

Grigory" Sokolov

Freundliche
Landschaften

Piano

08.12.24

Dimanche / Sonntag / Sunday

19:30

Grand Auditorium

The image shows the interior of a Mercedes-Benz car from a passenger's perspective. A man is sitting in the driver's seat, eating popcorn from a blue and white striped container. The car's interior is illuminated with blue ambient lighting. The panoramic sunroof provides a view of a grand, ornate theater with red seats and a large, circular ceiling. The car's dashboard and center console are visible, featuring a large screen and various controls.

TOUJOURS AU PREMIER RANG.

À bord d'une Mercedes-Benz, vous voyagez dans un auditorium à l'acoustique parfaite avec DOLBY ATMOS et plus de trois écrans.

Les services proposés, leur disponibilité et leurs fonctionnalités dépendent du moment, du modèle, de l'année de fabrication, de l'équipement choisi en option et du pays.



DÉFINIR LA CLASSE depuis 1886.

Mercedes-Benz

Grigory Sokolov

Freundliche Landschaften

Grigory Sokolov piano

((r)) résonances 18:45 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Wolfgang Fuhrmann: «*Der deutsche Wald, das deutsche Herz / Sie sind einander eng verwandt.*» Robert Schumanns *Waldszenen* und die deutsche Romantik» (DE)

FR Pour en savoir plus sur la musique britannique, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über Musik und Musikszene Großbritanniens erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Boom!

cacophony | kə'kɒf.ə.nɪ |

When crackers or candy wrappers become
the new accompaniment to that iconic solo...

**Don't miss out on the actual melody.
Save your snacks for the intermission
or the return journey.**

Crac!

William Byrd (ca. 1540–1623)

John come kiss me now T478/BK81/FVB10 (ca. 1611)

The first pavan. The galliard to the first pavan T487/BK29a, 29b/
FVB167, 168 (ca. 1570)

Fantasia T455/BK63/FVB8 (ca. 1570)

Alman T436/BK11/FVB163 (ca. 1580)

Pavan The Earl of Salisbury. Galliard. Second galliard T503/BK15a,
15b, 15c (ca. 1611)

Callino casturame T441/BK35/FVB158 (ca. 1590)

35'

Frédéric Chopin (1840–1849)

Mazurkas op. 30 (1835–1837)

N° 1: *Allegretto non tanto en ut mineur (c-moll)*

N° 2: *Allegretto en si bémol mineur (b-moll)*

N° 3: *Allegro non troppo en ré bémol majeur (Des-Dur)*

N° 4: *Allegretto en ut dièse mineur (cis-moll)*

13'

Mazurkas op. 50 (1841/42)

N° 1: *Vivace en sol majeur (G-Dur)*

N° 2: *Allegretto en la mémol majeur (As-Dur)*

N° 3: *Moderato en ut dièse mineur (cis-moll)*

13'

Robert Schumann (1810–1856)

Waldszenen op. 82 für Klavier (1848/49)

N° 1: Eintritt (Entrée)

N° 2: Jäger auf der Lauer (Chasseur à l'affût)

N° 3: Einsame Blumen (Fleurs solitaires)

N° 4: Verrufene Stelle (La vallée maudite)

N° 5: Freundliche Landschaft (Paysage enchanteur)

N° 6: Herberge (L'auberge)

N° 7: Vogel als Prophet (L'oiseau prophète)

N° 8: Jagdlied (Air de chasse)

N° 9: Abschied (Adieu)

23'



**Philharmonie
Luxembourg**

More than a guided tour, an encounter!

A treat for both the eyes and the ears, the Guided Tours at the Philharmonie Luxembourg might just be the new experience you were looking for.



Scan to book



FR Mélancolie sylvestre

Paul Rauchs

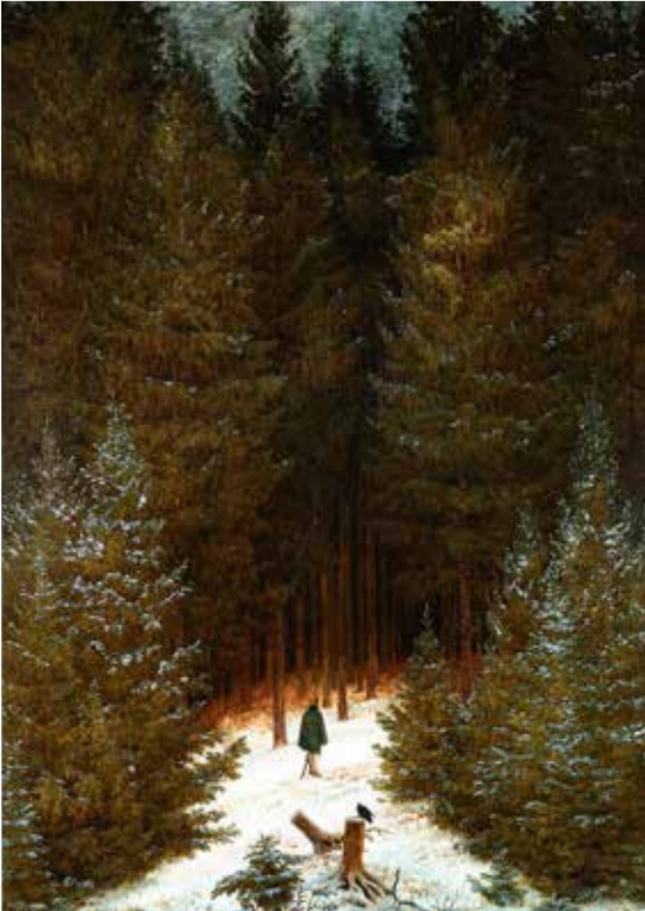
L'auteur de ces lignes n'est ni musicologue, ni musicien. Il est simplement psychiatre, ce qui est évidemment le pire des chemins pour aborder Robert Schumann. Il est vrai qu'après sa tentative de suicide dans les eaux froides du Rhin un lundi de carnaval, Schumann a lui-même demandé à être traité dans un asile psychiatrique. Il n'en est plus jamais sorti. Il est resté dans sa forêt. Le Luxembourgeois ne dit-il pas « *hien ass am Bësch* » pour signifier que quelqu'un est fou ? La plupart des spécialistes s'accordent aujourd'hui pour dire que Schumann souffrait à la fois d'une syphilis tertiaire et d'une psychose maniaco-dépressive, autrement dit d'un trouble bipolaire. Avant de s'engager définitivement dans la forêt de la folie, il souffrait alternativement de phases mélancoliques et d'accès maniaques, ce que les anciens psychiatres désignaient du joli nom de folie circulaire. Ce concept fait penser à la « *ewige Wiederkehr* » de Friedrich Nietzsche qui souffrait lui aussi de syphilis et de « troubles circulaires ».

Schumann faisait plusieurs fois état de sa mélancolie, et il est vrai que depuis la fameuse gravure *Melencolia I* de Albrecht Dürer, les artistes avaient une certaine coquetterie à se dire mélancoliques, car ce doux état de tristesse, cette « *süsse Wehmut* » ou cette « *leichte Schwermut* », était considérée comme étant en quelque sorte le revers de la médaille du génie.

Comme chez Faust, deux âmes, au moins, cohabitaient, ou plutôt se déchiraient dans la poitrine de Schumann. Pour les apprivoiser, il les mettait en scène comme dans un psychodrame. Florestan « der Wilde » et Eusebius « der Milde » se chamaillaient dans sa musique et ses écrits.

