

06.12. 2018 20:00
Grand Auditorium
Jeudi / Donnerstag / Thursday
Récital de piano

Grigory Sokolov piano

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate für Klavier N° 3 C-Dur (ut majeur) op. 2 N° 3 (1794/95)

Allegro con brio

Adagio

Scherzo: Allegro – Trio

Allegro assai

30'

Elf neue Bagatellen op. 119 (1820/21)

1. *Allegretto*

2. *Andante con moto*

3. *à l'Allemande*

4. *Andante cantabile*

5. *Risoluto*

6. *Andante – Allegretto*

7. *Allegro ma non troppo*

8. *Moderato cantabile*

9. *Vivace moderato*

10. *Allegramente*

11. *Andante ma non troppo*

15'

Franz Schubert (1797–1828)

Impromptus op. 142 D 935 (1827)

N° 1: *Allegro moderato*

N° 2: *Allegretto – Trio*

N° 3: *Thema: Andante – Var. I–V*

N° 4: *Allegro scherzando*

45'

Den Handysgeck



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Beethoven et Schubert, Vienne au début du 19^e siècle

Angèle Leroy

Durant les premières décennies du 19^e siècle, Vienne abrita deux compositeurs de premier ordre, qui furent actifs, malgré leur génération d'écart, plus ou moins à la même époque : Beethoven, né en 1770 et définitivement installé dans la capitale en 1792, et Schubert, né en 1797, qui s'affirma compositeur dès 1814. Leur trajectoire, particulièrement féconde dans les deux cas, s'avéra cependant assez différente – particulièrement en termes de réception publique, même s'il faut se garder d'en brosser un tableau caricatural. Le jeune Beethoven sut s'entourer de protecteurs divers (Karl Lichnowsky, Andreï Razoumovsky, Gottfried van Swieten ou Maximilian Lobkowitz, par exemple) et gagner une notoriété certaine en tant que pianiste-compositeur, un rôle qu'il fut contraint et forcé d'abandonner plus tard en raison de sa surdité sans que sa notoriété, alors établie, n'en souffre. Schubert, de son côté, Viennois d'origine et issu d'un milieu modeste, affirma très tôt des talents incroyables, dont le fleurissement resta, la majeure partie du temps (il y a des exceptions, tel le concert entièrement consacré à ses œuvres donné au Musikverein en mars 1828), cantonné aux cercles amicaux. De ces trajectoires, le lien à l'édition est symptomatique : des pans entiers de l'œuvre de Schubert sont restés longtemps inconnus alors que celle de Beethoven jouissait alors déjà d'une belle diffusion. Schubert éprouvait d'ailleurs la plus grande admiration pour son aîné, dont il connaissait bien l'œuvre ; aîné à qui n'était parvenues, au contraire, que quelques compositions du cadet. Si l'on en croit Schindler, ami et premier biographe de Beethoven, la réception d'un cahier de plusieurs dizaines de lieder de Schubert fut l'une des dernières joies de la vie du Viennois d'adoption,



Vue de Vienne avec la porte de la tour rouge, vers 1820

qui demanda à rencontrer « ce Schubert » dans lequel il voyait « une étincelle divine ». Ce qui fut fait en mars 1827 ; Beethoven mourut une semaine plus tard.

Beethoven à l'assaut de la sonate pour piano : *Sonate pour piano N° 3 en do majeur op. 2 N° 3*

Dès 1782, Beethoven s'est essayé au genre de la sonate pour piano. Mais les trois pièces qui formeront son opus 2 sont les premières qu'il juge dignes d'être publiées. Il jouit alors, en cette année 1796, d'une réputation déjà solide – réputation de compositeur, et surtout de virtuose de l'instrument. Haydn, notamment, son professeur à partir de 1792, lui ouvre les portes de la société viennoise, malgré des rapports parfois tendus entre les deux hommes : « *Non seulement il arrive au moins une fois au maître de s'effrayer des audaces de son bouillant élève mais celui-ci commence bientôt*

à le croire mal disposé à son égard, peut-être même quelque peu jaloux, surtout lorsqu'il lui conseille de ne point publier le troisième Trio de l'opus 1, que Beethoven trouve de loin le meilleur. Sans doute le génie de Haydn lui porte-t-il ombrage sans qu'il veuille le reconnaître ? Ou peut-être est-il conscient de lui devoir plus qu'il ne veut l'admettre ? », s'interroge Henry-Louis de La Grange. Pour autant, quelques mois après avoir été invité par le maître à se produire dans l'un de ses concerts (avec l'un de ses concertos, vraisemblablement l'opus 15), Beethoven lui dédie les trois sonates de l'opus 2, sans mentionner toutefois la nature de leurs liens.

