

**Soirées de Luxembourg**  
**Mercredi / Mittwoch / Wednesday**  
**02.04.2014 20:00**  
Grand Auditorium

**Leonidas Kavakos** violon  
**Yuja Wang** piano

**Backstage**  **Bâloise**  
Assurances

**18:30** Salon d'honneur

Christoph Vratz: «Brahms' Violinsonaten –  
Die Geschichte der drei Werke im CD-Vergleich» (D)

**Johannes Brahms** (1833–1897)

*Sonate für Violine und Klavier N° 1 G-Dur (sol majeur) op. 78*  
(1878/1879)

*Vivace ma non troppo*

*Adagio – Più andante – Adagio come prima*

*Allegro molto moderato – Più moderato*

30'

*Sonate für Violine und Klavier N° 2 A-Dur (la majeur) op. 100*  
(«Thuner Sonate») (1886)

*Allegro amabile*

*Andante tranquillo – Andante – Vivace di più – Andante*

*Allegro grazioso (quasi Andante)*

20'

—

*Sonate für Violine und Klavier N° 3 d-moll (ré mineur) op. 108*  
(1886–1888)

*Allegro*

*Adagio*

*Un poco presto e con sentimento*

*Presto agitato*

25'

# Une musique «durable»

## **Sonates pour piano et violon de Brahms**

Guy Gosselin

Sur les terres austro-allemandes et à partir de 1860, les tenants de la «musique de l'avenir» («Zukunftsmusik»), Liszt et Wagner les premiers, désertent la musique de chambre. À l'inverse, Brahms, davantage concepteur d'un art musical durable («dauerhafte Musik», selon ses propres termes) que d'un art musical se voulant art de progrès, va magnifier le genre tout au long de ses quarante années de carrière.

Bien que nombreux et brillants, les succès ne masqueront jamais tout à fait le reproche d'académisme proféré par la critique et relayé par une partie du public viennois, davantage séduit par la griserie des opérettes et de la valse straussiennes que par les combinaisons contrapuntiques savantes du musicien venu du Nord (Hambourg). Les jugements superficiels sont souvent les plus tenaces...

Quelques décennies seront encore nécessaires pour que cette approche erronée soit vigoureusement dénoncée: au cours de célèbres conférences, Arnold Schönberg lui-même parviendra même à démontrer le contraire; plus tard (1947), son argumentation fera l'objet d'une publication majeure qu'il intitulera de manière toute révélatrice «Brahms, le progressiste».

Réunissant en un seul programme les trois sonates pour piano et violon désormais reconnues et admirées de tous, cette soirée renouvelle avec bonheur l'éclatante démonstration schönberguienne au service d'un art qui associe si harmonieusement modernisme et pérennité.

### **Première Sonate pour piano et violon en sol majeur op. 78**

D'éclatantes réussites personnelles précèdent sa période de composition située majoritairement au printemps 1879 sur les bords du Wörthersee en Carinthie que Brahms, à l'image de l'aristocratie viennoise d'alors, adopte comme lieu de villégiature: à la fin de l'année 1778, la *Deuxième Symphonie* triomphe dans plusieurs grandes villes et notamment à Hambourg; le 1<sup>er</sup> janvier 1879, au Gewandhaus de Leipzig, et le 14 du même mois, au Musikverein de Vienne, résonnent les deux premières auditions du *Concerto pour violon op. 77* créé par Joachim qui, de triomphe en triomphe, va faire découvrir l'œuvre dans toute l'Europe.

Cette première sonate pour piano et violon est souvent nommée *Regen-Sonate* ou *Sonate de la pluie* parce qu'elle emploie en son premier mouvement et en son finale un fragment du thème issu du «*Regenlied*» *op. 59 N° 3*, que Brahms avait composé entre 1871 et 1873 sur un poème de Klaus Groth. Cette autocitation se double de l'emprunt fait au motif rythmique initial du lied pour irriguer et influencer les développements de l'œuvre entière, désormais considérée comme un sommet absolu de l'inspiration brahmsienne.

Le vivace ma non troppo initial s'ouvre directement sur ce rythme pointé exposé par le violon à qui il reviendra de concentrer l'essentiel des idées thématiques du mouvement. La façon si habile d'y appliquer de nombreuses modifications montre combien l'expérience de l'écriture pour violon acquise quelques mois plus tôt avec Joachim en travaillant au *Concerto* a été fructueuse. L'équilibre des deux instruments redevient parfaitement concertant dans le développement à la fois lyrique et très librement conçu. Par une fausse réexposition ingénieuse et admirablement écrite, les retrouvailles avec le premier thème ne se perçoivent que dans un deuxième temps, une fois que le piano a recouvert la scansion régulière des accords du début.

L'adagio central est tout aussi émouvant que savant. Le thème principal, d'abord exposé au piano, doit sa notoriété à la saisissante ambiguïté métrique qui le caractérise. Tout point d'ap-

pui régulier est soigneusement évité et notre écoute se délecte de cette sensation d'apesanteur. Succède alors un épisode plus solennel, cette fois franchement rythmique et caractérisé par sa pulsation iambique (brève – longue).

L'un et l'autre élément, enrichis et plus ornés (notamment par les doubles cordes du violon) vont bien davantage – **à l'inverse de ce qu'aurait fait Beethoven** – se juxtaposer et dialoguer que s'opposer. L'ensemble se diluera dans l'atmosphère imprégnée d'extase de la Coda à laquelle la noble et chère élève Elisabeth von Herzogenberg était sensible, au point d'avouer à son illustre professeur dans une lettre du 24 novembre 1879: «*Quand je joue la dernière partie de cet adagio avec son céleste point d'orgue que je fais durer le plus longtemps possible, je sens que vous êtes un homme bon.*»

Le finale, *allegro molto moderato*, revêt une grande souplesse d'allure. Il est introduit par le thème du «*Regenlied*» qui alterne avec une seconde mélodie à la joie communicante. Contre toute attente, Brahms fait soudainement réentendre le thème de l'adagio et le développe à nouveau. Bien plus, sa présence, plus ou moins révélée, épousera les méandres mélodiques partagés entre les solistes jusque dans la conclusion. À ce moment se révèle dans la plus claire transparence cet art tant abouti et si proprement brahmsien de la forme.