Nietzsche aurait pu écrire que Florestan, le dionysiaque, s'opposait à Eusebius, l'apollinien. Composer des notes et écrire des paroles, voilà un autre clivage qui hantait Schumann, mais dont il pouvait au moins faire la synthèse dans le lied, où il montrait, dans le choix de ses textes, un goût nettement plus sûr que Franz Schubert auquel il « reprocha » parfois les « *himmlische Längen* », les langueurs célestes de certaines de ses symphonies. Schumann, au contraire, était l'homme des brèves diaboliques, à l'image de celles que nous allons entendre ce soir dans les scènes de la forêt. Des scènes donc, des fragments, des bribes d'humeurs et de « *Stimmungen* », des aphorismes, pourquoi pas, au nombre de neuf, qui s'ouvrent sur un sentiment de quiétude qui ne tardera pas à se muer en inquiétude, voire en inquiétante étrangeté, cette *ambi-ance* que les Français ont tant de mal à traduire. « *Unheimlich* », disent les Allemands et c'est d'ailleurs le titre d'un des plus beaux essais de Sigmund Freud. Infamiliarité aurais-je tendance à qualifier en français cette atmosphère qui renvoie au familier, au douillet, au foyer et qui finira, après un temps de refoulement, à nous revenir paré d'infamiliarité et d'étrangeté.

Ce lieu familier, ce foyer qui protège et menace en même temps est pour l'âme allemande, par excellence, la forêt. Pour les Romantiques, et il n'y a de romantisme qu'allemand, rien n'exprime mieux la « Sehnsucht » que le « Wald ». Il est pour eux d'une telle évidence qu'un seul mot leur suffit pour le nommer, là où les Français en ont besoin d'au moins deux. À l'est du Rhin, on ne peut imaginer qu'il puisse exister un bois où le philistin emmène promener son chien.



Caspar David Friedrich, *Le Chasseur dans la forêt*, 1814

Il n'y a que la forêt, et c'est au plus profond d'elle que débute l'opéra allemand quand le Freischütz y pactise avec le diable, c'est là aussi que Hänsel et Gretel, tout comme le petit poucet, sont abandonnés par leurs parents et qu'ils rencontrent sorcières et ogres, c'est là encore que le Roi des Aulnes nargue l'enfant malade, mais c'est là aussi que Martin Heidegger, le « philosophe » nazi, plante la « *Lichtung* », la clairière où l'homme peut s'arrêter pour approcher un moment d'authenticité. La forêt offre le bois pour se chauffer et le gibier pour se nourrir. Le « heimlich » et le « unheimlich » s'y donnent la main. La forêt est à l'Allemand ce que le désert est au Juif : un refuge, mais aussi un piège au pas de la porte, à portée de main et de « *Wanderstab* ». En allemand elle ne s'appelle pas forêt vierge comme l'innocence, mais c'est un « *Urwald* », une forêt primitive qui renvoie à l'origine.

Et si la raison de Schumann peut bien errer et se perdre dans la forêt, son génie y trouve le cadre pour exorciser ses démons. Son génie a beau s'y perdre, jamais il ne s'y égarera. L'entrée des *Waldszenen* se fait en majeur et elle n'est pas sans rappeler la joyeuse attente au début de la *Symphonie « Pastorale »* de Ludwig van Beethoven. Mais dès le deuxième tableau, le chasseur est à l'affût, et son inquiétante étrangeté n'est pas sans rappeler les chasseurs maléfiques du *Freischütz* et du *Struwwelpeter* écrit par Heinrich Hoffmann, un psychiatre contemporain de Schumann. Les fleurs solitaires, ensuite, semblent tout droit sorties du *Voyage d'hiver* et annoncent un endroit maudit, une « *verrufene Stelle* », où, au milieu de fleurs pâles comme la mort, une seule surgit en rouge, d'un rouge qui ne vient pas du soleil, mais du sang humain qu'elle a bu, comme l'écrit Friedrich Hebbel, avec Jean Paul Richter le poète le plus vénéré de Schumann, dont les vers ont inspiré cette quatrième scène. Mais de quel sang s'agit-il ? Depuis longtemps, dans cette forêt schumannienne, le « heimlich » s'est mué en « unheimlich », et le mineur s'est substitué au majeur. Car le « heimlich » du foyer est

FUR



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

CORNER FURSAC GALERIES LAFAYETTE
103, GRAND RUE
L-1661 LUXEMBOURG

SAC



aussi le « heimlich » du caché et du secret. Mais Schumann est l'homme le moins cachottier du monde et après un interlude dans un paysage riant d'où surgit une auberge, le promeneur, le Wanderer rencontre l'oiseau prophète dans la scénette peut-être la plus connue du cycle. L'oiseau nous apprendra-t-il quelque chose sur l'énigme de ce sang ? Annonçant le *Waldvogel* de Richard Wagner, révélera-t-il que ce sang n'est autre que celui de Mime et de Fafner, du nain et du géant que Siegfried, l'impétueux, a tué ici même, au fin fond du « *deutscher Wald* » ?

La forêt schumannienne vire au noir, au noir du sang, de la bile et donc de la mélancolie. C'est le noir de la souffrance qui s'oppose au blanc de la douleur et de la neige. La neige recouvre les sons, elle assourdit les bruits et fait taire la souffrance. La douleur est muette, on la dit sourde. La mélancolie des psychiatres est une douleur morale, la mélancolie des artistes est une souffrance éthique. Elle parle sur la scène du théâtre, elle chante son « Leid » dans le « Lied », elle dissout aussi son spleen dans le vin. Il y a plus de deux millénaires, le pseudo-Aristote, dans son fameux *Problème XXX*, compare, en effet, la mélancolie au vin. Comme le jus de Bacchus, le jus du spleen rend autre, fait sortir de soi, aliène en quelque sorte le sujet en le rendant étranger à lui-même. Le génie de la mélancolie est de réaliser dans une synthèse, dans une « *Aufhebung* » toute hegelienne, la réconciliation de la thèse du spleen et de l'antithèse de la folie. Le génie de Schumann est de se servir de sa mélancolie, de retourner le stigmate comme on dirait aujourd'hui, de profiter du don empoisonné que les fées des contes romantiques ont planté dans sa poitrine pour mettre d'accord, pour accorder ses âmes désaccordées. Si Schumann a renoncé à contre-cœur au métier d'écrivain et de libraire pour embrasser la carrière de pianiste et de compositeur, il n'a jamais abandonné pour autant la plume de l'écrivain. Le *logos* de son verbe n'a jamais cessé d'enchanter le pathos de sa musique. En écrivant dans la *Neue Zeitschrift für Musik* qu'il a fondé et en



Lithographie de Joseph Kriehuber représentant Robert Schumann, Vienne, 1839

composant ses partitions, Schumann met en scène ses doubles, il les fait jouer et joue avec eux. Dans *Der Dichter und das Phantasieren*, Freud compare l'artiste qui crée à l'enfant qui joue et reprend en quelque sorte le *Problème XXX* du pseudo-Aristote : créer et jouer c'est mimer, c'est imiter, dans le sens le plus noble du terme. La langue allemande le sait depuis longtemps, elle qui parle de *Singspiel*, *Trauerspiel*, *Lustspiel*, *Schauspiel*. Nietzsche, qui connaît et méprise comme personne son Aristote, apprécierait cependant le pseudo-Aristote dont le *Problème XXX* fait de l'artiste un enfant qui joue. Ne dit-il pas de Schumann que c'est un « *ewiger Jüngling* », un éternel jeune homme, aussi longtemps du moins qu'il se sent dans la

plénitude de sa force, car il y a aussi des moments, ajoute-t-il, où sa musique ressemble à une « ewige alte Jungfer », une éternelle vieille fille. Laissons au philosophe la responsabilité de ses affirmations, au moins pointe-t-il une nouvelle fois la bipolarité de la vie et de l'œuvre de Schumann.