Les modèles de ces premières sonates restent indubitablement Mozart et Haydn, mais le compositeur y manifeste – comme dans les *Trios avec piano op. 1* d'ailleurs – sans ambages son désir d'exprimer sa propre voix, et explore dans ce but les univers contrastés du dramatique ou du joyeux dans le cadre large (aux visées symphoniques) d'une forme déjà en quatre mouvements, contrairement à l'habitude. « *C'était une période sensible et émotionnelle du développement beethovénien, pleine de moment de fusion, d'agitation et de résolution, de prières et de serments, de remords et de satisfaction, de ruisseaux de larmes et d'élévation spirituelle, d'excès constant de sentiment. Les sonates [de l'opus 2] témoignent fidèlement et minutieusement de ces fluctuations ; elles représentent une trace plus vraie de ces années de la vie de Beethoven qu'aucun journal, aucune correspondance ou autobiographie ne pourraient le faire* », explique Bence Szabolcsi à propos de ces premières œuvres.

Si les premières mesures de la sonate évoquent plutôt la musique de chambre (et pour cause, elles seraient une version retravaillée d'un quatuor de jeunesse ; ainsi, sans surprise, elles sont pour le pianiste amateur assez malaisées), c'est plutôt l'esprit du concerto qui infuse la suite de cet *Allegro con brio*, où Beethoven s'amuse des figures traditionnelles – silences, cadences, tournures virtuoses – avec bonne humeur, sans se refuser à quelque couleur harmonique d'une audace inusitée, dont on comprend que les auditeurs de l'époque aient pu être choqués ! *Adagio* ensuite, d'une émotion palpable, empli de détails inspirés dans la gestion du discours à petite comme à grande échelle. Retour à la légèreté pour

un *Scherzo* plein d'esprit, que le finale prolonge sans démeriter, intégrant ici et là des idées musicales marquantes : un passage en style de choral dont Brahms se souviendra dans le finale de sa *Sonate en fa mineur op. 5*, mais aussi un triple trille, digne frère de ceux des concertos pour piano (il s'agit d'impressionner les foules pour Beethoven le pianiste) et une façon de traiter la musique en disparition (écoutez les ralentissements et arrêts qui précèdent les conquérantes octaves finales) dont le compositeur donnera par la suite nombre d'autres illustrations.

Hors des sentiers de la sonate, des *Kleinigkeiten* (« petits riens ») : *Elf neue Bagatellen op. 119*

L'immense corpus des trente-deux sonates de Beethoven concentre, rien de plus logique, tous les regards ; mais n'oublions pas qu'entre les arbres de cette forêt ont poussé d'autres plantes, variations (dont certaines, comme les *Diabelli*, jouissent elles aussi d'une belle visibilité) et pièces diverses, comme les bagatelles – ou *Kleinigkeiten*, ainsi que les appelle Beethoven. Sous le parapluie de cette appellation, quelques dizaines de pièces se regroupent. Elles furent écrites à des moments divers, depuis les années 1790 jusqu'à la dernière décennie de la vie du compositeur. Le cahier des *Onze Bagatelles op. 119* témoigne d'ailleurs de cette préoccupation qui traverse les époques, en réunissant des morceaux anciens (datant de 1800 ou d'avant) et des pages récentes (écrites peu avant la publication du recueil en 1823 par Clementi). L'histoire de l'élaboration de cet opus 119 est assez complexe et porte la marque de plusieurs déclencheurs. Les bagatelles N° 7 à 11, ainsi, furent écrites pour la méthode *Wiener Piano-Forte-Schule* de Friedrich Starke, qui les présente ainsi : « *Bien que ces pièces soient nommées < bagatelles >, chacune de leurs inflexions exprime non seulement le génie particulier du maître fameux, mais aussi offre au pianiste de nombreuses opportunités d'apprendre et de pénétrer l'esprit de la composition.* » Au contraire, les premières bagatelles devaient rencontrer un tout autre accueil de la part de l'éditeur Peters : « *Vos morceaux ne valent pas le prix que vous voulez en avoir et c'est au-dessous de votre dignité de passer votre temps à écrire des futilités telles que tout le monde pourrait en faire.* » Aïe ! Il semble que l'ombrageux Beethoven ait plutôt bien pris ce désaveu, et les bagatelles finissent dans les