### **Troisième Sonate pour piano et violon en ré mineur op. 108**

Entreprise le même été que la *Sonate op. 78*, la *Sonate op. 108* ne fut achevée que deux années plus tard et fut présentée au public viennois en février 1889 par Joachim et Brahms. Elle est dédiée à son ami Hans von Bülow, le célèbre et talentueux chef d'orchestre qui dirigeait alors indifféremment Wagner, Brahms ou Tchaïkovski. Elle est également la seule à posséder quatre mouvements. Son matériel thématique, extrêmement riche et le plus souvent organisé librement diffuse une grande et noble intensité d'expression.

Empreint d'un lyrisme retenu mais non moins persuasif, le fameux thème du violon qui ouvre le premier *allegro* témoigne

d'une admirable économie rythmique, tandis qu'au piano, le discret continuum de syncopes lui servant d'assise, s'étoffe peu à peu. Quittant son rôle d'accompagnement, ce dernier entraîne le violon dans une exposition très sonore vers le deuxième thème, escorté, comme habituellement chez Brahms, de ses idées secondaires. Les bariolages du violon qui marquent le début du développement paraissent bien étranges. Leur sens se précise vite lorsqu'on y décèle, à peine esquissées, les courbes du premier thème. Enfin, notre oreille finit par percevoir cette longue pédale de dominante confiée à la main gauche du pianiste qui va marquer de sa présence obstinée l'ensemble du développement.

La nouveauté formelle sera à son comble lorsque, quelques minutes plus tard, dans la conclusion, l'auditeur remarquera le recours au même procédé, cette fois sur la tonique.

L'adagio suivant, éclairé par le mode majeur, avait à lui seul condensé les sarcasmes des critiques durant le premier quart du 20<sup>e</sup> siècle. Sa concision et l'apparente simplicité de sa mélodie lui valent désormais d'être considéré comme l'une des plus généreuses inspirations mélodiques de Brahms.

Le «un poco presto e con sentimento», moins qu'un vrai scherzo, se présente, de par sa physionomie rythmique, comme un intermède capricieux et légèrement fantasque dont l'épisode central requiert d'une façon presque rapsodique une partie des éléments déjà connus. Après une réexposition abrégée, la coda conclut librement en empruntant au thème initial.

La simplicité toute vocale et le caractère primesautier inhérents aux deux mouvements précédents sont oubliés dès les premières mesures du «presto agitato» conclusif. Ici, Brahms renoue avec les vastes dimensions formelles et entraîne ses deux solistes dans une course virtuose, effrénée et impétueuse, où thèmes et idées secondaires se juxtaposent et s'entrecroisent sans relâche. L'attention de l'auditeur, cernée par tant de profusion, demeure tenue en haleine par le constant jaillissement mélodique d'où ressort toutefois le premier thème utilisé comme refrain.

## Deuxième Sonate pour piano et violon en la majeur op. 100

Après les premières auditions avec succès de la monumentale *Quatrième Symphonie* le 17 janvier 1886 à Vienne puis le 18 février au Gewandhaus de Leipzig, Brahms quitte à nouveau la ville au printemps et s'installe cette fois en Suisse au bord du lac de Thun. Plusieurs œuvres d'envergure verront le jour durant cette nouvelle villégiature dont la *Sonate pour piano et violoncelle op. 99*, le *Trio avec piano op. 101* et donc la *Sonate pour piano et violon op. 100* qui clôture le programme de ce soir. L'œuvre est parfois intitulée *Thuner-Sonate* en référence au poème éponyme écrit par son ami écrivain et journaliste Viktor Widmann après la première exécution de l'œuvre dans ses appartements.

Le caractère «amabile» soigneusement noté par Brahms en tête de l'allegro initial ressort immédiatement dès l'exposition du premier thème, souvent comparé au «*Preislied*» de Walther des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*. Le deuxième – cette fois indiqué «teneramente» (chèrement) – renforce ce caractère de fraîcheur et d'évidence mélodique. Seul le troisième thème, solennellement affirmé, se rapproche davantage des «*topoi*» rythmiques et symphoniques chers au compositeur. C'est pourtant ce dernier, mais sous une forme bien assagie, que Brahms choisit prioritairement pour le développement, révélant par-là même l'extrême ductilité de ses idées mélodiques.

Par le traitement effectué sur l'intervalle initial de quarte du premier thème, ce développement montre également que chez le compositeur – qui se méfiait souvent de l'«inspiration première» – **science profonde et spontanéité créatrice** s'interpénètrent continuellement. La réexposition, par le resserrement du temps, favorise un dialogue plus serré entre les partenaires tandis que la coda conclut brillamment, non sans que le violon ait tenté une dernière fois d'imposer le thème initial.

Par la triple alternance de ses deux tempos contrastés (andante et vivace), la seconde partie est une nouvelle réussite formelle. Bien qu'habituel chez Brahms, le procédé est ici particulièrement élaboré – grâce en premier lieu à la qualité mélodique des éléments:

la douce ligne de l'andante fait songer aux légendes schumanniennes et se pare d'un délicat mélisme orné que se partagent les deux solistes, tandis qu'une allure fantasque et un dialogue resserré caractérisent le thème tournoyant du vivace. Mais l'art réside dans leurs fausses répétitions. Ajouter «di più» au vivace, le traiter plus légèrement (par des pizzicati et des notes piquées); diversifier et condenser la thématique de l'andante, en redoubler sa douceur («molto dolce» puis «sempre più dolce»); autant de détails qui illustrent le soin extrême de l'écriture visant directement à entretenir le charme sans cesse renouvelé, accessible à la simple perception auditive. Le but est assurément atteint puisque la dernière alternance, condensée à l'extrême, laisse presque inassouvi notre plaisir de l'écoute au moment où résonne l'accord final.

Dans une relative lenteur et sous la forme d'un rondo en trois épisodes, le final (*allegretto grazioso, quasi andante*) renoue avec l'esprit du lied auquel Brahms fait à nouveau référence ici, citant plusieurs fois les contours mélodiques de ses précédentes compositions. Le lyrisme dense et profond du thème principal se répand dans l'ensemble du mouvement. Chantée *espressivo* dans le registre grave du violon, la succession première de ses vagues mélodiques ascendantes en renforce le caractère profondément romantique. Puis, les lignes fréquemment enlacées des deux instruments s'enrichissent mutuellement grâce au maniement expert de leurs écritures. Et c'est en recourant à la sonorité pénétrante des doubles cordes que Brahms renforcera une dernière fois la densité du thème.

