip erprobt hatte, sind in diesen Eröffnungssatz von opus 110 eingegangen: Die Arbeit mit Themen- und Motivpartikeln, die wiederholt abgespalten und neu montiert werden, ein strategisch verfolgter Modulationsplan sowie die Herstellung formaler Balance sind nur einige Punkte, die Beethovens «Sonatendenken» auch in diesem Fall auszeichnen.



Fondation
EME
15 JOER



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

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



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. (SD), avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg : B64811 Communication Marketing Juillet 2023



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

Der zweite Satz besitzt hingegen auffällige Parallelen zu seinem Gegenstück in opus 109. Die Gestaltungsdisposition ist durchaus vergleichbar: Wiederum setzt Beethoven ein schnelles, fast flüchtig wirkendes Scherzo, das trotz seiner klanglichen Präsenz im Grunde eine Überleitung zu der nachfolgenden weit größer dimensionierten langsamen Szene bildet. In opus 110 ist es ein Satz, der die Atmosphäre einer Trauermusik heraufbeschwört: Es entwickelt sich ein sehr eindringliches musikalisches Geschehen, das dem speziellen Ton der Bach'schen Passionen verpflichtet scheint. Noch eigentümlicher sind indes die Passagen, an denen Beethoven ohne jegliche Taktbindung und mit äußerst differenzierten Vortragsangaben rezitativische Partien setzt, in denen das Klavier gleichsam zu sprechen beginnt – eine vergleichbare rhetorische Kraft und Intensität hat Beethoven wohl nur noch in den späten Streichquartetten erreicht.

Unmittelbar aus dem Adagio-Abschnitt hervor erwächst eine ausgedehnte, erstaunlich streng gehaltene Fuge, deren melodisches Material aus dem Anfangsmotiv des Eingangssatzes abgeleitet ist – auf diese Weise verknüpft Beethoven die Teile seines Werkes im Sinne eines zyklischen Zusammenhangs. Das Fugenthema selbst wirkt mit seinen langen Notenwerten, die Raum für figuratives Spiel lassen, wie eine archaische Enklave inmitten des Satzverbundes. Auch die geradezu altmeisterliche kontrapunktische Arbeit, die Beethoven zumindest im ersten Fugenteil pflegt, besitzt eine unverkennbar historisierende Tendenz. Erst in einem zweiten Block, der nach einem neuerlichen Erscheinen der Adagio-Episode mit einer Umkehrung des Themas beginnt, wird der Tonsatz nach und nach aufgelockert und mit kleingliedrigen, aber sehr prägnanten Figuren angereichert. Und in der großangelegten, dynamisch eindrucksvollen Schlusssteigerung kommen schließlich auch spieltechnische Brillanz und Virtuosität zu ihrem Recht.

Der Schlusspunkt von Beethovens Sonatenschaffen stellt zugleich einen seiner Gipfel dar. Mit der *Sonate op. 111* in der für seinen Entwicklungsweg so bedeutsamen Tonart c-moll komplettiert sich ein Werkkonvolut, das einem wahren Kosmos gleicht, einem Kompendium der Kompositionskunst des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Gleichwohl zeigt sich opus 111 weit davon entfernt, die Entwicklung der vergangenen Dekaden zusammenzufassen oder zu bilanzieren – eine solche Funktion kam eher der vorangegangenen *Sonate op. 110* zu. Vielmehr ist in Beethovens letzter Klaviersonate ein abermaliger Versuch zu sehen, der mittlerweile so facettenreichen Gattung einen neuen Akzent zu geben, gar einen neuen Weg zu weisen.

Dass es sich um ein Werk mit lediglich zwei Sätzen handelt, ist dabei keineswegs der entscheidende Punkt. Zweisätzliche Sonaten hatte Beethoven bereits früher komponiert, zuletzt jene in e-moll *op. 90* aus dem Jahre 1814. Gegenüber diesem Stück mit seinen beiden relativ knapp bemessenen Teilen greift Beethoven nunmehr jedoch in ganz andere Dimensionen aus. Gesetzt den Fall, dass Beethoven die Komposition in einer drei- oder viersätzigen Gestalt realisiert hätte (etwa nach der Arietta noch ein schneller Finalsatz gefolgt wäre), dürfte der Umfang von opus 111 ähnlich dem der «Hammerklavier-Sonate» ausgefallen sein.



