

# «Rising star: Mathis Stier»

Rising stars

**07.05.24**

---

Mardi / Dienstag / Tuesday

---

19:30

---

Salle de Musique de Chambre

---

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 CO<sub>2</sub> (WLTP).

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

---

# «Rising star: Mathis Stier»

**Mathis Stier** basson

**Julius Schepansky** accordéon

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation

Nominé par Elbphilharmonie et Kölner Philharmonie

Ce concert est enregistré par radio 100,7 et sera diffusé le 30 juin 2024.



**énerViant**

**C'est le portable  
qui sonne en plein  
milieu du troisième  
mouvement.**

**Ne vous privez pas d'un  
grand moment de musique.  
Déconnectez-vous avant  
d'entrer à la Philharmonie.**

---

**Philipp Friedrich Böhdecker** (1607–1683)

*Sonata sopra «La Monica» für Fagott und Basso continuo* (1651)

6'

**Maria Sigfúsdóttir** (1980)

*Remembering* for solo bassoon and electronics (commande ECHO)  
(2023)

9'

**Krzysztof Penderecki** (1933–2020)

*Trois miniatures pour clarinette et piano* (arr. Mathis Stier) (1956)

*Allegro*

*Andante cantabile*

*Allegro ma non troppo*

5'

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

*Sonate für Orgel N° 1 Es-Dur (mi bémol majeur) BWV 525*

(arr. Mathis Stier) (ca. 1730)

[unbezeichnet / sans indication de mouvement]

*Adagio*

*Allegro*

10'

---

**Alexandre Tansman** (1897–1986)

*Sonatine pour basson et piano* (1957)

*Allegro con moto*

*Aria*

*Scherzo*

8'

---

**Lepo Sumera** (1950–2000)

*Quasi improvisata* (arr. Mathis Stier)

7'

**Roger Boutry** (1932–2019)

*Interférences* pour basson et piano (1972)

7'

# opus - 100,7

Fill dech doheem, iwwerall

De Klassikradio fir Lëtzebuerg

**[www.opus.radio](http://www.opus.radio)**



# BATIPART

4-6 rue du Fort Rheinsheim, L-2419 LUXEMBOURG  
contact@batipart.com

BATIPART soutient la Fondation Junclair  
(arrêté Grand-Ducal d'approbation 2013)



BATIPART INVEST



BATIPART

Batipart Immo Europe



**ONOMO**  
HOTELS





---

En ces temps chahutés, le groupe BATIPART a souhaité reconduire son soutien au cycle « Rising stars ».

Attaché depuis toujours aux valeurs que portent les jeunes en général et les musiciens en particulier, le groupe et ses filiales, sa Fondation Junclair, sont heureux de partager avec vous cette musique magnifique portée par ces jeunes talents.

Bob Marley disait : « *La musique peut rendre les hommes libres* ».

Profitons ensemble de cette belle opportunité et ayons aussi à l'esprit la phrase de Victor Hugo : « *La musique est la vapeur de l'art* ».

Belles soirées, belles découvertes,

**Claire et Marianne Ruggieri**



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024  
PHOTOGRAPHIÉE PAR ROMAIN DUQUESNE  
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT**  
**PARIS**



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024  
PHOTOGRAPHIÉE PAR ROMAIN DUQUESNE  
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT**  
**PARIS**

---

# FR Une basse au sommet

---

**Jules Cavalié**

---

Mettre en valeur les voix graves ne relève pas d'un souci d'équité et de justice entre les différents instruments de musique, mais d'une nécessité musicale : d'abord perçu comme un instrument à vocation d'accompagnateur et de soutien harmonique pour des solistes plus aigus, le basson, par son timbre chaleureux, son émission précise et la nette définition du son qu'il produit, s'est vite imposé comme un potentiel soliste. En outre, pour pouvoir compter sur des instrumentistes de haut niveau dans les ensembles de chambre et en orchestre, il fut nécessaire de développer un répertoire soliste exigeant, permettant aux musiciens de progresser et de repousser leurs limites techniques. Le programme de ce récital permet de voir comment l'époque baroque, le 20<sup>e</sup> puis le 21<sup>e</sup> siècle ont répondu à cette problématique de développement du répertoire soliste d'un instrument destiné à l'origine à soutenir les autres.

---

**Pour les instruments dont le répertoire soliste est insuffisamment étendu, les interprètes peuvent aussi s'emparer de pièces destinées à l'origine à d'autres instruments qu'ils transcrivent pour leur instrument,**

---

comme ici les pièces pour clarinette de Krzysztof Penderecki et la *Sonate en mi bémol majeur BWV 525* de Johann Sebastian Bach écrite pour orgue ou encore la pièce de Lepo Sumera, *Quasi improvisata*.