Portrait de Ludwig van Beethoven par Anton Boch, vers 1800

mains de l'éditeur londonien Clementi, avant d'être publiées en France puis à Vienne (en 1824 par Sauer & Leidersdorf puis en 1828 par Diabelli).

Pièces d'une concision parfois extrême (la dixième ne dure que quelques secondes !), tantôt étranges, tantôt plus « sérieuses », **ces bagatelles ouvrent la voie à une certaine musique romantique, qui choisit de se renouveler loin de la grande forme.** Quoique sous une forme considérablement plus développée, Schubert explorera lui aussi le « moment musical » (comme il l'appelle), et le genre du *Klavierstück*, littéralement « morceau de piano », infusera une bonne part du 19^e siècle, jusqu'aux derniers recueils de Brahms.

À propos de cette esthétique de la liberté, Romain Rolland a ces mots émus : « *Nous devons donc à la sottise et à l'insolent camouflet de l'éditeur Peters, que Beethoven ait ravalé beaucoup d'autres Bagatelles du même prix, s'il est vrai, comme nous le dit Schindler, qu'il en écrivit tant, à cette époque. [II] ne saurait y avoir pour nous de perte plus sensible. On ne connaît (trop !) des grands classiques que leurs grandes œuvres composées et développées, – leurs tragédies en cinq actes. Il nous manque l'étoffe de leurs journées, le premier jet de leurs émotions et de leurs pensées, la floraison de leurs rêves et de leur fantaisie. Il fallut Schubert et les romantiques, pour faire au caprice et au songe leur juste place dans le jardin de l'art. [...] Que ne donnerions-nous, pour retrouver les fleurs de ses promenades et le trésor de ses pensées immédiates, incontrôlées !* »

Dès la publication allemande du recueil, le critique de la célèbre *Allgemeine musikalische Zeitung* en avait reconnu le charme propre – de quoi, peut-être, consoler le compositeur de la réprobation de Peters ? Il écrivait ainsi : « *Un rapide coup d'œil nous montre onze petits morceaux de musique : mais quelle infinité d'attraits dans leur cercle magique ! Ils contiennent peu de mots musicaux, mais ils en disent beaucoup [...]. Pour nous, ces onze bagatelles semblent être de véritables petits tableaux de vie.* »

Lyrique Schubert : les *Impromptus op. 142 D 935*

Si les pièces pour piano diverses de Beethoven représentent, comme le défend Romain Rolland, un ajout inestimable à sa production, porté par une expression plus directe ou plus libre, nul n'ira cependant leur donner un poids comparable à celui des trente-deux sonates, que Hans von Bülow surnommait avec une déférence humoristique « le Nouveau Testament ». Schubert, lui, pratiqua également les deux genres, et la question de l'articulation entre les deux esthétiques a occupé bien des musiciens depuis presque deux siècles. Schumann cherchait ainsi des sonates cachées dans ses recueils d'*Impromptus* (comme il entendait, dans les sonates de Brahms, des « symphonies déguisées ») ! « *Je peux difficilement croire que Schubert a réellement intitulé ces morceaux *impromptus*. Le premier est de toute évidence le premier mouvement d'une sonate ; il est conduit et clôt de manière qu'il peut difficilement y avoir le moindre doute à ce propos. Je tiens le deuxième *impromptu* pour le deuxième mouvement de la même sonate [...] et l'on pourrait peut-être considérer le quatrième*