Né en 1956 à Esch-sur-Alzette, Paul Rauchs est psychiatre et psychanalyste. Il s'intéresse particulièrement aux disciplines tangentes de sa pratique, comme la philosophie et l'histoire, mais aussi la musique, les arts et les lettres. Il aime piétiner en contrebandier ces plates-bandes et en a tiré de nombreux articles. En tant que citoyen il vit la politique, en tant que psychiatre il analyse le politique. Se considérant comme un écrivain, il a publié plusieurs livres.

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. (50, avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg - B6483) Communication Marketing Octobre 2024



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change



30.01.2025 – 02.02.2025

FESTIVAL DE PIANO

RAVEL+

LISE DE LA SALLE - JEAN-EFFLAM BAVOUZET
KAI ADOMEIT - CATHY KRIER
JOSEPH MOOG - JANINA FIALKOWSKA
SEVERIN VON ECKARDSTEIN - FRANCESCA TANDOI

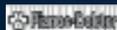
WWW.FESTIVAL-PIANO.LU



CENTRE
DES ARTS
PLURIELS
ETTELBRÜCK



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



INFO & RESERVATIONS
2681 2681
WWW.CAPE.LU

FR La limpidité de l'écho

Olivier Lexa

Ce sont deux mondes qui dialoguent ce soir sous les doigts de Grigory Sokolov. D'un côté, la pureté et l'élégance d'un langage musical qui, cent cinquante ans avant l'invention du piano, offre ses premières grandes partitions au clavier joué seul. De l'autre, l'épanouissement de l'écriture pianistique à travers les pages parmi les plus emblématiques de la sensibilité et de l'imaginaire romantiques. Mis en présence l'un de l'autre, chacun de ces univers révèle sa substance profonde.

Le choix de **William Byrd** retient particulièrement l'attention de la part d'un pianiste issu de l'école russe, traditionnellement associée à la virtuosité et au pathos propres aux répertoires postérieurs au 18^e siècle. Grigory Sokolov avait déjà surpris le public par ses interprétations de compositeurs baroques ayant écrit pour le clavecin, dont François Couperin et Jean-Philippe Rameau. À présent, il remonte plus loin encore dans le temps pour explorer les partitions d'un musicien de la Renaissance anglaise, dont Glenn Gould s'était déjà aventuré à enregistrer quelques pages dans les années 1960. Avec Orlando Gibbons, John Bull, Thomas Tomkins et Jan Pieterszoon Sweelinck entre autres, William Byrd fait partie des compositeurs appelés « virginalistes ». Ceux-ci ont participé à l'essor de la musique destinée au clavecin, à l'épinette et au virginal à la fin du règne de la reine Élisabeth I^{ère} (1533–1603) et au début de celui de Jacques I^{er} (1567–1625). Cet âge d'or de la musique anglaise pour clavier a donné une place particulière au virginal, un instrument à cordes pincées de la même famille que le clavecin, mais de forme rectangulaire et particulièrement apprécié outre-Manche pour la douceur de son timbre.

Les virginalistes se distinguent par leur art de la polyphonie, de l'ornementation et leur attachement aux danses telles que la pavane et la gaillarde. Parmi eux, William Byrd se singularise pour avoir été également un grand compositeur de musique sacrée. Après s'être sans doute formé auprès de Thomas Tallis, il a occupé le poste d'organiste de la cathédrale de la ville de Lincoln avant d'être nommé par la reine Élisabeth gentilhomme de la Chapelle royale en 1572. Trois ans plus tard, la reine confère conjointement à Byrd et Tallis, qui ont l'habitude de travailler ensemble, le privilège exclusif d'importer, imprimer, publier et vendre de la musique sur le royaume d'Angleterre.



**Un virginal flamand de Hans Ruckers, 1583, Anvers
Paris, Musée de la musique**

Le parcours de Byrd est ainsi marqué par l'importance de son rôle musical à l'ère élisabéthaine, mais aussi par une différence étonnante entre sa production de musique vocale, étrangère aux innovations venues d'Italie, et les cent quarante pièces qu'il a écrites pour clavier, dont la modernité le place, à côté de Girolamo Frescobaldi, au premier rang des compositeurs claviéristes de son époque.

La plupart des pages interprétées ce soir sont issues du célèbre *Fitzwilliam Virginal Book*, qui tire son nom du vicomte Richard Fitzwilliam, lequel légua le volume en 1816 à l'Université de Cambridge où il est aujourd'hui encore conservé. Avec ses 297 pièces d'une trentaine de compositeurs différents, le recueil manuscrit est la source la plus importante de son époque pour la musique de clavier. Parmi les soixante-treize pièces de Byrd copiées dans le volume, Grigory Sokolov a choisi de commencer par celle qui porte sans doute le titre le plus évocateur du recueil : *John come kiss me now*. Il s'agit de seize variations sur un thème qui, ainsi répété, prend une dimension obsédante, presque hypnotique. Graduellement, les variations font apparaître des figures rythmiques de plus en plus rapides, qui permettent au compositeur de faire la démonstration de sa maîtrise de l'ornementation. Les volutes mélodiques se développent dans une écriture aussi précise qu'aisée, aussi articulée que variée, caractéristique de la littérature pour instrument à cordes pincées :

au clavecin ou au virginal, la note dure beaucoup moins longtemps qu'au piano – d'où la nécessité de l'orner afin de la faire durer. La noblesse et la majesté de la pavane qui suit tranche avec cette démonstration d'agilité. S'étant libérée de sa fonction première dévolue à la danse, la pavane anglaise est devenue dans les années 1570 une des formes instrumentales les plus prisées. Son caractère grave et profond visait à susciter l'émotion – dans une intention comparable aux pièces qui, dans un registre esthétique bien différent, figurent ce soir en deuxième partie de programme. Cette pavane serait, selon une annotation du *Fitzwilliam Book*, la première composée par Byrd. Elle est suivie par une gaillarde, au caractère sensiblement plus léger, dans la plus pure tradition associant communément les deux danses. La *Fantasia* qui leur succède se distingue par la liberté de sa forme : chez les virginalistes, les « fantaisies » se différencient des danses en leur permettant d'explorer, dans un esprit d'improvisation, des idées mélodiques et harmoniques sans contraintes formelles, incluant des changements de tempo et d'harmonie qui leur confèrent une forme d'expressivité plus fluide. Grigory Sokolov revient à la danse avec une brève *Alman* (« Allemande »), plus légère et au rythme plus marqué que la pavane, avant de faire chanter sa main droite dans une des pavanés les plus mélodiques de Byrd, intitulée *The Earl of Salisbury* (« Le comte de Salisbury »), suivie de deux gaillardes. Contrairement aux pièces précédentes, ces trois dernières danses sont extraites d'un autre recueil, le *Parthenia*, premier volume de musique anglaise pour clavier imprimé en 1613. Celui-ci était dédié à la princesse Elizabeth Stuart et son titre, du grec *parthenos* qui signifie « jeune fille » ou « vierge », précédait en couverture l'indication : *The Maydenhead of the First Musicke that ever was Printed for the Virginals* (« La virginité de la toute première musique jamais imprimée pour les virginals »). Pour conclure cette première partie de récital, Grigory Sokolov a choisi le thème et variations *Callino casturame*, extrait du *Fitzwilliam Book*. En gallois, ce titre signifie « Je suis une fille du bord de la rivière ». La fraîcheur

Harmonie et engagement

Le groupe Pictet, présent au Luxembourg depuis 1989, est fier d'œuvrer pour l'excellence et la culture.