---

L'œuvre du compositeur polonais Krzysztof Penderecki (1933–2020) se partage en plusieurs périodes aux styles très contrastés. Ainsi, ses premières années de création, alors qu'il était encore étudiant, laissent entendre l'influence de Béla Bartók et Igor Stravinsky, avant qu'il n'évolue radicalement vers le sérialisme, dans le sillage de Anton Webern et Pierre Boulez. Enfin, à partir des années 1970, Penderecki renoue avec un langage expressif et sensible, moins expérimental. Les **Trois miniatures pour clarinette et piano**, ici transposées pour basson et accordéon, ont été écrites en 1959, alors que le compositeur était encore étudiant. La première miniature est un scherzo grinçant et chromatique, qui se déploie dans un mouvement continu de rythmes piqués et n'est pas sans évoquer la musique de Dmitri Chostakovitch. La deuxième miniature, *Andante cantabile*, fait sourdre un chant plaintif et mystérieux où la tension se dessine en creux, à rebours de toute forme d'élégie. Enfin, la dernière miniature reprend l'esprit du scherzo, mais cette fois-ci de façon



Krzysztof Penderecki photo: Marek Beblot

---

plus heurtée, opposant des envolées vigoureuses dans l'aigu et culminant sur d'énergiques trilles, à des ostinatos dans la tessiture grave de l'instrument.

La **Sonate en trio BWV 525** présente cette originalité de n'avoir été écrite que pour un seul instrument, l'orgue. Dès lors, il faut entendre l'expression « en trio » comme une indication de la façon dont l'œuvre a été pensée : deux voix de dessus assurent les parties solistes, et sont accompagnées par une voix grave. Le premier mouvement *Tempo giusto* est une fugue à deux voix sur un sujet au profil ascendant s'inscrivant dans une métrique binaire qui confère au mouvement un caractère de solennité, associé à la majesté tranquille de mi bémol majeur. Le deuxième mouvement est aussi une fugue dont le sujet a un profil mélodique descendant et dont la métrique est ternaire. Ainsi, en changeant simplement ces deux paramètres, Bach propose une musique complètement différente, écrite en do mineur dans un caractère plus sombre de désolation. Enfin, le dernier mouvement est un allegro à trois temps, à nouveau en mi bémol majeur et une nouvelle fugue, mais on peut cette fois-ci y entendre une influence italienne galante, notamment dans certaines marches harmoniques et par le caractère très brillant de ce mouvement conclusif.

Lepo Sumera, compositeur estonien de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, fut un des pionniers de la musique électro-acoustique. Familier du travail direct sur le son, ses œuvres sont empreintes d'une réflexion sur la résonance et aussi informées par son expérience de compositeur de musique de films, cultivant ainsi un talent pour créer des atmosphères spécifiques. Son œuvre **Quasi improvisata** fut écrite pour violon et piano. Le compositeur y cherche d'abord la fusion des deux instruments dans un même flux continu de croches. Ce n'est que progressivement et dans un geste qui semble improvisé, que le soliste émerge en présentant un motif ensuite répété puis



**Lepo Sumera en 1991** photo: Jaan Künnap

travaillé. Évocatrice d'un minimalisme à la Arvo Pärt, cette pièce est néanmoins très virtuose, demandant une parfaite écoute entre les deux interprètes pour maintenir la fusion des sons des deux instruments.

---

## Toutefois, le meilleur moyen de développer le répertoire soliste d'instruments moins privilégiés par l'histoire de la musique demeure d'accorder sa confiance aux compositeurs.

---

Ainsi, Maria Sigfúsdóttir a déjà écrit plusieurs pièces pour instruments solistes rares tels que la contrebasse ou le violon baroque. À chaque fois, elle associe l'instrument à l'électronique au moyen d'une bande enregistrée. Dans **Remembering**, l'interprète peut faire varier le contrepoint en modifiant le tempo, à l'origine de rencontres inédites entre les éléments musicaux de la bande enregistrée et ceux interprétés en direct à l'instrument. Selon la compositrice, la pièce évoque la difficulté qu'éprouvent les personnes souffrant de troubles de la mémoire, à atteindre des souvenirs qui affluent, sans pour autant apparaître nettement.

Philipp Friedrich Böhdecker était un musicien allemand du 17<sup>e</sup> siècle. Compositeur et organiste, il était aussi employé comme bassoniste à la cour de Hesse-Darmstadt. Fin connaisseur de son instrument, sa sonate sur « **La Monica** » est une pièce destinée à mettre en valeur la virtuosité de l'instrumentiste, notamment sa capacité à exécuter des traits rapides. « *La Monica* » est une mélodie d'origine italienne qui se répandit en Europe et fut la matière première de plusieurs compositions instrumentales. Böhdecker propose une écoute singulière de ce thème musical à travers plusieurs variations. Le thème de « *La Monica* » est présenté une première fois, accompagné par une basse qui demeurera identique d'une variation à l'autre. Il s'inscrit dans une mesure à quatre temps au sein d'une mélodie conjointe en rythmes réguliers, se parant ainsi d'une certaine



POUR UNE CRÉATION CIRCULAIRE  
ET PLUS RESPONSABLE

RENOUVEZ, RECYCLEZ,  
RÉPAREZ, REVENDEZ

LE NOUVEAU COOL  
JUSQU'AU 23 JUIN



Galeriées  
Lafayette

ENJOY\* SUR GALERIESLAFAYETTE.COM

\* À DÉCOUVRIR.