Dessin de Franz Schubert par Friedrich Lieder, 1827

impromptu comme un finale », écrivait-il en 1838 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*. Comme s'il fallait rédimier ces pièces autonomes en leur donnant une dimension plus « savante » que celle dont elles semblaient faire preuve ? D'autres, assez nombreux, ont affirmé que le Schubert des sonates gauchissait ses talents et qu'il n'est véritablement lui-même que dans les *Klavierstücke* – des jugements similaires ont aussi touché Chopin, par exemple. Sans aller jusque-là, on ne peut que souscrire au jugement de Guy Sacre lorsqu'il écrit : « *La merveilleuse spontanéité mélodique, l'éclosion perpétuelle de chants qui caractérise Schubert devait trouver son aboutissement dans ces formes brèves et autonomes qui enferment en quelques pages la fleur de l'inspiration.* »

On serait en effet bien malavisé de ne voir dans ces *Impromptus* que de jolies miniatures livrées au papier dans l'enthousiasme d'un instant de rêverie. D'ailleurs, le titre, emprunté au Tchèque Jan Václav Voříšek, n'est pas de Schubert mais fut proposé par son éditeur à l'occasion de la parution des deux premiers numéros du cahier opus 90 – même si le compositeur en était apparemment satisfait, puisqu'il utilisa le même nom pour qualifier le second recueil, également composé en 1827 mais publié de manière posthume sous le titre d'*Impromptus op. 142*.

Quoi qu'il en soit, les quatre pièces qui le forment sont solidement construites, même si elles dédaignent la grammaire habituelle des sonates, et montrent une belle ampleur de proportions, la première et la troisième dépassant les dix minutes. Et plus que dans les *Impromptus op. 90*, il est vrai que Schubert organise l'ensemble en un tout cohérent.

Le recueil s'ouvre avec impétuosité, sur un fier motif pointé, puis s'oriente vers un lyrisme sans infatuation, au fil de tournures toutes plus schubertiennes les unes que les autres : écoutez ses changements de couleur harmonique, ses thèmes d'accords ou ses guirlandes de doubles-croches. Un *Allegretto* en la bémol majeur dessine ensuite un menuet-trio d'une simplicité toute apparente, avant les variations de l'*Andante* suivant, qui reprend, dans un geste fréquent chez le compositeur, un thème antérieur (ici, donné dans la musique de scène *Rosamunde* et le *Quatuor à cordes N° 13*). Pour finir, un *Allegro scherzando* bondissant et fantasque, au parfum hongrois, qui couronne le recueil avec ce qu'il faut de pétulance.

Musicologue, Angèle Leroy exerce le métier de rédactrice pour diverses institutions françaises et étrangères (salles de concert, maisons d'opéra, orchestres et festivals) avec lesquelles elle collabore régulièrement.

Alles andere als «Kleinigkeiten»: Beethoven und Schubert am Klavier

Hans-Joachim Hinrichsen

Ludwig van Beethoven und Franz Schubert haben zur selben Zeit in derselben Stadt gelebt. Aber das Wien Beethovens war nicht das Wien Schuberts. Obwohl sie zwangsläufig in Musikerkreisen einige gemeinsame Bekannte hatten, sind sie sich so gut wie nie begegnet und hatten auch nicht viel miteinander zu tun. Das ist bemerkenswert, aber es war nicht nur eine Frage der Generationszugehörigkeit, sondern vor allem, soziologisch gesprochen, eine Frage des Milieus. Der junge Beethoven agierte von Anfang an in den Wiener Adelssalons und wurde rasch zum gefeierten Komponisten der jungen Hocharistokratie, wodurch er schnell zu europaweitem Ruhm gelangte, Schubert hingegen entstammte dem Kleinbürgertum der Wiener Vorstadt und war zeitlebens eingebettet in den überschaubaren Kontext freundschaftlicher bürgerlicher Geselligkeit. Erst nach den napoleonischen Kriegen und dem Wiener Kongress begannen sich die sozialen Kreise der beiden Komponisten, nicht zuletzt auch ihre Publikumsschichten, einander anzunähern. Das Programm des heutigen Abends macht diese paradoxe Spannung aus Annäherung und Differenz auf faszinierende Weise erlebbar.