En collaboration avec la Philharmonie, nous célébrons l'art et la musique, avec l'espoir d'inspirer les talents de demain.

Les associés du groupe Pictet vous souhaitent une très belle saison 2024-2025.





SOURCES ROSPORT
D'WAASSER VUM LIEWEN

ENJOY EACH STILL AND
SPARKLING MOMENT



WWW.ROSPORT.COM

de cette pièce, à laquelle William Shakespeare fait allusion dans sa tragédie *Henri V* (acte IV, scène 4), clôt cette exploration de l'*early repertoire* dans un esprit juvénile qui en fait le contraire d'une partition poussiéreuse.

Avec les sept mazurkas op. 30 et 50 de **Frédéric Chopin**, Grigory Sokolov quitte l'Angleterre élisabéthaine pour rejoindre un des sommets de la littérature pianistique. Danse traditionnelle originaire du pays de naissance du compositeur – la Pologne –, la mazurka connut une grande vogue dans les salons européens au 19^e siècle. Avec 58 pièces du genre, Chopin a significativement contribué à cet engouement. Sous les doigts du pianiste-compositeur, cette danse, caractérisée par son tempo vif et ses trois temps dont les accents se déplacent sur les temps faibles, s'affranchit de sa fonction première pour devenir une forme savante érigée en pilier du répertoire pianistique de son époque. Chopin a vingt-six ans lorsqu'il se lance dans la composition des quatre mazurkas opus 30. Vivant à Paris depuis cinq ans, il est déjà très installé dans la vie artistique de la capitale.

Dans ce nouvel opus, le compositeur fait de la mazurka un territoire d'exploration poétique et introspective qui la différencie notamment de la polonaise, danse plus majestueuse, souvent marquée par un sentiment héroïque.

La diversité de caractère et la profondeur émotionnelle de chaque pièce en font un recueil marquant, révélant l'attachement de Chopin à son pays en lui donnant l'occasion d'exprimer des sentiments intimes. Le compositeur venait alors de rompre ses fiançailles avec

Maria Wodzińska. La famille de la jeune aristocrate polonaise s'opposait à leur mariage, en partie à cause de la santé fragile de Chopin qui souffrait de tuberculose. Cette déception amoureuse le laissa profondément affecté, renforçant son attachement nostalgique pour la Pologne. La première mazurka op. 30, en do mineur, commence de façon plutôt douce et intime, avant de dévoiler progressivement une intensité émotionnelle plus profonde. La partie centrale est un *kujawiak* : une autre danse traditionnelle polonaise à 3/4, souvent jouée à une vitesse plus lente et généralement associée à des mouvements circulaires et élégants. Chopin adopte cette source d'inspiration afin d'exprimer l'amour de son pays. La deuxième pièce, en si mineur, montre un caractère plus décidé mais changeant, donnant lieu à une sorte de dialogue, à travers des passages chromatiques et de subtiles modulations, entre différents états d'âme. La troisième mazurka, en ré bémol majeur, est sans doute la plus lyrique de l'opus. Son introduction et sa forme traditionnelle ABA déclinent une oscillation permanente entre des motifs écrits en majeur et repris en mineur, comme pour teinter systématiquement de nostalgie tout élan de joie. Écrite en do dièse mineur, la dernière mazurka, empreinte d'un sentiment de profonde introspection, est la plus complexe et la plus mystérieuse de l'opus. Son esprit lyrique et la diversité de son matériel thématique introduisent à point nommé les trois mazurkas op. 50.

Composé en 1841/42, ce recueil est l'œuvre d'un Chopin qui, jouissant d'une grande réputation à Paris, est alors au faite de sa carrière. Il vit depuis trois années avec l'écrivaine George Sand – une relation dont les fluctuations se ressentent dans l'opus. Celles-ci sont un des traits caractéristiques du « dernier Chopin », qui revisite par ailleurs les formes conventionnelles du romantisme pianistique. La première pièce du recueil, en sol majeur, présente, au-delà du contraste habituel entre la vivacité de la partie initiale et la mélancolie de la partie centrale, plusieurs aspects novateurs, dont une incroyable variété

Journal des Demoiselles
Edition Belge.

1.



La Mazurka.

La Mazurka, Journal des Demoiselles, 1845



Dessin au fusain d'Eduard Bendemann 1859 d'après un daguerréotype de Vollner de mars 1850

harmonique et l'apparition d'un thème totalement nouveau dans la reprise de la première partie. La deuxième mazurka, en la bémol majeur, est la seule régulièrement tripartite du recueil. La mélodie insiste sur des fioritures chromatiques, caractéristiques du lexique pathétique chopinien, avec lequel tranche l'épisode central qui évoquerait plutôt une fanfare. Enfin, avec la dernière des mazurkas interprétées ce soir, en do dièse mineur, nous sommes en présence d'un chef-d'œuvre absolu, riche de nombreux thèmes et d'une écriture

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?

William Byrd (c. 1540–1623): English Renaissance composer; also a singer, organist, choir master and teacher. Described as a «Father of Musick». Especially admired for his sacred choral and keyboard music. Bravely remained Catholic in Protestant England.

Frédéric Chopin (1810–1849): Virtuoso pianist-composer who wrote almost exclusively for his own instrument. Lived in Paris from 1831 but always considered himself a Polish musician. Famously shy. Disliked giving public concerts and preferred performing for friends – often in semi-darkness!

Robert Schumann (1810–1856): Leading figure of the Romantic movement. Especially known for his songs and piano works. Bibliophile who loved literature almost as much as music. Co-founded an important music journal. Wife Clara was a phenomenal pianist – and a composer too.



What's the big idea?



Lords of the dance. Both Byrd and Chopin found musical inspiration in dances of their day. The slow, majestic pavane and the athletic, leaping galliard were extremely popular in 16th and 17th century England, while the lively triple-time mazurka is one of Poland's best-loved folk dances.

Instrumental transformation. Byrd intended his keyboard works to be performed on the organ or the virginal – a harpsichord-like instrument. But they work equally well on the piano, as we hear tonight.

Music and nature. Schumann's nine-movement *Waldszenen* explores one of his lifelong fascinations: the contrastingly joyful and sinister aspects of nature. Its spookier movements so frightened his wife Clara that she refused to play the work. The composer, however, «greatly cherished» it.

What should I listen out for?

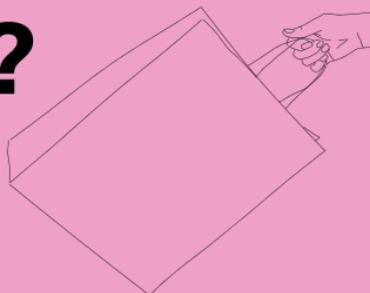


Wit and virtuosity. Discover contrasting keyboard works from across Byrd's career. Relish the wit of *John come kiss me now* and *Callino casturame*, be amazed by the *Fantasia's* virtuosity, and experience the glamour of the Tudor and Stuart courts through stately pavaues and energetic galliards.