# “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](http://www.banquedeluxembourg.com/rse)

Certified



Corporation

---

solennité que soulignent quelques rythmes pointés. Suivent trois variations de plus en plus virtuoses : il y a, à chaque nouvelle variation, de plus en plus de notes à jouer dans le même laps de temps ! Une dernière variation vient modifier la structure métrique du thème en passant d'une découpe de quatre à trois temps, ce qui confère désormais au thème un caractère dansant, propice à une péroraison joyeuse et néanmoins noble.

Les **Interférences** de Roger Boutry, tout comme la **Sonatine pour basson et piano** d'Alexandre Tansman, ont été composées pour le concours du Conservatoire de Paris. En effet, la célèbre école parisienne s'était alors engagée dans le développement du répertoire des instruments à vent en menant une politique de commande d'œuvres destinée à constituer « l'imposée » du concours de chaque année. En cela, le Conservatoire de Paris assumait une mission qui lui fut imposée dès sa fondation : éditer un corpus pédagogique de méthodes, mais aussi d'œuvres musicales... Sa mission première étant de *conserver* des savoir-faire et des techniques instrumentales, il apparut vite à ses acteurs qu'il fallait aussi être un lieu d'invention de la musique nouvelle pour toujours perfectionner les acquis techniques. Ces deux œuvres permettent de découvrir un autre segment de la musique française d'après-guerre, une musique moderne et de son temps, mais loin des coups d'éclat de l'avant-garde en rupture franche avec le langage tonal.

La *Sonatine* d'Alexandre Tansman, écrite en 1952, se découpe en trois mouvements distincts, que l'interprète doit toutefois enchaîner. Le premier est un *Allegro con moto* qui débute dans un caractère irréel : un mouvement continu de croches à la main droite répète des accords enrichis et polarisés sur do, pendant que le basson parcourt son étendue sur plus de deux octaves à partir du do grave. Une fois ce sommet liminaire atteint, le soliste se maintient dans le registre aigu de l'instrument, en reprenant plusieurs fois un motif sur un

---

rythme dactylique (une valeur longue suivie de deux valeurs brèves) que l'on retrouvera plus tard dans la sonatine. Une partie centrale *meno mosso* démontre toute la versatilité de l'instrument dont l'expression se fait alors plus lyrique. Dans un même mouvement ascensionnel – mais maintenant alangui et d'un ambitus moins large qu'au début de la pièce – et par succession de motifs de trois notes, la mélodie s'élève avec élégance. Tansman privilégie ici les rythmes syncopés ou pointés, qui créent un sentiment d'apesanteur en contraste avec les croches régulières du piano.

Après un retour de l'*Allegro con moto*, l'interprète enchaîne avec le second mouvement, une *Aria largo cantabile*, qui assume la référence à la musique vocale en empruntant sa structure à celle de nombreux airs d'opéra composés de trois parties dont la première et la dernière sont, sinon identiques, similaires, et où la partie centrale doit être contrastante, plus apaisée, ou bien, comme ici, plus expressive. Dans une couleur de la mineur, le basson déroule une mélodie de caractère élégiaque dont le profil descendant souligne la mélancolie. La partie centrale, dont le début est mieux perceptible dans la partie de piano grâce à la lente chute de la main gauche qui s'enfonce dans le grave, voit le basson s'émanciper – brièvement – de son vague à l'âme pour un surcroît d'expression qui culmine sur un la bémol, début d'une nouvelle série de rythmes dactyliques. Enfin, le dernier mouvement est un *Scherzo* en mi mineur. Le compositeur impose à l'interprète une terrible difficulté instrumentale : la répétition d'une même note dans un *staccato* rigoureux et néanmoins *leggiero*. Le mouvement débute par une redoutable série de mi répétés en doubles croches pendant huit mesures. La musique procède ensuite par sauts, contretemps, accents et rythmes... d'anapeste, le contraire du dactyle, soit deux valeurs brèves et une valeur longue. Après une ultime série de mi en doubles croches, puis en successions de dactyles, la pièce s'achève dans un dernier geste vif et furtif.



**Antonio Asis, *Interférences concentriques bleues et blanches*, 1961**  
**Paris, Centre Pompidou**

---

Les *Interférences I* de Roger Boutry, composées en 1972, donnent la mesure d'une évolution mesurée du langage musical employé pour cet exercice du morceau de concours. La tonalité s'élargit encore, l'harmonie fait volontiers penser à la musique de Olivier Messiaen et quitte le domaine des fonctions tonales sans rechercher la dissonance. Les références se font aussi plus variées, de Stravinsky, dans un geste parodique de l'*incipit* du *Sacre du printemps*, au jazz.