L'écoute successive, au concert, des trois sonates pour piano et violon de Brahms est une précieuse expérience auditive. Peut-être même figure-t-elle parmi celles, très peu nombreuses, propres à révéler, de la façon la plus immédiate, à l'auditeur l'abondance, la générosité des idées mélodiques, la profusion des combinaisons rythmiques, le génie de la forme bien sûr... et bien d'autres valeurs encore de l'extrême raffinement de l'écriture brahmsienne.



# Brahms, le progressiste

Arnold Schönberg (1947)

On a dit que le comportement de Brahms était souvent celui d'un être peu sociable. Son comportement ne fut jamais en tout cas celui d'un «Brahms inconnu»<sup>1</sup>. Tout Vienne était au courant de son habitude de se protéger, par une attitude rechignée, contre l'intrusion indésirable de toutes sortes de gens, contre la prétention douceâtre, la moite flatterie, la mielleuse impertinence. Il est bien connu que les redoutables importuns, les gens en quête de sensationnel ou à la recherche d'une anecdote piquante, les envahisseurs mal élevés de la vie privée, recevaient en général chez Brahms un accueil glacial. Mais si les vanes de leur éloquence s'ouvraient toutes grandes, si l'inondation menaçait de l'engloutir, Brahms sentait que la glace ne suffirait plus et qu'il fallait avoir recours à la grossièreté. En pareil cas, ses victimes se référaient tacitement à ce qu'on appelait en souriant «la douche froide de Brahms». Chacune d'elles se réjouissait secrètement du mauvais succès des autres, tout en pensant qu'elle-même n'avait pas mérité le traitement qu'on lui avait infligé.

Attitude revêche ou grossièreté accusée, il est en tout cas certain que Brahms ne manifestait pas par-là de bien hauts sentiments d'estime.

Ses contemporains avaient trouvé diverses façons de le contrarier. Par exemple un musicien ou un amateur, voulant mon-

<sup>1</sup> Sous le titre de *The Unknown Brahms* (Brahms inconnu), un certain Robert Haven Schaffer s'était employé à discréditer l'image du compositeur (Note de l'éditeur).

trer sa grande compétence, son solide jugement et sa familiarité avec une des œuvres de Brahms, s'enhardissait à dire qu'il voyait de grandes ressemblances entre la *Première sonate pour piano* de Brahms et la *Hammerklavier* de Beethoven. Sur quoi tout naturellement Brahms rétorquait, d'un ton sans réplique: «Das bemerkt ja schon jeder Esel.» (N'importe quel âne peut le constater) Un autre visiteur pensait être élogieux en disant à Brahms: «Vous êtes l'un des plus grands compositeurs vivants.» Combien l'intéressé pouvait haïr ce tour de phrase! Cela ne voulait-il pas évidemment dire: «Il y en a quelques-uns qui sont plus grands que vous et plusieurs qui sont vos égaux?»

Mais les plus indésirables étaient certainement ces visiteurs qui lui disaient (comme le fit un compositeur venu de Berlin): «Je suis un admirateur de Wagner, le musicien de l'avenir, le rénovateur de la musique, et aussi de Brahms, l'académique, le traditionaliste». Je ne me rappelle pas par quelle douche froide ou par quel torrent d'injures Brahms répliqua ce jour-là, mais je sais qu'on jouait grandement dans Vienne sur la façon dont il réagissait à ce genre de flatterie.

Après tout, c'était l'attitude de l'époque. Ceux qui détestaient Wagner s'accrochaient à Brahms et réciproquement. Beaucoup de gens détestaient d'ailleurs les deux et c'étaient peut-être les seuls non-combattants. Il n'y avait qu'un petit nombre pour oublier ce qui opposait ces deux grandes figures et pour prendre plaisir aux belles choses qu'on devait à l'un comme à l'autre.

Mais ce qui semblait en 1883 un mur infranchissable devait cesser d'être un obstacle en 1897<sup>2</sup>. Les plus grands musiciens de l'époque Mahler, Strauss, Reger et bien d'autres, avaient grandi sous l'influence des deux maîtres et avaient hérité toute la spiritualité, la sensibilité, la perfection stylistique et technique de

<sup>2</sup> C'est l'année de la mort de Brahms (3 avril). Et aussi celle des *Chansons de Bilitis* de Debussy, des *Pièces froides* de Satie, de *L'Apprenti Sorcier* de Dukas, du *Quatuor à cordes en ré majeur* de Schönberg» (Note de la traductrice).

l'époque précédente. Ce qui avait été dans le passé un objet de dispute s'était réduit avec le temps à une dissemblance entre deux personnalités, entre deux styles d'expression. Et l'antagonisme n'était plus tel qu'on ne pût admettre qu'une même œuvre participât des deux tendances.

Introduction de «Brahms, le progressiste», in: Arnold Schönberg: *Le Style et l'Idée /*  
Écrits réunis par Leonard Stein, traduits par Christiane de Lisle.  
© Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1986, 2002 et 2011.  
Avec l'aimable autorisation des éditions Buchet-Chastel.

# «In meinen Tönen spreche ich»

## **Zu den Violinsonaten von Johannes Brahms**

Wolfgang Sandberger

In den drei *Sonaten für Klavier und Violine* des Programms spiegelt sich eine einzigartige Komponisten-Persönlichkeit. Johannes Brahms ist der Meister der subtilen Kammermusik mit einem unverwechselbaren Ton: warm-ersonnen, bisweilen lyrisch und doch vor allem elegisch-melancholisch. Dass sich ein junger Komponist, als er in den 1860er Jahren die Bühne der Musikwelt eroberte, überhaupt mit Kammermusik beschäftigte, ist dabei alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Liszt und Wagner hatten die «Zukunftsmusik» auf ihre Fahnen geschrieben und favorisierten die symphonische Dichtung und das Musikdrama. Wagner spöttelte denn auch schon 1869 über den «heiligen Johannes» und seine «Enthaltensamkeitskirche», in der vorwiegend Kammermusik erklinge. Die Brahms-Freunde hingegen erkannten in den Duo-Sonaten, Klaviertrios, Klavierquartetten, Streichquartetten, Quintetten und Sextetten das eigentliche Terrain «ihres» Komponisten: «Mehr noch als auf jedem andern Gebiete offenbart Brahms hier seine eigenartige Begabung als absoluter Musiker», meinte der Wiener Musikwissenschaftler und Komponist Eusebius Mandyczewski. Unabhängig von einem sprechenden Text oder der raffinierten, blendenden Farbigkeit eines Orchesters zeige sich in diesen Werken die «Größe der Anlage», die «Tiefe des Gehalts» und die «Mannigfaltigkeit der Einzelheiten». Kammermusik bei Brahms heißt demnach: artifizielle, reine Musik.