Polish sounds. Celebrate Polish culture with seven of Chopin's loveliest mazurkas. Full of adventurous harmonies, beautiful tunes and infectious rhythms, they are a unique tribute to the homeland he missed so much during his years in Paris.

Woodland sounds. Venture into the woods in Schumann's *Waldszenen*. Listen out for lovely melodies that evoke the delicacy of «lonely flowers» and the songs of a mysterious «prophet bird» and a cheerful hunter, journey from the eerie sounds of a «haunted place» to the tunefulness of a «friendly landscape», and finally bask in the lyrical beauty of the «Abschied» (farewell).

Something to take home?



Did you know? Schumann's first published article was a review of a set of variations by Chopin, and contained the memorable phrase «*Hats off, gentleman, a genius!*».

Further listening. Enjoy further pianistic delights on 29.01.25 when Sir András Schiff plays two Mozart piano concertos: one sunny and one stormy.

Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

contrapuntique inhabituelle pour ce type de danse – sans doute un hommage au prélude, dans la même tonalité, du premier volume du *Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach.

Six années après la parution de l'opus 50 de Chopin, **Robert Schumann** commence la composition des *Waldszenen* (*Scènes de la forêt*). Le musicien est alors au sommet de son art – ses troubles de santé mentale ne sont pas encore apparus. Il vit alors avec son épouse à Dresde, où leurs quatre enfants sont nés. Ceux-ci donnent envie au compositeur de s'intéresser à des formes évocatrices et narratives, comme dans les *Kinderszenen* (*Scènes d'enfants*) et l'*Album für die Jugend* (*Album pour la jeunesse*). Par rapport à ces deux recueils, les *Waldszenen*, marquées par une atmosphère particulière où la forêt devient un lieu plein de mystère, reflètent davantage la complexité de l'état psychologique de Schumann à cette période de sa vie. Après un prélude intitulé *Entrée*, annonçant la tranquillité d'une promenade en nature, les *Chasseurs aux aguets* suggèrent la vigilance et la tension du chasseur en embuscade. Dans une ambiance rêveuse et poétique, les *Fleurs solitaires* évoquent tendrement la solitude et la beauté des fleurs isolées au cœur de la forêt. Avec le *Lieu maudit*, Schumann explore une dimension plus sombre et intimidante de la forêt : marquée par des dissonances et des modulations surprenantes, la musique suggère le danger. Le calme et la douceur du *Paysage souriant* contrastent avec cette source d'inquiétude, tandis qu'*À l'auberge* évoque chaleureusement l'hospitalité et le réconfort d'un refuge au cœur des bois. Dans l'*Oiseau-prophète*, la pièce la plus étonnante du cycle, Schumann utilise une mélodie mystérieuse et sinieuse pour imiter le chant d'un oiseau. Le caractère improvisé du chant donne à l'ensemble une dimension presque surnaturelle et préfigure les futures compositions de Maurice Ravel et Olivier Messiaen inspirées par les oiseaux. Après le *Chant de chasse*, qui célèbre l'excitation de l'activité humaine dans la

nature, un *Adieu* touchant conclut le recueil dans une atmosphère douce et mélancolique, marquant la fin de la promenade en forêt et le retour à la réalité. Construite sur une suite de triolets qui, voyageant de la main gauche à la main droite, forment un ostinato à la fois entraînant et relevant comme d'une force tranquille, cette pièce conclut ce récital dans un esprit de fluidité, de limpidité et d'allant, que l'on retrouve comme en écho, malgré leur éloignement chronologique, derrière les trois recueils ce soir au programme.

Auteur et metteur en scène, Olivier Lexa a publié huit ouvrages portant essentiellement sur la musique et l'opéra ; il a créé différents spectacles en Europe et aux États-Unis. Il effectue régulièrement des travaux de dramaturgie, notamment pour le Teatro alla Scala à Milan.

Dernière audition à la Philharmonie

Toutes les œuvres de William Byrd jouées ce soir le sont pour la première fois à la Philharmonie Luxembourg.

Frédéric Chopin *Mazurkas op. 30*

Première audition de l'intégralité de l'œuvre

Frédéric Chopin *Mazurkas op. 50*

Première audition de l'intégralité de l'œuvre

Robert Schumann *Waldszenen op. 82*

18.01.2009 Sir András Schiff

THE ART OF
WINEMAKING



BERNARD-MASSARD

MAISON FONDÉE

1 9 2 1

30 novembre 2024 > 1^{er} juin 2025

Jean-Pierre Beckius

(1899 – 1946)

Impressions d'ici et d'ailleurs

Jean-Pierre Beckius, *Laerensmilien avec joncs*, 1924, Collection privée, photo : François Beckius

multiplicity

VILLA
VAUBAN

Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg

VILLE DE
LUXEMBOURG

villavauban.lu

LUN - DIM 10 - 18H00 VEN 10 - 21H00 MAR fermé

^{DE} Grigory Sokolov – Byrd, Chopin, Schumann

Guido Krawinkel

Keine Frage: im 16. Jahrhundert war die Religion noch ein lebenswichtiges Thema – und zwar im wahrsten Sinne des Wortes. Als Katholik saß William Byrd diesbezüglich zwischen allen Stühlen: Er entstammte vermutlich einer protestantischen Familie, war Zeitzeuge der Abspaltung der anglikanischen von der katholischen Kirche, komponierte aber für Protestanten wie Katholiken. Einmal wurde ihm der Lohn gestrichen, weil sein Orgelspiel als zu «papistisch» (will heißen: gelehrt) eingestuft wurde. Byrd und seine Frau wurden zudem fast jährlich wegen «Rekusanz» (Weigerung, Gottesdienste der Church of England zu besuchen) mit Geldstrafen belegt, nahmen an heimlichen Gottesdiensten teil und boten Jesuiten und anderen religiösen Flüchtlingen vermutlich finanzielle Unterstützung oder Asyl.

Seine Verbindungen zu mächtigen Lords und die Gunst des Königshauses schützten ihn jedoch immer wieder vor härteren Sanktionen. Im Gegenzug komponierte Byrd englische Hymnen, darunter eine mit Texten der regierenden Königin Elisabeth I. selbst, in der sie Gott für die Rettung vor der spanischen Armada dankte. Außerordentlich gerühmt wurde er für seine Tastenkunst. Byrd gilt als wesentlicher Begründer einer regelrechten Schule von englischen Tastenvirtuosen. Sein Einfluss zeigt sich nicht zuletzt in den Werken der folgenden Komponisten dieser Tradition wie etwa Peter Philips, John Bull, Thomas Tomkins oder Orlando Gibbons und seine Vokalwerke zählen auch heute noch zu den Grundpfeilern der traditionsreichen

britischen Chorkultur. Zusammen mit Thomas Tallis genoss er zudem das alleinige Druckrecht für Musik in England, ein seinerzeit enorm bedeutendes und auch profitables Privileg.

«Das Lied wird am meisten geschätzt, mit dem unsere Ohren am meisten vertraut sind», soll Byrd einmal gesagt haben, und so hatte er als Komponist ständig sein Ohr am Geschmack des Publikums.