Boutry renonce aussi à la découpe en trois mouvements pour une pièce en un bloc, mais pas d'un seul élan. En effet, le compositeur surprend l'auditeur avec des suspensions et bifurcations inattendues à la manière d'une radio qui changerait inopinément de fréquence à cause d'interférences. La pièce débute par une fanfare au piano, polarisée sur sol, que vient interrompre une première prise de parole du basson en faux arpèges. Le piano reprend ensuite la parole dans un motif syncopé et se fait contrebasse pour fournir au soliste une « walking bass » sur laquelle il peut donner libre cours à un solo au caractère improvisatoire, gagnant l'aigu en cherchant des sonorités cuivrées qui évoquent le saxophone. Après quelques suspensions *meno mosso* au piano, on bascule dans un scherzo très virtuose qui s'enchaîne à un moment soudainement lyrique avant une nouvelle section *allegro con fuoco* heurté et frénétique, puis une bifurcation vers un monde sonore encore inédit dans cette pièce, un *pesante* caractérisé par un motif récurrent identifiable par la répétition initiale de quatre fois la même note, avant un sursaut en triples croches. La pièce se conclut par un finale virtuose.

Les pièces d'Alexandre Tansman et de Roger Boutry proposent un large éventail d'expressions et de gestes rhétoriques, remplissant ainsi une des fonctions des morceaux de concours : pouvoir évaluer la versatilité d'un interprète et son excellence dans tous les registres où son instrument le conduit à s'exprimer.

---

Entre transcriptions et compositions, le répertoire soliste pour basson fait découvrir un instrument versatile et fascinant au service d'esthétiques foisonnantes.

*Après des études littéraires, Jules Cavalié étudie la musicologie et la direction d'orchestre à Londres (Goldsmiths, University of London) et à Paris (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et Conservatoire à Rayonnement Régional d'Aubervilliers). Il partage ses activités entre direction d'orchestre, recherche musicologique et valorisation scientifique en tant que rédacteur en chef de la revue L'Avant-Scène Opéra. À ce titre, il participe au programme « Opéra et journalisme » de l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence à l'été 2019.*

Dernière audition à la Philharmonie

Philipp Friedrich Böddecker *Sonata sopra «La Monica»*

Première audition

Maria Sigfúsdóttir *Remembering*

Première audition

Krzysztof Penderecki *Trois miniatures pour clarinette et piano*

Première audition

Johann Sebastian Bach *Triosonate BWV 525* (arr. Mathis Stier)

Première audition de cette version

---

Alexandre Tansman *Sonatine pour basson et piano*  
Première audition

Lepo Sumera *Quasi improvisata*  
Première audition

Roger Boutry *Interférences*  
Première audition



HERMÈS

HERMÈS

ADISON 70



  
**HERMÈS**  
PARIS

Faubourg très honoré

---

# DE Vom «Kellerkind» ins Rampenlicht

---

Kleine Geschichte des Fagotts und seines Repertoires (mit Bezug zum heutigen Abend)

**Ursula Kramer**

---

Anfang Januar 1882 erschien in der *Neuen Musikzeitung* eine Humoreske mit dem Titel *Die Musikanten und ihre Rassen* (seinerzeit konnte das spätere Unwort noch wertfrei verwendet werden). Darin unterschied der Autor namens Kietschke sieben verschiedene Gruppen, eine davon die Holzbläser, die er nochmals differenzierte. Über die – seinerzeit selbstverständlich nur männlichen – Fagottisten ist dort folgendes zu lesen:

*«Die Fagottbläser sind im Grunde gutmütig, äußerlich scheinbar lichtscheu und eingezogen, aber originell und wunderbar, humoristisch unter Bekannten. Bei herannahendem Alter auffallen gräulich. Ihr Fagott ist ihre Braut, sie freuen sich schon bei der Ouverture auf den 5. Akt, in welchem sie einen Takt Solo zu blasen haben. Mäßig in der Lebensweise, sind sie gute Gatten und Väter, etwas Louisphilipp-artiges in ihrer Erscheinung. Keine seidenen Taschentücher mehr [im Gegensatz zu Flötenbläsern etwa].»*

Diese Charakterisierung hat eine Menge damit zu tun, welche Entwicklung das Fagott im modernen Sinn bzw. sein Vorläufer, der noch nicht aus vier verschiedenen, sondern noch aus einem einzigen zusammenhängenden Korpus gefertigte Dulzian seit seiner Entstehung bis zum späten 19. Jahrhundert genommen hatte. Zunächst war es vor allem als Fundamentinstrument verstanden und



Christian Hess: *Prova del Concerto - Fagottista I* (1928)

---

entsprechend eingesetzt worden. Dass es aber auch bereits in der Barockzeit zu wesentlich mehr taugte und in der Lage war, jenseits der harmoniebildenden Gerüsttöne virtuos hervorzutreten, zeigte sich spätestens, als Antonio Vivaldi mit insgesamt 39 (!) Fagottkonzerten, komponiert für seine Schülerinnen am berühmtesten Waisenhaus Venedigs, von sich reden machte und ein auch internationales Publikum faszinierte – schließlich war die Stadt bereits damals Touristenhochburg und Anziehungspunkt auch für Aristokraten und deren Musiker aus dem nördlicheren Europa. Aber auch bereits im 17. Jahrhundert sind Kompositionen bekannt, in denen das Fagott seine Bassfunktion verlässt und zum Träger des melodischen Geschehens wird. Das geschah vor allem dann, wenn ein Komponist einen herausragenden Spieler kannte und für diesen ein entsprechendes Werk komponierte – oder aber dann, wenn er selbst das Fagott beherrschte. So im Fall von **Philipp Friedrich Böhdecker**, einem Musiker, der seinen Lebensunterhalt aber vor allem als Organist u. a. in Darmstadt, Durlach, Frankfurt, Straßburg und Stuttgart verdiente. Mit *La Monica* nahm er sich ein seinerzeit berühmtes Lied zum Ausgangspunkt für seine durchaus virtuosen Fagottvariationen.