Ludwig van Beethoven. Skulptur von Max Klinger

Bedeutungsvoller Ernst kennzeichnet den Eingangssatz in nahezu jedem Takt. Das Maestoso am Beginn – erstmals nach der ebenfalls in c-moll stehenden «*Pathétique*» op. 13 setzt Beethoven wieder eine derart gewichtige langsame Einleitung – enthält nicht allein

eine Häufung großer, bisweilen kantiger Melodiesprünge und dissonanter Harmonien (womit sie sich an der Grenze des damals Goutierten befand), es ist auch eine Musik von enormer gestischer Präsenz. Mit geradezu theatralischem Effekt wird in den Hauptsatz mit seinem äußerst markanten, zunächst in tiefer Lage und im Oktavabstand vorgetragenen Thema übergeleitet. Die eigentliche motivisch-thematische Arbeit, welche das Sonatenprinzip kennzeichnet, wird auch in diesem Satz wiederholt durch ein linear-polyphones Komponieren unterlaufen, so dass sich hinsichtlich des formalen Aufbaus und der zum Einsatz gelangenden Satztechnik eine Verbindung verschiedener Praktiken beobachten lässt – eine Mixtur freilich, die nicht in Beliebigkeit abgeleitet, sondern eine wegweisende Integration zweier «Kulturen» des Musikalischen darstellt und zudem auf einem schwindelerregend hohen Niveau angesiedelt ist.

Die abschließende Arietta gehört hingegen schon aufgrund ihrer Ausdehnung zu den gewichtigsten Sonatensätzen Beethovens. Aber darüber hinaus gewinnt sie auch durch ihre besondere Faktur und Expressivität an Bedeutung und Format. Wie in opus 109 handelt es sich auch hier um einen Variationssatz, der jedoch auf nahezu allen Ebenen deutlich elaborierter und raumgreifender erscheint. Gleich mehrfach treibt Beethoven seine kompositorische Gestaltung in die Extreme: Nach dem auffallend ruhigen, gelösten Beginn der Arietta wird das musikalische Geschehen nach und nach komplexer, besonders im Blick auf die rhythmischen Elemente besitzt jede Variation ihre Eigenheiten. Bisweilen spielen die verwendeten Rhythmus-Figuren ins Bizarre hinein, gewinnen an Lebhaftigkeit, um sich dann wieder zu beruhigen.

Zugleich werden auch auf den Ebenen von Tonsatz und Klang neue Maßstäbe gesetzt. Gerade die letzten, so überaus filigran und gänzlich entspannt wirkenden Variationen sind mit ausgeprägtem Sinn für atmosphärische Dichte komponiert. Mit der rechten beziehungsweise linken Hand werden die äußersten Lagen des Klaviers genutzt,

wodurch sich ungewohnte Klangfarben und Klangempfindungen ergeben. Zudem sorgen die zahlreichen Trillerketten in der Diskant – wie in der Bassregion, welche die Folie für konturgebende ausdrucksstarke Mittelstimmen bilden, für ein in dieser Weise bislang noch nicht existentes Satz- und Hörbild. Wie selten sonst entwirft Beethoven hier eine in der Tat außergewöhnliche, «unerhörte» Musik, deren Wirkung auf die Zeitgenossen wie auf die Nachwelt beim besten Willen nicht abzuschätzen war. Aber gerade diese zunächst völlig ergebnisoffenen Ausflüge ins Ungewisse, die Beethoven vornahm, machen den besonderen Charakter und zugleich den offenkundigen Reiz seiner späten Klaviersonaten aus.

Detlef Giese studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte und war u. a. als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Humboldt-Universität Berlin tätig, wo er 2004 mit einer Arbeit zur Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation promovierte. Seit 2008 arbeitet er an der Staatsoper Unter den Linden, seit 2016 als Leitender Dramaturg. Er ist Autor zahlreicher Beiträge zur europäischen Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts sowie zur Geschichte der Berliner Staatsoper.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 30 E-Dur op. 109*
05.03.2023 Héléne Grimaud

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 31 As-Dur op. 110*
20.06.2022 Evgeny Kissin

Ludwig van Beethoven *Sonate für Klavier N° 32 c-moll op. 111*
25.11.2017 Grigory Sokolov



A L L

Y O U

06.10.2023 > 14.07.2024

C A N

E A T

**Humans
and their food**



Interprète

Biographie

Mitsuko Uchida piano

FR Mitsuko Uchida est réputée pour être une interprète incomparable des œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Robert Schumann et Ludwig van Beethoven, ainsi qu'une défenseuse de la musique pour piano de Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern et György Kurtág. Elle est Musical America's Artist of the Year 2022 et Carnegie Hall Perspectives Artist lors des saisons 2022/23, 2023/24 et 2024/25. Son récent enregistrement des *Variations Diabelli* a été largement salué par la critique au début de l'année 2022 et récompensé d'un Gramophone Piano Award. Depuis de nombreuses années, Mitsuko Uchida entretient une relation étroite avec des orchestres majeurs, parmi lesquels les Berliner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra et – aux États-Unis – le Chicago Symphony et le Cleveland Orchestra avec lequel elle a récemment célébré sa centième prestation au Severance Hall. Parmi les chefs avec lesquels elle a étroitement collaboré, citons Bernard Haitink, Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel et Mariss Jansons. Depuis 2016, Mitsuko Uchida est partenaire artistique du Mahler Chamber Orchestra, avec lequel elle mène un vaste projet qui les fait voyager sur plusieurs saisons à travers l'Europe, le Japon et l'Amérique du Nord. Elle donne par ailleurs régulièrement des récitals à Vienne, Berlin, Paris, Amsterdam, Londres, New York et Tokyo, et est une invitée régulière de la Mozartwoche