Die drei Klaviersonaten Opus 2 hat Beethoven nach der Absolvierung seiner Lehrzeit bei Joseph Haydn und Johann Georg Albrechtsberger im Sommer 1795 publiziert. Für den Unterricht bei Haydn war er 1792 eigens von Bonn nach Wien gekommen, und seinem Lehrer Haydn sind sie auch gewidmet. Sie verraten eine kluge Strategie des jungen Komponisten. Mit dem großen Haydn sich zu messen, konnte nur auf einem Feld gelingen, das Beethoven als seine ureigenste Domäne empfinden durfte: dem

des virtuosen Klavierspiels. Die Beschäftigung mit dem Streichquartett und der Symphonie hatte dagegen noch einige Jahre zu warten. Die *Sonate C-Dur* ist die dritte des *Opus 2*, und sie ist auch die expansivste der Sammlung. Man kann sogar sagen, dass sie geradezu symphonische Dimensionen hat – für eine Klaviersonate um diese Zeit außergewöhnlich. Es ist, als wolle Beethoven gewisse Erlungenschaften vom Gebiet der Symphonie auf das Feld der Sonate herüberziehen. Zugleich zeigt das Werk aber auch, wie anspruchsvollste pianistische Technik ohne jede Äußerlichkeit in den Dienst einer grandiosen strukturellen Konzeption gestellt werden kann.

Das Werk hat vier Sätze, wie es vorher nur im Streichquartett und der Symphonie üblich war. Der erste Satz disponiert gewaltige Klangausbrüche, die einen geradezu orchestralen Eindruck hervorrufen und so über den Satz verteilt sind, dass sie sich zu einer eigenen Bedeutungsschicht zusammenschließen. Gleichzeitig bedient sich der Satz aber auch aus der Stilphäre des Konzerts, denn die virtuose große Kadenz an seinem Ende hatte bis dahin in der Gattung der Sonate, eigentlich einer Musik für den Salon, nichts zu suchen. Am Schluss des Finalsatzes wiederholt sich dieser Gestus in einer langen Trillerkette, die am Ende des Werks den bis dahin üblichen Gattungsstil förmlich sprengt. Es bereitet also keine Schwierigkeiten, aus diesen Sätzen den jungen Komponisten herauszuhören, der sich mit enormem Selbstbewusstsein in der Musikszene Wiens zu etablieren gedachte: nicht nur als bester Pianist am Ort, sondern vor allem als Musiker, der das Komponieren auf eine ganz neue Ebene zu heben vermochte. Auch die beiden Mittelsätze sind großartig: ein feierliches *Adagio* in der terzverwandten Tonart E-Dur mit einem wehmütigen e-moll-Mittelteil sowie ein brillantes *Scherzo* in der Grundtonart C-Dur – ein Satztypus, der an der Stelle des traditionellen Menuetts für den jungen und mittleren Beethoven zu einem Markenzeichen werden sollte. Als erste der beiden C-Dur-Sonaten in Beethovens *Œuvre* ist dieses fulminante Werk die kleine Schwester der großen «*Waldstein-Sonate*», doch unwillkürlich zögert man sofort, ob «klein» wirklich das richtige Wort ist, um sie zu charakterisieren. Sie hat ihre ganz eigene Größe in dem nicht wiederholbaren Gestus des hinreißenden jugendlichen Geniestreichs.