Es sollte allerdings lange dauern, bis sich das Fagott weiter emanzipieren und zu dem werden konnte, als das es üblicherweise apostrophiert wird: als Spaßmacher und Komiker des Orchesters. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung markiert der Beginn des langen 19. Jahrhunderts, als mit der Französischen Revolution auch in der Musikgeschichte – vorzugsweise in der Oper – neuartige Themen aufkamen. Komponisten erkannten das spezifische Potenzial des Fagottklangs, der einerseits melancholisch klagend, andererseits witzig komisch und schließlich auch generell charakteristisch bis grotesk daherkommen konnte. Am Ende dieses Prozesses, der zugleich das Ende des langen 19. Jahrhunderts bedeutete, stand eine Revolution: Igor Strawinsky schuf 1913 im Auftrag der Ballets russes in Paris die Musik für ein Ballett, das inhaltlich so gar nichts

---

mehr mit den großen klassischen Balletten des späten 19. Jahrhunderts gemeinsam hatte: *Le Sacre du printemps* (Das Frühlingsopfer) thematisiert die Opferung eines jungen Mädchens. Der Neuartigkeit des Stoffs begegnete Strawinsky konsequent mit entsprechenden musikalischen Mitteln: paradigmatisch der Beginn der Komposition durch ein «einsames» Fagott in extrem hoher (Beginn mit dem zweigestrichenen c) und damit klanglich als unschön empfundener Lage. Noch wenige Jahre zuvor hatte Richard Strauss in seiner aktualisierten Version von Hector Berlioz' Instrumentationslehre den Komponisten einerseits geraten, nicht über das eingestrichene b hinauszugehen, andererseits aber bereits ausgeführt: *«Der Charakter ihrer hohen Töne hat etwas Gequältes, Leidendes, ich möchte fast sagen Erbärmliches, das man... bisweilen mit überraschender Wirkung benutzen kann»* – was Strawinsky mit dem Beginn seines *Sacre* meisterlich umgesetzt hat. Mit diesem expressiven, aus Fagott-Perspektive auf jeden Fall fulminanten Fagottsolo am Beginn einer großen Orchesterkomposition war der Knoten endgültig geplatzt. Nun war das Fagott «zu allem fähig». Und entsprechend stieg – auch im Bereich der Kammermusik – die Produktion von Werken mit anspruchsvollen Fagottpartien geradezu sprunghaft an.



---

Im Jahr 2024 – 111 Jahre, nachdem Strawinsky nicht nur ein neues Zeitalter für das Fagott, sondern die musikalische Moderne insgesamt mit eingeläutet hat – ist das Instrument, dessen Dasein einst im Schatten bzw. «Keller» als Bassfundament begonnen hatte, definitiv im Rampenlicht angekommen. Und längst wird auch dem Fagott musikalisch zuteil, was für das Komponieren im 20./21. Jahrhundert grundsätzlich zum Charakteristikum geworden ist: «anything goes» – alles ist möglich, von der klassischen Kompositionsweise (in tonalem Rahmen ebenso wie in freier Tonalität) über moderne Spielanweisungen, die keine wirklichen Töne, sondern verschiedene Arten von Spaltklängen oder sonstige Geräusche hervorrufen, bis hin zu elektroakustischen Mitteln der Verfremdung von Klängen, die, wenn vorab aufgenommen, in Kombination mit dem live spielenden Instrument auftreten. Diese Freiheit nehmen sich Komponistinnen und Komponisten überall auf der Welt, auch wenn der heutige Abend ein ausschließlich europäisches Panorama der Möglichkeiten aus den letzten rund 70 Jahren bietet.

Dessen Zentrum bildet erneut Paris (mit den Werken von Alexandre Tansman und Roger Boutry), das sich seit dem frühen 19. Jahrhundert durch die Gründung des Conservatoire zum zentralen Ort für Musik für Holzblasinstrumente, insbesondere im Bereich der Bläserkammermusik, entwickelt hatte. Doch zeigen die beiden jüngsten Werke des heutigen Programms zugleich die zunehmende Diversifizierung auch der musikalischen Nationen: Mit Island (Maria Huld Markan Sigfusdottir) und Estland (Lepo Sumera) kommen weitere Player hinzu, die die Bandbreite des musikalisch Dargestellten um neue Dimensionen bereichern – weil sie jeweils einen ganz eigenen Blickwinkel mitbringen. Sumera hat es wenige Wochen vor seinem plötzlichen Herztod im Juni 2000 so ausgedrückt – ausgerechnet das Beispiel Islands erwähnend: *«There is a diversity of music and art and fiction that ist based on different worldviews and different*