Doch Brahms ist in seiner Kammermusik eben nicht nur der «absolute Musiker». Auch in den drei Violinsonaten entfaltet er über musikalische Anspielungen, Liedzitate und Widmun-



© Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck

Johannes Brahms, 1889

gen einen vielschichtigen Beziehungszauber – ganz nach seinem Motto: «In meinen Tönen spreche ich».

Der norddeutsche Brahms ist dabei **ein Meister der Maskierung und Verschleierung**. Was er in seinen Sonaten über die Musik hinaus «sagt», ist zunächst für einen exklusiven Kreis von Freunden und Mitwissern gedacht. Doch auch für uns Hörer heute ist es lohnend, seinen versteckten Anspielungen und intimen Botschaften nachzugehen. Sie erweitern und bereichern unser Hören und sind vielfach ein Schlüssel zum tieferen Verständnis dieser Sonaten. }

### **Regenliedsonate oder Felixsonate?**

Die *Erste Violinsonate op. 78* entstand in den Sommern 1878 und 1879 in Pörschach am Wörthersee gleichsam als kammermusikalisches Gegenstück zum *Violinkonzert op. 77*. Ihren populären Bei-



Clara Schumann, ca. 1870  
(Photo aus dem Nachlass von Johannes Brahms)

namen *«Regenliedsonate»* verdankt die dreisätzigige G-Dur-Sonate der Einbeziehung der beiden *«Regenlieder»* op. 59 N° 3 (*«Walle, Regen, walle nieder»*) und N° 4 (*«Regentropfen aus den Bäumen»*) nach Texten von Klaus Groth. Im Finalsatz der Sonate hat Johannes Brahms die identische Melodie der beiden Lieder zu Beginn ostentativ zitiert; der punktierte Rhythmus prägt indes als Keimzelle die gesamte Sonate.

Brahms erwähnte die abgeschlossene Violinsonate erstmals in einem Brief an den befreundeten Chirurgen Theodor Billroth und wies in seinem Schreiben vom Juni 1879 bereits versteckt auf die Einbeziehung der Regenlieder hin (*«sanfte Regenabendstimmung»*). Billroth, der die Anspielung sofort erkannte, erschien die *«ganze Sonate»* dann auch *«wie ein Nachklang vom Liede, wie eine Phantasie über dasselbe»*. Auch Clara Schumann

blieb dieses Selbstzitat von Brahms nicht verborgen. «Tief erregt» schreibt sie am 10. Juli 1879 an den Freund: «*Du [kannst] Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten [Satz] meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! Ich sage m e i n e, weil ich nicht glaube, daß ein Mensch diese Melodie so wonnig und wehmutsvoll empfindet, wie ich.*»

Warum, so müssen wir fragen, hat Clara Schumann einen so exklusiven Anspruch auf «ihre Melodie» erhoben? Die Antwort auf diese Frage finden wir über das in der Mitte dieses Programmhefts abgebildete Schmuckblatt mit dem Beginn des langsamen Satzes der Sonate und einem Widmungsbrief von Brahms auf der Rückseite (siehe S. 23–25). Das Notenblatt, das nur in Kopien bekannt war, galt als verschollen und konnte erst 2005 vom Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck erworben werden. Diese kostbare Quelle dokumentiert nun die besondere Rolle, die Clara Schumann und ihr jüngster Sohn Felix im Entstehungshintergrund dieser Sonate gespielt haben.

Brahms notierte auf dem undatierten Blatt in eindrucksvollem Duktus die ersten 24 Takte aus dem *Adagio*, das – in Abweichung zur späteren Druckfassung – noch den bezeichnenden Zusatz *espressivo* erhielt. Besondere Bedeutung erhält diese Quelle durch den Brief an Clara Schumann auf der Rückseite, der im Sinne eines traditionellen Widmungsbriefes das Schmuckblatt erläutert. Die entscheidende Textpassage zu Beginn des Briefes lautet:

*«Liebe Clara,  
Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst sagt es Dir vielleicht deutlicher als ich es sonst könnte wie herzlich ich an Dich u. Felix denke – selbst an seine Geige, die aber wohl ruht.»*

**Felix Schumann**, Jahrgang 1854, war das Patenkind von Brahms, ein talentierter Geiger und Dichter (Brahms vertonte mit *op. 63 N° 5* und *N° 6* sowie *op. 86 N° 5* immerhin drei Texte von ihm). Damals war Felix unheilbar an Tuberkulose erkrankt; gerade 25 Jahre alt starb er am 16. Februar 1879, wenige Tage nachdem Brahms das Schmuckblatt mit Brief verschickt hatte.



Elisabeth von Herzogenberg  
(Photo aus dem Nachlass von Johannes Brahms)

Wenn Clara Schumann hier – gleichsam als Anteilnahme am Schicksal von Felix – einen einzelnen Satz aus einem noch unvollendeten Werk zugeschickt bekam, war dies für Brahms ein einzigartiger Vorgang. Dass der Komponist diesen expressiven Satz nicht nur als ausdrückliches Zeichen seiner Anteilnahme *verwendete*, sondern dass er die Musik im Sinne des «In meinen Tönen spreche ich» auch so *verstanden* hat, geht aus der (auch aufführungspraktisch interessanten) Formulierung des Briefbeginns hervor: «*Wenn Du Umstehendes recht langsam spielst [...]*». Die konkrete Verbindung zu dem Violine spielenden Felix wird musikalisch zudem durch die einbezogene Geige unterstrichen.