Als einer der ersten Komponisten war er daran beteiligt, die bis dato oft vom Vokalen her gedachte oder inspirierte Tastenmusik zu einer eigenständigen Kunstform zu erheben. Ein gutes Beispiel dafür ist das Volkslied **«John come kiss me now»**, das von einem ehelichen (Schein)Streit zwischen einer Frau und ihrem Mann erzählt. Der Mann antwortet (über vierzehn Strophen hinweg!) stets mit einer neckischen Tirade: *«Ehefrauen sind gut und Ehefrauen sind schlecht, Ehefrauen können ihre Männer verrückt machen, und das tut meine Frau auch...»* Byrd harmonisiert die Melodie über einer sich stetig wiederholenden Bassfigur. Auffällig ist, dass viele Variationen miteinander zusammenhängen: so beginnt *Variation N° 3* mit einer Figuration, die zuerst in der zweiten Hälfte von *Variation N° 2* entwickelt wurde, schließt aber mit noch schnelleren Figurationen, die wiederum in *Variation N° 4* weiterentwickelt werden. *Variation N° 5* nimmt die Figuration von *Variation N° 3* wieder auf, allerdings in Terzen verdoppelt, und dieselbe Figur kehrt dann in der zweiten Hälfte von *Variation N° 6* wieder. Die wirklichen Veränderungen in der Textur treten fast immer in der Mitte der Melodie auf und gehen in den Beginn der nächsten Variation über.

Während diese Volksliedvariationen ein eher spätes Werk Byrds sind, ist **The first pavan** samt der dazugehörigen Galliard eines der frühesten. Grundlage war eine fünfstimmige Consortmusik, was damals nur ein nicht näher spezifiziertes Ensemble meinte, zum Beispiel ein Gambenconsort. Typisch für dieses Werk ist die Tatsache, dass die anschließende Galliard nicht aus dem musikalischen Material der Pavane entwickelt wurde – wie es traditionell üblich war – sondern aus komplett neuem Material besteht. Der Charakter der Pavane wird stark von der bewussten Wahl einer ungewöhnlich schweren, dunklen Tonart und dem dichten polyphonen fünfstimmigen Kontrapunkt beeinflusst. Zu den Paradestücken eines jeden Tastenvirtuosen gehörte von jeher die **Fantasia** bzw. «Fantasie». «*In der Fantazia vermag sich größere Kunst zu zeigen, als in jeder anderen Musikgattung*», hat Thomas Morley einmal resümiert. Eine «Fantazia» war aber keineswegs das, was man heutzutage als «freie Fantasie» bezeichnen würde. Statt freier Improvisation handelte es sich vielmehr um eine streng strukturierte und reglementierte kontrapunktische Form. Der Komponist konnte sich natürlich in Bezug auf Form und Harmonie größere Freiheiten als etwa in Tanzstücken oder in der Kirchenmusik erlauben, doch blieb die Komposition durch klare Regeln gebunden. Fantazias waren immer einsätzig, boten jedoch innerhalb dieses Rahmens eine reiche Vielfalt an unterschiedlichen Abschnitten.

«*Ernsthaft und gravitatisch gesetzt und auch auf gleiche Art exekutiert werden*» müsse, so Johann Gottfried Walter in seinem 1732 in Leipzig erschienenen *Musicalischen Lexicon* eine Allemande, bzw. «**Alman**». Ursprünglich hatte der würdevolle Schreittanz königlichen Ursprungs einen zweiten, deutlich lebhafteren Teil, der aber zugunsten der Erhabenheit domestiziert wurde. Die Pavane **The Earl of Salisbury** samt zweier dazugehöriger Galliard wurde im Andenken an Sir Robert Cecil (Spitzname: «kleiner Beagle»), den Grafen von Salisbury, komponiert. Der Earl war offenbar sehr kunstsinnig, denn Byrd war

*Guglielmo
Inglese*



Gerard Van der Gucht (nach Nicola Francesco Haym): (vermutlich fiktives) Kupferstich-Porträt von William Byrd

Bird

Compositors



nicht der einzige Komponist, der ihn dergestalt ehrte. Auch Robert Morley, Robert Jones und John Dowland widmeten ihm Werke. Diese Pavane ist unter Byrds Pavanen insofern ungewöhnlich, als die vorgesehenen Wiederholungen in der Partitur im Gegensatz zur damaligen Praxis keine zusätzlichen Verzierungen aufweisen. Es ist unklar, ob dies beabsichtigt war, um die elegante Einfachheit der Melodie zu bewahren, oder ob Byrd ohnehin klar war, dass die Interpreten – wie seinerzeit durchaus üblich – improvisierte Verzierungen hinzufügen würden. Dieses Detail bleibt somit der Fantasie jedes Interpreten überlassen.

Etwas kryptisch mutet zunächst der Titel **Callino casturame** an. Er bezieht sich auf das Drama *Heinrich V.* (IV. Akt, 4. Szene) von William Shakespeare. Dort begrüßt ein französischer Soldat den Protagonisten Pistol und nennt ihn einen Mann von Stand. «*Qualtitie calmie custure me*» antwortet dieser ziemlich geheimnisvoll, wahrscheinlich ein Bezug auf ein Lied, dessen Melodie in diesem Zusammenhang eine Rolle spielt und in Byrds Stück verwendet wird. Auf eine einfache Wiedergabe der Melodie in C-Dur (ionischer Modus) folgen fünf weitere Variationen. In den ersten drei übernimmt die linke Hand nach und nach eine vorherrschende Rolle, bis schließlich die Figurationen aus der rechten Hand «ausbrechen» und zu einer letzten Variation von größerer Ausgelassenheit führen.

* * *

Die Volksmusik hat nicht nur im 19. Jahrhundert in vielfältiger Weise die Kunstmusik inspiriert – wie man schon an den Werken Byrds verfolgen kann. Was die Klaviermusik anbetrifft, so gibt es zahlreiche Arrangements populärer Melodien, wie etwa Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien* oder Johannes Brahms' *Ungarische Tänze*. Frédéric Chopins Mazurkas unterscheiden sich davon jedoch insofern, als dass hier eine populäre Volkstradition unter Verwendung originalen



BOFFERDING

De Béier vun hei.

LA BIÈRE D'ICI.



Eugène Delacroix: Portrait von Frédéric Chopin (1838)

thematischen Materials durch die Erfindungsgabe des Komponisten völlig neu entwickelt und geformt wird. Die Mazurka hat ihren Namen von der Gegend Masowiens rund um Warschau und erlangte ihren Status als nationale Tanzform im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Der Begriff «Mazurka» ist eigentlich ein allgemeiner Titel für viele regionale Tänze mit ähnlichen Merkmalen, vor allem Mazur, Oberek und Kujawiak. Allen gemeinsam sind der Dreiertakt, der stark akzentuierte zweite oder dritte Schlag und ein punktierter Rhythmus. Einige dieser regionalen Variationen sind schnell und wild, andere sind von tiefer Melancholie geprägt.