---

*perceptions of the world, completely different rational ideas or emotions. Icelanders view their country and the world through the prism of their own country, which totally differs from the way I do. This is what inspires.»*

Die isländische Geigerin und Komponistin **Maria Sigfúsdóttir** wurde 1980 geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung in Reykjavik. Ihr inzwischen umfangreiches Schaffen umfasst Orchesterwerke ebenso wie Kammermusik, Filmmusik wie Chorkompositionen. *Remembering* aus dem Jahr 2023 ist ein Werk für Fagott und Elektronik, Sigfusdottir schreibt dazu: *«Der elektronische Teil besteht aus mehreren Aufnahmen von bearbeiteten Klängen eines elektrischen Cellos, über die Effekte laufen, was eine bestimmte Atmosphäre und einen Rahmen schafft, über dem das Fagott spielt. Die Fagottstimme ist handschriftlich ohne Taktstriche oder Metronomangaben verfasst und lose mit dem elektronischen Teil verbunden, aber als schwebende Einheit gedacht, die zuweilen in abstraktem Tempo gespielt wird.»* Zum Titel des Stückes heißt es weiter: *«Der Titel bezieht sich auf Gedanken über das Gedächtnis und darüber, wie Menschen mit Gedächtnisverlust das Gefühl haben können, sich an etwas Bestimmtes zu erinnern, es ihnen aber schwerfällt, diese Erinnerung zu erreichen. Zu Beginn des Stücks sind die Fagottphrasen vage und suchend, und im Laufe des Stücks werden sie immer fokussierter und direkter, wie ein Bild, das langsam Gestalt annimmt.»*

Als der Pole **Krzysztof Penderecki** im Jahr 1956 seine *Drei Miniaturen* (ursprünglich für Klarinette) schrieb, war er noch Student an der Universität Krakau. Gewidmet hat er diese Komposition dem damaligen Klarinettenprofessor der Krakauer Musikakademie. Penderecki, der später zum führenden Komponisten der polnischen Avantgarde werden sollte, zeigt sich in diesem frühen Werk noch deutlich Anton Webern verpflichtet (so dauert etwa der erste der drei Sätze gerade

# FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a light-colored bench. The person's right hand is resting on their lap, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a dark wall and a wooden door frame. The word 'FUR' is written in large, bold, white capital letters across the top of the image.

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



# SAC





**Alexandre Tansman im Jahr 1932**

einmal 50 Sekunden), streut aber auch Elemente polnischer Folklore mit ein und verzichtet selbstverständlich nicht auf instrumentale Virtuosität.

Nur ein Jahr trennt die *Miniaturen* Pendereckis von der *Sonatine für Fagott* seines Landsmanns **Alexandre** (eigentlich: Aleksander) **Tansman**, den es dank eines Stipendiums früh in die französische Hauptstadt zog, wo er – abgesehen von einigen Jahren in den USA – sein Leben lang blieb. Der Strawinsky-Freund und -biograph Tansman war stilistisch vielfältig unterwegs: Auch er integrierte

---

volksmusikalische Elemente, komponierte aber ebenso zwölftönig, schuf gefällige Werke im Stil der «Groupe des Six», aber auch Kompositionen von größerer Strenge. Mit Ausnahme eines mit Streichern und Bläsern gemischt besetzten Septetts stellt seine *Sonatine für Fagott* von 1957 Tansmans einziges Werk für Fagott dar. In klassizistisch klarer Abgrenzung der beiden Themen lebt der Eröffnungssatz vom Wechsel zwischen einer quirlig drängenden Eröffnung und einem etwas gemächlicheren Seitensatz. Der langsame Mittelsatz kommt einerseits neobarock daher, lässt aber auch den langsamen Satz der großen Fagottsonate von Camille Saint-Saëns wieder aufleben. Im virtuosen Schlusssatz darf der Solist seine ganze finger- und zungentechnische Virtuosität demonstrieren.

Anders als viele Musiker, die sich selbst als genuin unpolitisch bezeichnen und mit aktiver Politik nichts zu tun haben wollen, war der in Talinn geborene und dort im Wesentlichen musikalisch ausgebildete **Lepo Sumera** nicht nur schöpferisch tätig, sondern engagierte sich eine Zeit lang von 1986 bis 1992 auch als Kulturminister seines Landes. Und erstaunlich genug fand er dennoch ausreichend Zeit, seine Komponistentätigkeit weiter voranzutreiben: *«Als ich als Minister arbeitete, habe ich auch unglaublich viel Musik geschrieben. Ich habe meistens nachts gearbeitet. Statt die Bürokratie zu organisieren, organisierte ich die Musik, die sich viel leichter meinem Willen fügte. Das Komponieren ist für mich eine gute Energiequelle. Und ich habe das Gefühl, dass diese Energie zwischen den Noten, in der Partitur gespeichert wird.»* Sumeras musikalisches Œuvre ist weitgespannt, neben Chorwerken stehen Filmmusiken, Symphonie, Bühnenwerke, Klavier- und Kammermusik; zugleich war er Pionier elektroakustischer Musik und Computermusik. *Quasi improvisando* entstand 1983 und war zunächst für Violine und Klavier bzw. ein anderes Tasteninstrument gedacht, es existieren aber auch Fassungen für andere Melodieinstrumente, darunter Fagott.