Mit den *Bagatellen op. 119* begegnet man dem späten Beethoven, der sein Sonatenwerk bereits abgeschlossen hat. Ihr heute geläufiger Titel entstammt einer Pariser Ausgabe von 1823, in der sie angezeigt sind als «*Nouvelles Bagatelles / ou / Collection de Morceaux faciles et agréables*». In Wirklichkeit sind sie aber weder «*facile*» noch «*agréable*». Sie sind nicht nur als Gesamtkonzeption einigermaßen rätselhaft, sondern auch ihre Entstehungsgeschichte ist eigentümlich verzweigt. Die elf kurzen Stücke sind um die Symmetrieachse der *N° 6* herum angeordnet. Die letzten fünf Stücke (*N° 7–11*) schrieb Beethoven Ende 1820 ursprünglich für die «Wiener Piano-Forte-Schule» seines Bekannten Friedrich Starke. In deren drittem Band erschienen sie 1821 unter dem Titel *Kleinigkeiten*, wobei Starke sie mit dem Hinweis versah, «*dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit <Kleinigkeiten> genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommene Eindringen in den Geist des Componisten erfordern*». In der Tat: Dieser «*Geist des Componisten*» zeigt sich hier von seiner skurrilsten ebenso wie von seiner tiefstinnigsten Seite. Für eine weitere kommerzielle Verwendung spannte Beethoven diese fünf Stücke dann mit weiteren fünf Stücken zusammen, die er bereits wesentlich früher komponiert oder zumindest entworfen hatte. Der stilistische Unterschied zwischen der späten zweiten und der frühen ersten Hälfte der Sammlung ist denn auch unmittelbar deutlich zu hören. An die Nahtstelle setzte Beethoven, um diesen Bruch raffiniert zu kitten, das neu komponierte Stück *N° 6*, das in seiner angedeuteten Zweiteiligkeit (*Andante / Allegretto leggiermente*) die Brücke zwischen den beiden Stilen bildet. Während also die ersten Stücke teilweise bis in die Zeit um 1800 zurückzudatieren sind, präsentieren die Stücke der zweiten Hälfte alle Schwierigkeiten von Beethovens Spätstil. Besonders merkwürdig ist der Beginn dieser zweiten Hälfte: Die *N° 7* entfaltet einen merkwürdig ereignislosen Tonsatz in chromatisch leicht eingetrübtem C-Dur, um danach völlig unerwartet in eine geradezu grotesk disproportionierte Schluss-Stretta auszubrechen, deren Pointe freilich darin besteht, dass sie in das C-Dur des Stücks nun mit großer Vehemenz alle zwölf Töne der chromatischen Skala einschleust. Das ist insofern die perfekte Vorbereitung für die *N° 8*, die zwar ebenfalls ohne jedes Vorzeichen in C-Dur



Ludwig van Beethoven. Porträt von August von Kloeber, 1822

steht, aber nahezu unauffällig mit allen zwölf Halbtönen der chromatischen Leiter arbeitet. Wer der melodischen Entfaltung ihres Beginns genau zuhört, merkt das natürlich sofort. Die beiden anschließenden Stücke (ein winziger elegischer Walzer in a-moll und eine nur 12 Takte umfassende A-Dur-Miniatur) sind von größter Konzentration, während das letzte (*N° 11*) einen langen innigen Gesang in B-Dur hören lässt, den später Max Reger zur Grundlage seiner großen *Beethoven-Variationen* für Klavier zu vier Händen machte. Als Beethoven 1823 diese neu zusammengestellte Kollektion seinem deutschen Verleger Peters anbot, fühlte dieser sich nicht ernst genommen und lehnte ab. In der Folge erschienen dann mehrere Ausgaben, zuerst bei Clementi in London (mit dem Titel *Trifles* = Nichtigkeiten, Belanglosigkeiten), dann bei Schlesinger in Paris (siehe oben) und schließlich in mehreren Wiener Verlagen (nun stets mit dem Titel *Bagatellen*). Mit einer weiteren Sammlung von *Bagatellen op. 126* schloss Beethoven dann wenig später sein Klavierwerk endgültig ab.

Franz Schuberts späte Sammlung von vier *Klavierstücken D 935* gehört nur scheinbar demselben Genre an wie Beethovens *Bagatellen*. Obwohl die Musikwissenschaft tatsächlich für beide den Gattungsnamen «Lyrisches Klavierstück» bereithält, ist doch der Unterschied zwischen Beethovens hintersinnig-vertrackten