Galt bislang der Schlusssatz mit der Lied-Reminiszenz als Ausgangspunkt der Sonate, so verschieben sich mit dem – durch den Tod von Felix ziemlich genau zu datierenden – Schmuckblatt die Verhältnisse: Der langsame Satz lag in Teilen zumindest früher vor. Das Adagio espressivo endet auf dem Schmuckblatt



bezeichnenderweise an der Stelle, an der in der späteren Druckfassung der Sonate der Trauermarsch-ähnliche Mittelteil beginnt. Die Vermutung liegt nahe, dass Brahms zu diesen Takten erst durch die Nachricht vom Tod Felix Schumanns inspiriert wurde – womöglich gar als unmittelbarer Reflex auf diesen schmerzlichen Verlust. Dieses Detail ist für die Gesamtinterpretation insofern wichtig, als wir annehmen dürfen, dass Brahms auch auf die beiden zitierten «Regenlieder» nur wegen des traurigen Schicksals seines Patenkindes verfiel. Musikalisch ist zumindest der ähnliche Rhythmus von Trauermarsch und Regenlied signifikant, doch ließe sich auch einfach mit dem Liedtext argumentieren, der vor diesem Hintergrund in einem besonderen Licht erscheint: «Wecke mir die Träume wieder, die ich in der Kindheit träumte» (Bezug auf die Kindheit von Felix), aber auch Hoffnung klingt im Text an: «Wenn die Sonne wieder scheint, wird der Rasen doppelt grün.» Die «Regenliedsonate» könnte mit einem gewissen Recht also auch «Felixsonate» heißen.

#### «Wie Melodien zieht es»

Die *Zweite Violinsonate A-Dur op. 100* und die *Dritte Sonate d-moll op. 108* sind ebenfalls in ihrer musikalischen Substanz voller subtiler Anspielungen. Sie entstammen beide dem heiteren «Kammermusiksommer» am Thuner See 1886. «*Ganz herrlich hier*» – schreibt Brahms – «*reizende Wohnung, schöne Spaziergänge und Fahrten, gute Wirtshäuser, angenehme Menschen*». Doch während die *Sonate op. 100* schon im August einer Drucklegung entgegen sah, blieb die *Dritte Sonate op. 108* zunächst liegen und wurde erst zwei Jahre später abgeschlossen und veröffentlicht.

Typisch für Brahms ist, dass er fertige Manuskripte – wie schon im Fall der *Ersten Violinsonate op. 78* – im Freundeskreis zur Begeugung verschickte. Auf diesem Wege lotete er erste Reaktionen aus. Zugleich waren seine Dialogpartner erste Mitwisser. Gemeinsam mit dem *Klaviertrio op. 101* schickte er so auch die *Zweite Violinsonate op. 100* an die befreundete Elisabeth von Herzogenberg, die in jenen Jahren von Brahms eine bevorzugte Briefpartnerin war. Die Freundin reagierte mit ihrer «Empfangsbescheinigung» prompt und hatte den Clou der A-Dur-Sonate

sofort erkennt: *«Aber was haben Sie da Liebes und Behagliches gemacht, das ist ja eine wahre Liebkosung, das ganze Stück, und mit welcher Freude begrüßte und umarmte ich im ersten Satz die Melodie des Klaus Grothschen Liedes!»* Gemeint ist das Lied *«Wie Melodien zieht es mir leise durch denn Sinn»* op. 105 N° 1, das Brahms mit dem zweiten Thema des ersten Satzes in einer Variante tatsächlich zitiert – er selbst jedenfalls hat diese gattungsübergreifende Beziehung zum Lied brieflich bestätigt. Das besagte Groth-Lied war kurz zuvor ebenfalls in Thun entstanden, in jenem heiteren Sommer, in dem Brahms zu seinem Glück nur die Sängerin Hermine Spies fehlte, für die er dieses Lied geschrieben hat:

*«Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn,  
wie Frühlingsblumen blüht es und schwebt wie Duft dahin.»*

Freund Billroth hatte als erster bemerkt, was sich hier tat: *«Du hast mir eine große Freude durch die Zusendung Deiner neuen Lieder gemacht»* – schreibt er an Brahms –, *«sind sie wirklich neu, so hast Du einen so kräftigen gesunden Johannistrieb, wie es Deiner unverwiltlichen, gesunden Natur entspricht. Mir scheint, es steckt etwas dahinter.»*

Vor diesem Hintergrund erweist sich das *«Allegro amabile»* tatsächlich als eine Art instrumentales Liebeslied, das indes raffiniert und beziehungsreich komponiert ist. Formal ist die Groß-Anlage wie in op. 78 dreisätzig, doch Brahms kombiniert in dieser A-Dur-Sonate die beiden traditionellen Mittelsätze in einem einzigen, der dreimal zwischen Andante tranquillo und Vivace alterniert. Das Finalrondo schließlich greift den lyrischen Ton auf, jenen liedhaften Ton, den dieser Abgesang (Allegretto grazioso) selbst in seinen bewegtesten Momenten nicht gänzlich verlässt.

### **«Ein Tonporträt!?»**

Die *Dritte Violinsonate d-moll* op. 108 ist in vieler Hinsicht singulär. Als einzige Violinsonate ist sie – wie die *Zweite Cellosone* op. 99 oder das monumentale *Klaviertrio* op. 101 – viersätzig angelegt, verfügt also über ein eigenständiges Scherzo (Un poco presto e con sentimento). Zu dieser Anlage passt der leiden-



*Adagio espressivo*

Violin  $\text{Op. 78}$

The image shows a page of handwritten musical notation for a violin. At the top, the title "Adagio espressivo" is written in a cursive hand. Below it, "Violin Op. 78" is written. The music is arranged on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" and "f". The piece concludes with a double bar line and a fermata. The entire page is enclosed in a red decorative border with geometric corner motifs.

Johannes Brahms: Autographes Schmuckblatt «Adagio espressivo» zum 2. Satz der *Violinsonate op. 78* mit Widmungsbrief an Clara Schumann auf der Rückseite  
(© Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck)



schaftlich-virtuose d-moll-Ton, der einen «konzertmäßigen» (Eduard Hanslick) Zuschnitt zeigt. Auch in diesem Fall gehörte Elisabeth von Herzogenberg zu den ersten, die Einblick in das Manuskript erhielten. Aus Nizza schreibt sie Ende Oktober 1888 an Brahms: «– ach Lieber, das haben Sie gut gemacht, vielmehr das haben Sie nicht gemacht, das ist Ihnen zugeflossen, wie das ganze Stück von jenem Meer, das flutend strömt gesteigerte Gestalten». [...] Was mich so entzückt an dieser Sonate: sie ist besonders einheitlich, die vier Sätze sind wirklich Glieder einer Familie». Auch Clara Schumann hatte die zyklische und zugleich finale Anlage des Ganzen im Blick, was sie in einem Brief an Brahms in einem ebenfalls poetischen Bild zu charakterisieren suchte: «wie sich da alles ineinander verschlingt, wie duftende Ranken!»