---

Die seit der Gründung des Pariser Conservatoires zu Beginn des 19. Jahrhunderts gepflegte fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Professoren und Komponisten hält bis in die Gegenwart an. So hat **Roger Boutry**, dort seinerseits in den 1950er Jahren von Nadia Boulanger ausgebildet und später ebenda selbst für den Unterricht in Harmonielehre zuständig, seine *Interférences* für Fagott und Klavier 1972 für den damaligen Professor und berühmten Fagottsolisten Maurice Alard geschrieben. Als rhapsodisch freie dreiteilige Form stellt es die Interferenzen zwischen dem massiven, meist motorischen Klavierklang und den Melodielinien des Fagotts in den Mittelpunkt. Charakteristisch für die erste Werkhälfte sind freie solistische Kadenzen des Fagotts, mal elegisch, melancholisch und leidenschaftlich, mal äußerst virtuos, während das musikalische Geschehen ab dem letzten Drittel zu einem immer intensiveren, ja geradezu wilden Miteinander führt, das schließlich in einem rauschhaft gestiegenen Schluss kulminiert – ein perfektes Ende für ein Konzert.

*Ursula Kramer lehrt seit 2007 als Professorin für Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musiktheater (Schwerpunkt Schauspielmusik), Musikgeschichte der Residenz Hessen-Darmstadt, Bläsermusik.*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Philipp Friedrich Böddecker *Sonata sopra «La Monica»*  
Erstaufführung

Maria Sigfúsdóttir *Remembering*  
Erstaufführung

---

Krzysztof Penderecki *Trois miniatures pour clarinette et piano*  
Erstaufführung

Johann Sebastian Bach *Triosonate BWV 525* (Arr. Mathis Stier)  
Erstaufführung dieser Fassung

Alexandre Tansman *Sonatine pour basson et piano*  
Erstaufführung

Lepo Sumera *Quasi improvisata*  
Erstaufführung

Roger Boutry *Interférences*  
Erstaufführung



**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](http://www.fondation-eme.lu)

 payconiq



---

# EN Remembering

---

**Maria Sigfúsdóttir**

---

*Remembering* is a piece for solo bassoon and electronics. The electronic part consists of multiple recordings of processed sound from electric cello running through effects.

The electronic part creates a certain atmosphere and a frame which the bassoon plays on top. The bassoon part is handwritten without bar lines or metronome marks and is loosely bound to the electronic part, but is thought of as a floating entity, at times played in abstract tempo. The counterpoint between the two parts can differ between performances, depending on the performer and his mood.

The title, *Remembering*, refers to thoughts on memory and how people with memory loss can have a vague feeling of remembering a certain thing but having a hard time reaching through to that memory. In the beginning of the piece, the bassoon phrases are vague and searching and slowly throughout the piece they become more focused and direct as a picture that is slowly taking shape. Memory and music are also very closely linked, since our sense of comprehension within music is linked to previous musical experiences. The piece is in a series of pieces I have written for solo musicians and electronics, where the score is handwritten in order to have a more personal and direct contact with the performer and to be able to express different flow of time and expression than the standard music notation software allows.



ALL

YOU

06.10.2023 > 14.07.2024

CAN

EAT

Humans  
and their food

multiplicity

<LÉTZEBUERG  
CITY  
MUSEUM>



citymuseum.lu

TUE - SUN 10 - 18.00 THU 10 - 20.00 MON closed



---

# Interprètes

## Biographies

---

### **Mathis Stier** basson

**FR** Le bassoniste Mathis Stier évolue dans une grande variété de formations. Il joue un répertoire allant de la musique contemporaine et de l'improvisation à la musique ancienne, que l'on peut entendre sur son premier disque, «Sentiment», paru chez Alpha Classics. Après avoir reçu des récompenses comme le deuxième prix et le prix du public au Concours international de l'ARD, il a donné des concerts au Beethovenfest de Bonn, à la Philharmonie de Cologne, au Konzerthaus de Berlin et dans la salle de musique de chambre de l'Elbphilharmonie de Hambourg, avec des formations telles que le WDR Sinfonieorchester, l'ensemble reflektor, le Münchner Kammerorchester et le Lithuanian Chamber Orchestra. En tant que musicien de chambre, il s'est produit aux côtés du Goldmund Quartett, du Franz Ensemble et du Carousel Ensemble, a reçu des invitations à des festivals en France et en Espagne et donne régulièrement des concerts avec l'accordéoniste Julius Schepansky. En tant que musicien d'orchestre, Mathis Stier a joué avec les Berliner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et le Mahler Chamber Orchestra. Depuis 2016, il est basson solo du WDR Sinfonieorchesters Köln.