Franz Schubert

«Kleinigkeiten» und den weit ausschwingenden Großformen Schuberts unmittelbar ohrenfällig. Ob Schubert selbst den Namen *Impromptus* für seine beiden Sammlungen *D 899* und *D 935* verlangt hat oder ob das auf den Verleger zurückgeht, ist nicht bekannt. Als Erfinder gilt ohnehin der kurz zuvor in Wien jung verstorbene böhmische Komponist Jan Voříšek mit seinen sechs *Impromptus* von 1825. Schuberts *Impromptus* gehören zusammen mit den *Moments musicaux* und den letzten drei großen Sonaten zu dem Spätwerk des Frühverstorbenen, und für nicht wenige Musikfreunde zählen sie überhaupt zum Schönsten, das die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts zu bieten hat. Die zweite Sammlung (*D 935*), die im Dezember 1827 entstand und erst nach Schuberts Tod gedruckt wurde, ist von einer atmosphärischen und harmonischen Geschlossenheit, die den Gedanken an eine nur lose verbundene Kollektion abwegig erscheinen lässt. Kein Geringerer als Robert Schumann hat denn auch die Behauptung gewagt, diese vier Stücke seien eigentlich eine große viersätzigige Sonate. Immerhin kann man das, obwohl es nicht zutrifft, gut verstehen und sogar versuchen, es so zu hören.

Das erste Stück, in f-moll, entfaltet eine riesige Form, die sich als sehr frei gebauter Sonatensatz auffassen lässt, wenn man die bei Schubert ohnehin üblichen Lizenzen zugesteht. Sein pathetischer Habitus ist tatsächlich der einer große Erwartungen weckenden Eröffnung, und deutlich erklingen zwei kontrastierende Hauptthemen wie in einer Sonate: ein passioniertes in f-moll, ein lyrisch-gesangliches in As-Dur. Danach folgt ein durchführungsartiger, aber thematisch ganz freier Mittelteil, nach dem die Wiederkehr des Hauptthemas tatsächlich den Effekt einer mit großem Aufwand inszenierten Reprise hervorruft. Der zweite Satz (um den eigentlich nicht erlaubten Sonatengedanken weiterzuführen) wäre dann mit seinem Dreivierteltakt und seinem *Allegretto*-Tempo ein empfindsames Menuett von ungeheurer harmonischer und melodischer Schönheit: ein ausgesprochenes Juwel in Schuberts an solchen Schönheiten ohnehin schon überreicher Klaviermusik. Das dritte Stück (in B-Dur) disponiert ein Thema mit fünf Variationen.

Das Thema stammt aus seiner Ballettmusik zum Schauspiel *Rosamunde*, das er vorher auch schon einmal in seinem *a-moll-Streichquartett D 804* verwendet hatte. Am Schluss, nach zunehmend virtuoser Behandlung, kehrt das Thema ergreifend wieder in einer nostalgisch verklärten kleinen Coda. Das vierte Stück, nun wieder in f-moll wie das erste, bildet ein veritables Finale. Es exponiert ein exotisch wirkendes, kapriziös an den von Schubert geliebten «ungarischen» Tonfall erinnerndes Hauptthema, wie es zum Beispiel auch das ebenfalls in f-moll stehende vierte Stück der *Moments musicaux* prägt. Eine grandiose Stretta schließt das Stück ab, in unaufgehellt bleibendem f-moll zwar, aber doch nicht tragisch düster, sondern *scherzando*, wie die Satzüberschrift es auch sagt. Zugleich ist das ein wirkungsvoller Schluss nicht nur für dieses Stück, sondern für die ganze Sammlung (oder Sonate, wie es Schumann hören wollte). Diese *Impromptus* haben das Tor zur Klaviermusik der Romantik weit aufgestoßen; es genügt, nur an Chopin und Liszt zu erinnern. Gleichzeitig vermag man es bis heute kaum zu fassen, dass ein Komponist auf dieser Höhe seiner Schaffenskraft – ein gutes Jahr nach Beethoven, aber gerade einmal halb so alt wie dieser – das

Zeitliche segnen musste. Es hat danach noch lange gedauert, bis ihn die Nachwelt als den ebenbürtigen, wohl sogar den einzigen wirklich ebenbürtigen Wiener Zeitgenossen des großen Beethoven zu erkennen vermochte.

Hans-Joachim Hinrichsen ist seit 1999 ord. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitglied der Academia Europaea und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wien) sowie im Wissenschaftlichen Beirat des Beethoven-Hauses Bonn; außerdem Mitherausgeber der Periodika Archiv für Musikwissenschaft und wagnerspectrum. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts (mit einem besonderen Fokus auf Wiener Klassik und Franz Schubert), die Rezeptionsgeschichte, die Interpretationsforschung und die Geschichte der Musikästhetik.