Chopins erste Versuche in dieser Form stammen aus dem Jahr 1826, sein allerletztes Werk war die *Mazurka in g-moll op. 67 N° 2*, die 1855 veröffentlicht wurde. Insgesamt komponierte Chopin etwa 57 Mazurkas, von denen 41 zu seinen Lebzeiten in Gruppen von drei, vier oder fünf veröffentlicht wurden. «*Mein Klavier hörte nichts als Mazurkas*» schrieb er 1831 in einem Brief an seine Familie, was die Bedeutung dieser Gattung für sein Œuvre unterstreicht. Seine **Vier Mazurken op. 30** veröffentlichte Chopin im Dezember 1837, die **Mazurkas op. 50** 1842. Die *Mazurka N° 4 in cis-moll* aus op. 30 etwa beginnt, wie viele dieser Werke, in einem Zustand tonaler Mehrdeutigkeit, bevor sich das erste Thema in cis-moll als Hauptthema herausstellt. Es folgen zwei weitere Themen, die in gis-moll und H-Dur angesiedelt sind. Nach einer fast unmerklichen Wiederkehr des ersten Themas windet sich eine Coda mit chromatischem Abstieg zum Ende hin. Diese geheimnisvolle Mazurka ist von der Textur her dichter und schwerer instrumentiert als die meisten anderen, aber dank einer Reihe von neckischen rhythmischen Anomalien dennoch leichtfüßig. Die formale und musikalische Vielfalt der Mazurkas ist ebenso legendär wie die Länge (bzw. Kürze) mancher Stücke, die oft nur wenige Takte dauern. «*Jede der Mazurken hat ein individuelles poetisches Merkmal, etwas Unverwechselbares in Form oder Ausdruck*», konstatierte kein Geringerer als Robert Schumann einmal in einer Rezension von Chopins Mazurkas.

«Chopin hat die Mazurka zu einer kleinen Kunstform erhoben; er hat viele geschrieben, doch nur wenige ähneln einander.»

Schumann selbst war ebenfalls ein Meister der kleinen Form, wie seine **Waldszenen op. 82** zeigen. Dabei war die Zeit damals alles andere als einfach für ihn und seine Frau Clara. Im Revolutionsjahr 1848/49 versuchte Clara zu retten, was zu retten ist, während Schumann unverdrossen komponierte. «*Sonst leben wir hier wie im tiefsten Frieden; auch arbeite ich fleißig*», schrieb er einem Freund. Clara sah das naturgemäß etwas weniger entspannt. «*Merkwürdig erscheint es mir, wie die Schrecknisse von außen seine innern poetischen Gefühle in so ganz entgegen gesetzter Weise erweckt.*» Außer den *Waldszenen* vollendet er in jenem Frühjahr und Sommer die *Romanzen für Oboe und Klavier*, die *Fantasiestücke für Klarinette und Klavier*, das *Album für die Jugend* und die *Bilder aus Osten* für Klavier zu vier Händen.

Er komponierte «zarte, duftende Blumen, die keinen Triumphzug durch den Salon machen wollen, sondern im stillen Kreise das Gemüt erquicken werden», während drumherum die bis dato klar monarchisch strukturierte Welt durch die demokratischen Bestrebungen der deutschen Revolution zusehends aus den Fugen geriet.

Schumann schrieb: «*Die Titel von Musikstücken wurden, seit sie in unserer Zeit wieder in Mode gekommen sind, hier und da kritisiert, und es wurde gesagt, dass 'gute Musik keinen Wegweiser braucht'.*



Caspar David Friedrich: Klosterruine Eldena (ca. 1825)

Das ist sicher nicht so, aber ein Titel raubt ihr auch nicht ihren Wert; und der Komponist verhindert zumindest durch das Hinzufügen eines Titels ein völliges Missverständnis des Charakters seiner Musik. Wichtig ist, dass eine solche verbale Überschrift bedeutsam und passend ist. Sie kann als Prüfstein für das allgemeine Bildungsniveau des Komponisten angesehen werden.» Schumanns Wertschätzung für die Waldszenen wird in einem Brief an seinen Verleger dokumentiert, in dem er den Zyklus als einen bezeichnet, der *«mir seit langem sehr am Herzen liegt»*. Die Waldreise beginnt mit *«Eintritt»* in einer federnden, wandelnden Stimmung und wird gefolgt von *«Jäger auf der Lauer»*, einer liebevollen Schilderung des Unheimlichen. Scheinbar unbeholfene geteilte Töne werden auf charmante Weise durch *«Einsame Blumen»* verstreut, doch die Stimmung ändert sich drastisch in *«Verrufene Stelle»*. Hier ist Schumanns Zitat aus einem Gedicht von Hebbel in der gedruckten Partitur erhalten geblieben. Der Text lautet:

Die Blumen, die hier so hoch wachsen,
Sind bleich wie der Tod;
Nur eine, dort in der Mitte,
steht, ein dunkles Rot.
Die Farbe kommt nicht von der Sonne:
Sie hat ihre Strahlen nie getroffen;
Es kommt aus der Erde,
die menschliches Blut trank.

«*Freundliche Landschaft*» reinigt sofort die aufgeladene Luft, und die einladende Freundlichkeit von «*Herberge*» mutet fast als Zerrbild eines knisternden Kamins an. Auf die darauf folgende Gruselatmosphäre ist man nicht vorbereitet. «*Vogel als Prophet*», seltsam und flüchtig, ist außerhalb des Zyklus wohlbekannt und war beim Publikum sofort beliebt. Seine Zeitlosigkeit ist unheimlich, selbst für ein Publikum des 21. Jahrhunderts. Der gelöschte Text, der diese Episode begleiten sollte, stammte von Eichendorff: «*Seien Sie vorsichtig, bleiben Sie wachsam und aufmerksam!*» Ein fröhliches «*Jagdlied*», untermalt von den Hornrufen der Jagd, leitet über zum besinnlichen und heiteren «*Abschied*».

Guido Krawinkel schreibt über alles, was irgendwie mit Musik zu tun hat. Nach dem Studium von Musikwissenschaften, Französisch, Kommunikationsforschung und Philosophie in Bonn sowie einer Ausbildung zum nebenberuflichen Kirchenmusiker (C-Examen) arbeitet er heute als freier Musikjournalist u. a. für Internetportale wie klassik-heute.de, Zeitungen (General-Anzeiger Bonn, NMZ) und Fachzeitschriften (organ, chorzeit, Oper & Tanz). Er verfasst Programmhefttexte für die Elbphilharmonie, die Bremer Philharmoniker, die Jenaer Philharmonie u. a.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Alle Werke von William Byrd, die heute Abend erklingen, werden zum ersten Mal in der Philharmonie Luxembourg aufgeführt.