Mathis Stier photo: Sophia Hegewald



---

## **Mathis Stier** Fagott

**DE** Der Fagottist Mathis Stier bewegt sich in einer Vielfalt von Formationen, spielt Repertoire von zeitgenössischer Musik über Improvisationen bis hin zur alten Musik, welche auf seiner Debüt-CD «Sentiment» beim Label Alpha Classics zu hören ist. Nach Wettbewerbserfolgen wie dem Zweiten Preis sowie Publikumspreis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD konzertierte er beim Beethovenfest Bonn, in der Kölner Philharmonie, im Konzerthaus Berlin sowie im Kammermusiksaal der Elbphilharmonie, mit Ensembles wie dem WDR Sinfonieorchester, dem ensemble reflektor, dem Münchner Kammerorchester sowie dem Lithuanian Chamber Orchestra. Als Kammermusiker trat er mit dem Goldmund Quartett, dem Franz Ensemble sowie dem Carousel Ensemble auf, erhielt Einladungen zu Kammermusikfestivals in Frankreich und Spanien und gibt regelmäßig Konzerte mit dem Akkordeonisten Julius Schepansky. Als Orchestermusiker spielte Mathis Stier bei den Berliner Philharmonikern, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie dem Mahler Chamber Orchestra, seit 2016 ist er Solofagottist des WDR Sinfonieorchesters Köln.

## **Julius Schepansky** accordéon

**FR** Julius Schepansky se produit à l'international en tant que soliste. Originaire d'Allemagne, il a à ce jour joué en Angleterre, en Grèce, en Hongrie, en Italie, au Japon, au Luxembourg, en Norvège, au Portugal et en Espagne. Il mène une intense activité de concertiste en parallèle de ses études en master à l'Université de Montréal. Ses apparitions comprennent de nombreuses retransmissions radiophoniques en direct pour des radios nationales et internationales ainsi que des concerts en solo et en musique de chambre dans des salles telles que le MÜPA Budapest, la Philharmonie de Cologne ou encore la Laeiszhalle Hamburg. Il a été lauréat du Nachwuchsförderpreis NRW en 2017 et boursier du Deutschen Musikwettbewerbs l'année suivante. Il s'est également

---

produit dans des festivals tels que le Schleswig-Holstein Festival, les Sommerliche Musiktage Hitzacker et le Klavierfestival Ruhr. Artiste complet, Julius Schepansky a été l'élève du joueur de piano Boyd McDonald (Canada), de Joseph Petric (techniques d'interprétation contemporaines et improvisation), Luc Beauséjour (basse chiffrée, Québec) et Claudia Buder, Mie Miki et Geir Draugsvoll pour l'accordéon. Il a aussi eu Thomas Rückert pour professeur de piano jazz et étudie actuellement avec Glenn Zaleski. Établi à Montréal, il poursuivra un doctorat à partir de cet automne tout en maintenant ses activités de concerts.

### **Julius Schepansky** Akkordeon

**DE** Julius Schepansky ist ein auf internationaler Ebene konzertierender Solist. Er stammt aus Deutschland, lebt in Montréal und war bereits in England, Griechenland, Ungarn, Italien, Japan, Luxemburg, Norwegen, Portugal und Spanien zu hören. Parallel zu seinem Master-Studium an der Université de Montréal führt er eine aktive Konzerttätigkeit. Zu Julius Schepanskys Aufführungen gehören zahlreiche Live-Übertragungen für den nationalen und internationalen Rundfunk sowie Solo- und Kammermusikauftritte unter anderem im MÜPA Budapest, der Kölner Philharmonie und der Laeishalle Hamburg, Einladungen als Preisträger des Nachwuchsförderpreises NRW 2017 und Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs 2018. Außerdem trat er bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein Festival, den Sommerlichen Musiktagen Hitzacker und dem Klavierfestival Ruhr auf. Als vielseitiger Künstler hatte Julius Schepansky Unterricht bei dem Fortepianisten Boyd McDonald (Kanada), in zeitgenössischen Interpretationstechniken und Improvisation bei Joseph Petric und in Generalbass bei Luc Beauséjour (Québec). Er studierte Akkordeon bei Claudia Buder, Mie Miki und Geir Draugsvoll. Darüber hinaus hat er Jazzpiano bei Thomas Rückert studiert und ist derzeit Schüler von Glenn Zaleski. Im Herbst wird er neben seiner regen Konzerttätigkeit ein Promotionsstudium aufnehmen.

Julius Schepansky



---

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

# «Rising star: Axelle Fanyo»

---

**04.06.24**

Mardi / Dienstag / Tuesday

---

**Axelle Fanyo** soprano

**Kunal Lahiry** piano

Œuvres de Avramidou, Bolcom, Bonds, Copland, Gershwin, Price, Schönberg,  
Weill et traditionnel

---

**Rising star**

---

19:30

**90' + entracte**

---

**Salle de Musique de Chambre**

---

Tickets: 15 / 25 € / **Phil30**

---

---

# 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](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

## Follow us on social media:

 @philharmonie\_lux

 @philharmonie

 @philharmonie\_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

---

## Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

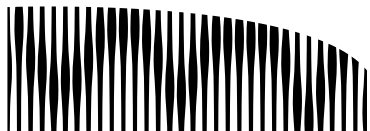
**Responsable de la publication** Stephan Gehmacher

**Rédaction** Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser, Daniela Zora Marxen,  
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