Singular an dieser d-moll-Sonate ist aber nicht nur ihre zyklische Faktur und ihre viersätzig Anlage. Sie ist zudem die einzige Violinsonate, die eine Widmung trägt. Diese Widmung an den legendären Pianisten und Dirigenten **Hans von Bülow** ist ein weiterer Schlüssel zum Verständnis dieser virtuosen d-moll-Musik. Über die «Passgenauigkeit» zwischen Werk und Widmungsträger hatte sich schon der erste Brahms-Biograph Max Kalbeck Gedanken gemacht. In den Ohren des Biographen klang die Musik, als habe Brahms «gleich den Freund im Sinn gehabt, dem er sie widmen wollte». So «stattete er die Klavierpartie reicher aus und mutete ihr Schwierigkeiten zu, die, wie die Sextgänge in der Koda des Allegros und die Oktavläufe im Presto des Schlußsatzes, den Virtuosen herausfordern.» Kalbeck erkannte in den beiden Themen des Kopfsatzes sogar eine «außerordentliche nervöse Reizbarkeit, gleich dem Manne, dem das Werk dediziert ist; das schnell wechselnde Mienenspiel ihrer interessanten Physiognomie setzt die Muskeln in zuckende Bewegung: [...] Ein Tonporträt!?»

Heute würde wohl niemand mehr dieser durchaus geistreichen Beobachtung folgen und in der d-moll-Sonate lediglich ein Portrait Hans von Bülows heraushören wollen. Doch auch jenseits eines einkomponierten Charakterbildes gibt es – wie Hans Joachim Hinrichsen gezeigt hat – durchaus auch in der Musik Aspekte, die auf eine «späte Versöhnung» der durch mehrere Aus-



Johannes Brahms mit dem Widmungsträger der *Violinsonate N° 3*, Hans von Bülow (Berlin 1889)

einandersetzungen belasteten Freundschaft zwischen Brahms und Bülow hindeuten könnten: die besondere Dichte und Schwierigkeit des Klaviersatzes, der auffällige Orgelpunkt auf A (Klavier) in der Durchführung des Kopsatzes, der sich auf die orgelpunktfixierte Kopsatz-Coda der ersten Klaviersonate beziehen könnte, die Hans von Bülow einst in jungen Jahren als Erster öffentlich gespielt hatte. Und schließlich die finale Anlage, die auf die *Vierte Symphonie* zu beziehen wäre, die den eigentlichen Streit zwischen den beiden Freunden ausgelöst hatte. Wie auch immer wir diese letzte Violinsonate verstehen wollen: Als letztes und am längsten in der Werkstatt zurückgehaltenes Werk des Thuner Kammermusiksommers ist sie ein später Beweis für die einzigartige Begabung von Brahms, den Meister der konzertierten, subtilen, wunderbaren Kammermusik.

Prof. Dr. Wolfgang Sandberger ist Professor für Musikwissenschaft und Leiter des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Er hat zahlreiche Studien zu Johannes Brahms vorgelegt, u. a. ist er Herausgeber des *Brahms Handbuchs* (Metzler/Bärenreiter 2009). Forschungsvorhaben beschäftigen sich mit dem Brahms-Briefwechsel und den Widmungen von und an Brahms.

# Interprètes

## Biographies



### **Leonidas Kavakos** violon

Le violoniste Leonidas Kavakos s'est fait une réputation internationale en tant qu'artiste doté de qualités uniques, d'un niveau technique des plus hauts et d'une musicalité d'exception. Né à Athènes dans une famille de musiciens, il fait ses débuts de violoniste sous la direction de ses parents. Il étudie au Hellenic Conservatory auprès de Stelios Kafantaris, l'un des trois mentors de sa vie avec Josef Gingold et Ferenc Rados. Le grand talent du violoniste fut remarqué en 1985 lorsqu'il remporta le Concours Sibelius et trois ans plus tard le Concours Paganini et la Naumburg International Piano Competition. Ces succès l'ont amené à enregistrer pour la première fois dans l'histoire la version originale du *Concerto* de Sibelius (1903/1904), enregistré et récompensé par un Gramophone Award. Il a également eu l'honneur de jouer sur le très célèbre violon «Il Canone» Guarneri del Gesù, qui avait appartenu à Paganini. Il collabore depuis avec les orchestres et chefs d'orchestre les meilleurs au monde et a construit avec plusieurs d'entre eux une relation étroite, entre autres avec les Berliner Philharmoniker et Simon Rattle, le Royal Concertgebouw et Mariss Jansons, le London Symphony Orchestra et Valery Gergiev, ainsi qu'avec le Gewandhausorchester Leipzig et Riccardo Chailly. Au cours de la saison 2012/13, il a été artiste en résidence auprès du London Symphony Orchestra et des Berliner Philharmoniker et a présenté des concerts avec le Royal Concertgebouw Orchestra sous la direction de Mariss Jansons lors de sa tournée de jubilé, interprétant une œuvre dont le Concertgebouw lui-même