Mitsuko Uchida photo: Justin Purnfrey, Decca



et du Festival de Salzbourg. Elle enregistre exclusivement pour Decca. Sa discographie multiples fois récompensée comprend l'intégrale des sonates pour piano de Mozart et Schubert. Elle a reçu deux Grammy Awards – pour les concertos de Mozart avec le Cleveland Orchestra et un album de lieder avec Dorothea Röschmann. Sa captation du concerto pour piano de Schönberg avec Pierre Boulez et le Cleveland Orchestra a remporté le Gramophone Award du meilleur enregistrement d'un concerto solo avec orchestre. Mitsuko Uchida est membre fondatrice du Borletti-Buitoni Trust et directrice du Marlboro Music Festival. Elle a reçu la Goldene Mozart-Medaille du Mozarteum de Salzbourg et le Praemium Imperiale de la Japan Art Association. Elle a par ailleurs été distinguée de la médaille d'or de la Royal Philharmonic Society et du Wigmore Hall, et est devenue docteure honoraire des universités de Oxford et Cambridge. En 2009, elle a été nommée Dame Commander of the Order of the British Empire. Mitsuko Uchida a joué pour la dernière fois à la Philharmonie en octobre dernier, où elle accompagnait le récital de Magdalena Kožená.

Mitsuko Uchida Klavier

DE Mitsuko Uchida ist bekannt als unvergleichliche Interpretin der Werke von Mozart, Schubert, Schumann und Beethoven sowie als Fürsprecherin der Klaviermusik von Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern und György Kurtág. Sie war Musical America's Artist of the Year 2022 und ist Carnegie Hall Perspectives Artist in den Spielzeiten 2022/23, 2023/24 und 2024/25. Ihre Einspielung von Beethovens *Diabelli-Variationen* wurde von der Kritik hoch gelobt und mit dem Gramophone Piano Award 2022 ausgezeichnet. Seit vielen Jahren pflegt Uchida eine enge Beziehung zu den renommiertesten Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra und – in den USA – das Chicago Symphony Orchestra und das Cleveland Orchestra, mit dem sie kürzlich

in der Severance Hall ihren hundertsten Auftritt feierte. Zu den Dirigenten, mit denen sie eng zusammengearbeitet hat, gehören Bernard Haitink, Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel und Mariss Jansons. Seit 2016 ist Mitsuko Uchida künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra, mit dem sie ein sich über mehrere Spielzeiten erstreckendes Tourneeprojekt mit Stationen in Europa, Japan und Nordamerika gestaltet. Darüber hinaus gibt Uchida regelmäßig Liederabende in Wien, Berlin, Paris, Amsterdam, London, New York und Tokyo und ist häufiger Gast bei der Salzburger Mozartwoche und den Salzburger Festspielen. Uchida nimmt exklusiv für Decca auf, ihre mehrfach preisgekrönte Diskographie umfasst sämtliche Klaviersonaten von Mozart und Schubert. Sie erhielt zwei Grammy Awards – für Mozart-Konzerte mit dem Cleveland Orchestra und für ein Liederalbum mit Dorothea Röschmann – und ihre Aufnahme des Schönberg-Klavierkonzerts mit dem Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez gewann den Gramophone Award für die beste Einspielung eines Solokonzerts mit Orchester. Uchida ist Gründungsmitglied des Borletti-Buitoni Trust und Direktorin des Marlboro Music Festivals. Sie ist Trägerin der Goldenen Mozart-Medaille des Mozarteums Salzburg und des Praemium Imperiale der Japan Art Association. Außerdem wurde sie mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society und der Wigmore Hall ausgezeichnet und erhielt die Ehrendoktorwürde der Universitäten Oxford und Cambridge. Im Jahr 2009 wurde sie zur Dame Commander of the Order of the British Empire ernannt. In der Philharmonie Luxembourg ist Mitsuko Uchida zuletzt im Oktober 2023 aufgetreten, sie gestaltete damals zusammen mit Magdalena Kožená einen Liederabend.

“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

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

Maria João Pires

06.02.24

Mardi / Dienstag / Tuesday

Maria João Pires, Ignasi Cambra piano

Schubert: *Allegro D 947*

Œuvre de Mozart

Schubert: *Drei Klavierstücke D 946*

Mozart: *Sonate für Klavier zu vier Händen KV 521*

(r) résonances 18:00 Salle de Musique de Chambre

Film: *Maria João Pires. Portrait of a Pianist*, Werner Zeindler (1991, 60')

(FR/DE/PT, st EN)

Piano

19:30

90' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 30 / 45 / 65 € / **Pilhil30**

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,

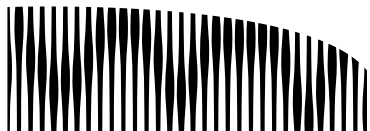
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

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