Frédéric Chopin *Mazurkas op. 30*

Erstaufführung des gesamten Zyklus

Frédéric Chopin *Mazurkas op. 50*

Erstaufführung des gesamten Zyklus

Robert Schumann *Waldszenen op. 82*

18.01.2009 Sir András Schiff

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.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Certified

Corporation

Interprète

Biographie

Grigory Sokolov piano

FR Portées par une intensité mystique, les interprétations poétiques de Grigory Sokolov sont le fruit d'une connaissance approfondie des œuvres qui constituent son vaste répertoire. Ses programmes de récital vont de transcriptions de polyphonies médiévales et du clavier de Byrd, Couperin, Rameau, Froberger ou Bach, aux grandes pages de Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky, en passant par le siècle des Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Brahms. Né à Leningrad (actuelle Saint-Pétersbourg), il approche le clavier à l'âge de cinq ans et commence ses études de piano avec Liya Zelikhman à l'École Centrale Spéciale du Conservatoire de sa ville natale, avant de les poursuivre avec Moisey Khalifin au sein de la même institution. Il donne son premier récital en 1962 puis devient quatre ans plus tard, à l'âge de seize ans, le plus jeune musicien à décrocher la Médaille d'Or du Concours international Tchaïkovski de Moscou, récompense reçue des mains d'Emil Gilels, président du jury et parrain artistique du prodige. En dépit d'importantes tournées aux États-Unis et au Japon au cours des années 1970, ses activités sont documentées principalement par ses enregistrements live de l'époque soviétique, témoignages d'un artiste singulier quoique nourri par la grande tradition de l'École russe de piano. Après l'effondrement de l'URSS, on l'entend dans les plus grandes salles et les plus prestigieux festivals d'Europe ainsi qu'aux côtés de phalanges comme le New York Philharmonic, le Royal Concertgebouw Orchestra,

Grigory Sokolov photo: Oscar Tursumov



le Philharmonia Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ou les Münchner Philharmoniker. Il se consacrera par la suite exclusivement au récital, s'immergeant dans un programme unique et donnant environ soixante-dix concerts par an. Grigory Sokolov s'intéresse de très près à la mécanique et aux réglages des instruments sur lesquels il joue. Il en explore longuement les caractéristiques et prend beaucoup de temps pour échanger avec les techniciens afin de tendre vers son exigence d'idéal. Après deux décennies passées sans rien graver, il signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon, partenariat qui débouche sur la publication de plusieurs lives. Le premier témoigne d'un récital donné en 2008 au Festival de Salzbourg autour d'œuvres de Mozart et de Chopin, le deuxième est consacré à Schubert et Beethoven. Le troisième propose deux concertos pour piano – où le KV 488 de Mozart voisine avec le *Troisième Concerto* de Rachmaninov. Un disque sorti en même temps que le DVD du docufiction de Nadja Zhdanova *A Conversation That Never Was*, portrait fait d'entretiens avec des amis ou collègues du pianiste, et illustré d'archives privées inédites. Avril 2022 voit la parution de l'enregistrement audio et vidéo du programme donné au palais Esterhazy d'Eisenstadt, soit trois sonates de Haydn et les *Impromptus op. 142* de Schubert agrémentés de nombreux bis. Grigory Sokolov a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2023/24.

Grigory Sokolov Klavier

DE Die poetischen Interpretationen von Grigory Sokolov, die von einer mystischen Intensität getragen werden, sind das Ergebnis einer tiefen Kenntnis der Werke, die sein umfangreiches Repertoire bilden. Die Programme seiner Klavierabende reichen von Transkriptionen mittelalterlicher polyphoner Musik und Musik für Tasteninstrumente von Byrd, Couperin, Rameau, Froberger oder Bach über das Jahrhundert Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Brahms' bis hin zu

den großen Werken von Prokofjew, Ravel, Skrjabin, Rachmaninow, Schönberg und Strawinsky. Er wurde in Leningrad (heute St. Petersburg) geboren und begann mit dem Klavierspiel bereits im Alter von fünf Jahren. Er begann sein Studium bei Liya Zelikhman an der Zentralen Spezialschule des Konservatoriums seiner Heimatstadt und setzte es bei Moisey Khalfin an derselben Institution fort. 1962 gab er seinen ersten Klavierabend, machte aber vor allem im Jahre 1966 von sich reden, als er mit 16 Jahren als jüngster Musiker die Goldmedaille des Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau gewann, die er von seinem Mentor Emil Gilels, dem Vorsitzenden der Jury, überreicht bekam. Trotz umfangreicher Tournées durch die USA und Japan in den 1970er Jahren sind seine Aktivitäten hauptsächlich durch seine Live-Aufnahmen aus der Sowjetzeit dokumentiert, die von einem einzigartigen Künstler zeugen, der von der großen Tradition der russischen Klavierschule genährt wurde. Nach dem Zusammenbruch der UdSSR war Sokolov in den bedeutendsten Sälen und bei den renommiertesten Festivals in Europa zu hören und trat häufig mit Spitzenorchestern wie dem New York Philharmonic, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder den Münchner Philharmonikern auf, bevor er begann, ausschließlich Klavierabende zu geben. Er ist voll und ganz in ein einziges Programm eingebunden und gibt etwa siebzig Konzerte pro Jahr. Grigory Sokolov beschäftigt sich intensiv mit der Mechanik und den Einstellungen der Instrumente, auf denen er spielt. Er erforscht ihre Eigenschaften ausgiebig und nimmt sich viel Zeit, um sich mit den Technikern auszutauschen, um seinen idealen Ansprüchen gerecht zu werden. Nachdem Sokolov zwei Jahrzehnte lang keine Aufnahmen gemacht hatte, schloss er einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon ab, in dessen Folge mehrere Live-Aufnahmen veröffentlicht wurden. Die erste dokumentiert einen Klavierabend bei den Salzburger Festspielen 2008 mit Werken von Mozart und Chopin, die zweite ist Schubert und Beethoven gewidmet. Die dritte enthält zwei Klavierkonzerte – wobei Mozarts KV 488 neben



You have our full attention

Max Glesener, Private Banking Advisor



SPUERKEESS
Private Banking

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

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Nikki Ninja goes CDI Echternach: «Kanner waren all «corps et âme» bei der Saach, a wann d’Nikki Ninja an d’Schoul komm ass, da war dat all Kéier wéi Kleeschen, Chrëschttag an Ouschteren zesummen!!! D’Resultat léist sech weisen! D’Atmosphär war elektrifizierend, a an Kanner waren begeeschtert. Esou eng Energie bréngt jidereen zesummen!»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, visitez / Um mehr zu erfahren, besuchen Sie /
To learn more, visit / Fir méi gewuer ze ginn, besicht

www.fondation-eme.lu

Rachmaninows *Drittem Klavierkonzert* steht. Diese CD wurde zusammen mit der DVD von Nadja Zhdanovas Dokumentarfilm *A Conversation That Never Was* veröffentlicht, einem Porträt, das aus Gesprächen mit Freund*innen und Kolleg*innen des Pianisten besteht und mit unveröffentlichtem Privatarchivmaterial illustriert ist. Im April 2022 erschien die Audio- und Videoaufzeichnung eines Konzerts im Schloss Esterházy in Eisenstadt mit drei Haydn-Sonaten und Schuberts *Impromptus op. 142* und mehreren Zugaben. In der Philharmonie Luxembourg ist Grigory Sokolov zuletzt in der Saison 2023/24 aufgetreten.

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

All-star Shostakovich

Kremer, Rysanov, Capuçon, Kissin

02.02.25

Dimanche / Sonntag / Sunday

Gidon Kremer violon
Maxim Rysanov alto
Gautier Capuçon violoncelle
Evgeny Kissin piano

Chostakovitch: *Sonate pour violoncelle et piano*
Sonate pour violon et piano
Sonate pour alto et piano

(r) résonances 18:45 Salle de Musique de Chambre
Conférence André Lischke: «Les trois sonates en duo de Chostakovitch:
l'été, l'automne, l'hiver»(FR)

Piano

19:30

100' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 30 / 46 / 66 / 78 € / **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

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter 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, Daniela Zora Marxen,

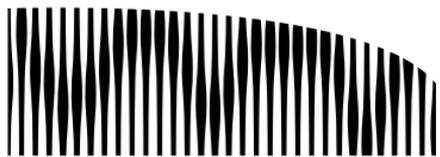
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

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