avait assuré la création, le *Concerto pour violon N° 2* de Bartók. La saison 2013/14 sera marquée par ses débuts avec les Wiener Philharmoniker et Riccardo Chailly. Il présente régulièrement des concerts aux côtés des New York Philharmonic, Chicago Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra et Los Angeles Philharmonic Orchestra. Leonidas Kavakos a toujours maintenu de forts liens avec la Grèce, son pays d'origine. Il y a 15 ans, il a organisé un cycle de musique de chambre qui s'est tenu au Concert Hall d'Athènes (Megaron) dans lequel intervenaient ses amis musiciens, citons ici Mstislav Rostropovich, Heinrich Schiff, Emanuel Ax, Nikolai Lugansky, Yuja Wang et Gautier Capuçon. Au cours de sa récente carrière de chef d'orchestre, il a dirigé des orchestres tels le Rotterdam Philharmonic Orchestra, les Wiener Symphoniker, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, le Chamber Orchestra of Europe, le Royal Stockholm Philharmonic et le Finnish Radio Symphony Orchestra. Aux États-Unis, il a dirigé les orchestres symphoniques de Boston, Atlanta et Saint-Louis. Les points forts de la saison 2013/14 incluent des concerts avec le Boston Symphony Orchestra, le Budapest Festival Orchestra, le Gothenburg Symphony Orchestra ainsi qu'avec le festival Maggio Musicale Fiorentino. Notons qu'il fera ses débuts en tant que chef d'orchestre avec le London Symphony Orchestra ainsi qu'avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Depuis 2012, Leonidas Kavakos enregistre exclusivement pour Decca Classics. Son premier enregistrement pour ce label de l'intégrale des *Sonates pour violon* de Beethoven avec Enrico Pace a remporté l'ECHO Klassik 2013 de l'instrumentiste de l'année. L'intégrale du cycle Beethoven accompagné d'Enrico Pace est présentée dans la saison 2013/14 au Carnegie Hall de New York ainsi qu'en Extrême-Orient. Figure sur son second disque chez Decca Classics, sorti en octobre 2013, le *Concerto pour violon* de Brahms avec le Gewandhausorchester Leipzig et Riccardo Chailly. Le troisième disque, qui sera enregistré au printemps 2014, comporte les *Sonates pour violon* de Brahms aux côtés de la pianiste Yuja Wang. Durant cette saison et au cours de la saison prochaine, ils présenteront une série de récitals de Brahms dans les plus grandes



Leonidas Kavakos  
(photo: Marco Borggreve)

viles européennes. Suite à son Sibelius et à d'autres enregistrements chez Dynamic, BIS et ECM, Leonidas Kavakos a enregistré en direct pour Sony Classical les cinq *Concertos pour violon* de Mozart et la *Symphonie N° 39* avec la Camerata Salzburg. Son enregistrement du *Concerto pour violon* de Mendelssohn (Sony Classical) a été distingué en 2009 par l'ECHO Klassik du meilleur enregistrement de concerto. Il dispense chaque année depuis deux ans des master classes de violon et de musique de chambre à Athènes, cette dernière attirant des violonistes et des ensembles du monde entier, démontrant ainsi son grand engagement quant à la transmission de la musique et des traditions. Leonidas Kavakos voue une passion sans égale au violon et à la lutherie, aussi bien ancienne que moderne. Leonidas Kavakos joue le Stradivarius «Abergavenny» de 1724 et possède des violons modernes que l'on doit à F. Leonhard, S.P. Greiner, E. Haahti et D. Bague. Les archets de F.X. Tourte, D. Peccatte, J.P.M. Persois et J. Henry sont ses plus fidèles compagnons.



**Leonidas Kavakos** violin

Leonidas Kavakos is recognised across the world as a violinist and artist of rare quality, known at the highest level for his virtuosity, superb musicianship and the integrity of his playing. Born in Athens into a musical family, Kavakos's first steps as a violinist were guided by his parents. He studied at the Hellenic Conservatory with Stelios Kafantaris, one of the three important mentors in his life, together with Josef Gingold and Ferenc Rados. With three competitions to his name before the age of 21, he won the Sibelius Competition in 1985, and the Paganini and Naumburg competitions in 1988. These successes led to his recording the original Sibelius *Violin Concerto* (1903/4) for the first time in history, recognised with a Gramophone Award; and to the honour of performing on the famous «Il Cannone» Guarneri del Gesù, which belonged to Paganini. Kavakos's international career has allowed him to develop close relationships with the world's major orchestras and conductors, such as the Berliner Philharmoniker/Rattle, Royal Concertgebouw/Jansons, London Symphony Orchestra/Gergiev and Gewandhausorchester Leipzig/Chailly. In the 2012/13 season he had residencies with the London Symphony Orchestra and Berliner Philharmoniker, and he performed with the Concertgebouw and Mariss Jansons on its Jubilee tour, with a piece originally premiered by the orchestra, Bartók's *Violin Concerto N° 2*. In the 2013/14 season, Kavakos makes his debut with the Vienna Philharmonic/Chailly. In the USA, he performs regularly with the New York Philharmonic, Chicago Symphony, Boston Symphony, Philadelphia Orchestra and Los Angeles Philharmonic orchestras. Kavakos has always retained strong links with his native Greece. For 15 years he curated a chamber music cycle at the Athens Concert Hall (Megaron) which featured his musical friends, including Mstislav Rostropovich, Heinrich Schiff, Emanuel Ax, Nikolai Lugansky, Yuja Wang and Gautier Capuçon. In his burgeoning career as a conductor he has worked with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Chamber Orchestra of Europe, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, and the Vienna Symphony, Royal Stockholm Philharmonic, Finnish Radio Symphony and Rotter-

dam Philharmonic orchestras. In the USA, he has conducted the Boston, Atlanta and Saint Louis symphony orchestras. This season conducting highlights include return engagements with the Boston Symphony, Budapest Festival, Gothenburg Symphony and Maggio Musicale Fiorentino orchestras, as well as important conducting debuts with the LSO and Orchestre Philharmonique de Radio France. Since 2012, Leonidas Kavakos has been an exclusive Decca Classics recording artist. His first release on the label, the complete Beethoven Violin Sonatas with Enrico Pace, resulted in the award of «Instrumentalist of the Year» at the 2013 ECHO Klassik Awards. The whole Beethoven cycle with Pace is presented in the 2013/14 season at New York's Carnegie Hall, as well as in the Far East. Kavakos's second disc with Decca Classics, released in October 2013, is of the Brahms *Violin Concerto* with the Gewandhausorchester Leipzig and Riccardo Chailly and a third disc, of Brahms Violin Sonatas with pianist Yuja Wang, will be released in spring 2014. During this season and next, Kavakos and Wang will give a series of Brahms recitals in major European cities. Following the Sibelius and other early recordings for Dynamic, BIS and ECM, Kavakos recorded for Sony Classical, including live recordings of Mozart's five Violin Concertos and *Symphony N° 39* with Camerata Salzburg and the Mendelssohn Violin Concerto, for which, in 2009, he received an ECHO Klassik Best Concerto Recording award. For the past two years Kavakos has curated an annual violin and chamber-music masterclass in Athens, attracting violinists and ensembles from all over the world and reflecting his deep commitment to the handing on of musical knowledge and traditions. Leonidas Kavakos is passionate about the art of violin- and bow-making, both past and present, which he considers a great mystery and, to our day, an undisclosed secret. He plays the «Abergavenny» Stradivarius violin of 1724 and owns modern violins made by F. Leonhard, S.P. Greiner, E. Hahti and D. Bague. Bows by F.X. Tourte, D. Peccatte, J.P.M. Persois and J. Henry are his most precious companions.



### **Yuja Wang** piano

Yuja Wang est très largement reconnue comme l'une des artistes les plus importantes de sa génération. Elle a présenté des concerts avec plusieurs des orchestres les plus prestigieux au monde dont ceux de Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, New York, Philadelphie, San Francisco et Washington. À l'étranger, elle s'est illustrée auprès de la Staatskapelle Berlin, le China Philharmonic, la Filarmonica della Scala, l'Israël Philharmonique, le London Philharmonic, l'Orchestre de Paris, la Orquesta Nacional de España, le Simón Bolívar Symphony Orchestra, le NHK Symphony de Tokyo, le Royal Concertgebouw Orchestra et l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, entre autres. Elle a collaboré avec des chefs d'orchestre tels Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Mikko Franck, Manfred Honeck, Pietari Inkinen, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kurt Masur, Antonio Pappano, Yuri Temirkanov et Michael Tilson Thomas. Yuja Wang présente régulièrement des récitals à travers l'Asie, l'Europe et l'Amérique du Nord et se produit lors de festivals de musique de chambre en été, et chaque année au Verbier Festival. Cette saison, elle se verra inviter par le London Symphony Orchestra comme artiste associé dans leurs séries de concerts LSO Artist Portrait series de l'année 2014. Elle présentera ainsi trois concertos, un récital de musique de chambre à Londres, puis partira en tournée en Chine sous la direction de Daniel Harding. Elle a fait ses débuts avec l'Hungarian National Philharmonic sous la direction de Zoltán Kocsis, interprétant le *Concerto pour piano N° 2* de Bartók. Les collaborations régulières avec le violoniste Leonidas Kavakos vont se prolonger par une tournée en Europe dans laquelle ils interpréteront les *Sonates pour violon et piano* de Brahms. Elle retournera au Los Angeles Philharmonic pour des concerts d'abonnement et partira en tournée aux États-Unis sous la direction de Gustavo Dudamel. Yuja Wang se produira également à nouveau avec le Boston Symphony Orchestra et The Cleveland Orchestra. Yuja Wang enregistre exclusivement pour Deutsche Grammophon. Parmi ses enregistrements figurent trois disques de sonates et un concerto enregistré avec



Yuja Wang  
(photo: Esther Haase / Deutsche Grammophon)

Claudio Abbado et le Mahler Chamber Orchestra. Yuja Wang a récemment collaboré avec Gustavo Dudamel et le Simón Bolívar Symphony Orchestra dans des enregistrements en direct du *Concerto pour piano N° 2* de Prokofiev et du *Concerto pour piano N° 3* de Rachmaninov. Elle a étudié au Conservatoire central de musique de Pékin auprès de Ling Yuan et Zhou Guangren, au Mount Royal Conservatory de Calgary, ainsi qu'au Curtis Institute of Music de Philadelphie avec Gary Graffman. Elle a reçu en 2010 l'Avery Fisher Career Grant.



**Yuja Wang** piano

Yuja Wang is widely recognized as one of the most important artists of her generation. She has performed with many of the

world's prestigious orchestras including those of Boston, Chicago, Cleveland, Los Angeles, New York, Philadelphia, San Francisco and Washington, in the U.S., and abroad with the Berlin Staatskapelle, China Philharmonic, Filarmonica della Scala, Israel Philharmonic, London Philharmonic, Orchestre de Paris, Orquesta Nacional España, Simón Bolívar Symphony Orchestra, the NHK Symphony in Tokyo, Royal Concertgebouw Orchestra and Santa Cecilia, among others. Conductors with whom she has collaborated include Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Mikko Franck, Manfred Honeck, Pietari Inkinen, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Kurt Masur, Antonio Pappano, Yuri Temirkanov and Michael Tilson Thomas. Yuja regularly gives recitals throughout Asia, Europe and North America, and appears at summer chamber music festivals, including an annual appearance at the Verbier Festival. This season the London Symphony Orchestra have invited Yuja as their featured artist in the LSO Artist Portrait series for 2014 which includes performing three concertos, a recital and chamber music in London, followed by a tour of China with Daniel Harding conducting. She makes her debut with the Hungarian National Philharmonic conducted by Zoltan Kocsis performing Bartók's *Piano Concerto N° 2*. Yuja's frequent summer collaborations with violinist Leonidas Kavakos are extended further as they undertake tours of Europe focusing on the great violin and piano sonatas of Brahms. She returns to the Los Angeles Philharmonic for subscription concerts and on tour in the U.S. with Dudamel conducting. Yuja also returns to the Boston Symphony and the Cleveland Orchestra. An exclusive recording artist for Deutsche Grammophon, Yuja's catalogue includes three sonata recordings and a concerto recording with Abbado and the Mahler Chamber Orchestra. Most recently, Yuja collaborated with Dudamel and the Simón Bolívar Symphony Orchestra in a live recording of Prokofiev's *Concerto N° 2* and Rachmaninoff's *Concerto N° 3*. Yuja studied at the Central Conservatory of Music in Beijing with Ling Yuan and Zhou Guangren, the Mount Royal Conservatory in Calgary, and the Curtis Institute of Music in Philadelphia with Gary Graffman. In 2010 she received the prestigious Avery Fisher Career Grant.

||||| SOIRÉES DE LUXEMBOURG

Prochain concert du cycle «Soirées de Luxembourg»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Soirées de Luxembourg»  
Next concert in the series «Soirées de Luxembourg»

**Dimanche / Sonntag / Sunday 11.05.2014 20:00**

Grand Auditorium

**Kammerorchester Wien – Berlin**

**Rainer Honeck** violon, direction

**Jonas Kaufmann** ténor

Felix Mendelssohn Bartholdy: *Streichersymphonie N° 10*

Gustav Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Richard Strauss: *Sextett aus Capriccio*

Arnold Schönberg: *Verklärte Nacht (La Nuit transfigurée)*



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)

 your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire officiel:



### Impressum

© Etablissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2014  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Fr. Faber  
Tous droits réservés.



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