Interprète

Biographie

Grigory Sokolov piano

Pour comprendre la richesse du jeu de Grigory Sokolov, il faut percevoir le miracle unique de la musique jaillie dans l'instant. Si les récitals du poète russe constituent une expérience quasi mystique, ses interprétations possèdent en réalité des racines bien terrestres: une connaissance intime des œuvres, une culture musicale quasi encyclopédique, un vaste répertoire allant des œuvres de Byrd, Couperin, Rameau, Froberger jusqu'aux compositions du 20^e siècle de Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky, en passant par celles de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Brahms. Grigory Sokolov est né à Léningrad (actuelle Saint-Pétersbourg) le 18 avril 1950. Il commence le piano à l'âge de cinq ans avec Lyia Zelikhman au Conservatoire de sa ville natale. Il étudie ensuite aux côtés de Moisey Khalfin et donne ses premiers récitals en 1962. Son talent est révélé au grand jour en 1966 quand il devient, à seize ans, le plus jeune musicien à remporter le Concours Tchaïkovski de Moscou. Après avoir effectué de grandes tournées aux États-Unis et au Japon dans les années 1970, l'artiste préfère s'éloigner de la scène pour faire évoluer son art. À la chute de l'Union soviétique, il fait son entrée dans les plus grandes salles de concerts et les festivals les plus prestigieux d'Europe. Il joue avec le New York Philharmonic, l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra de Londres ou le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, entre autres, avant de renoncer aux engagements avec orchestre pour se concentrer uniquement sur un exigeant tête-à-tête avec le piano. Contrairement à de nombreux pianistes, Grigory Sokolov

s'intéresse de près aux mécanismes et au fonctionnement des instruments sur lesquels il joue. Il peut passer des heures à explorer leurs caractéristiques, collaborant étroitement avec les techniciens pour obtenir ce qu'il désire. *«Il faut des heures pour comprendre un piano; chacun possède sa propre personnalité et c'est avec elle que vous devez jouer.»* La relation qui lie l'artiste et l'instrument est ainsi au cœur de ses interprétations. En 2014, Grigory Sokolov signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon. Un premier album – l'enregistrement d'un récital donné en 2008 au Festival de Salzbourg – sort en janvier 2015. Le contenu de ce double disque reflète l'ampleur du répertoire de l'artiste, puisqu'il comprend deux sonates de Mozart, les *Préludes* de Chopin, des pièces de Bach, Rameau et Scriabine. En janvier 2016 paraît un nouvel album, «Sokolov – Schubert / Beethoven», et en 2017 un disque consacré à des concertos pour piano de Mozart et Rachmaninov ainsi qu'un DVD avec un film documentaire intitulé «A Conversation that Never Was».

Grigory Sokolov Klavier

Um den Reichtum von Grigory Sokolovs Spiel begreifen zu können, gilt es das Wunder zu erfassen, das einem widerfährt, wenn Musik just aus dem Moment heraus Gestalt wird. Die Konzerte des russischen Klavierpoeten geben Anlass zu einer geradezu mystischen Erfahrung. Seine Interpretationen sind jedoch durchgehend geerdet: Sie gründen auf einer intimen Kenntnis der Werke, eingebettet in ein enzyklopäisches Musikverständnis. Sokolovs Repertoire reicht von Byrd, Couperin, Rameau, Froberger bis hin zu Komponisten des 20. Jahrhunderts wie Prokofjew, Ravel, Skrjabin, Rachmaninow, Schönberg und Strawinsky. Dies schließt selbstverständlich die Werke Bachs, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Brahms mit ein. Sokolov wurde am 18. April 1950 in Leningrad (heute St. Petersburg) geboren und begann bereits im Alter von fünf Jahren seine pianistische Ausbildung bei Lyia Zelikhman am Konservatorium seiner Heimatstadt. Dann setzte er seine Studien bei Moisey Khalfin fort und gab im Jahre 1962 seine ersten Klavierabende. Das außerordentliche Talent des Künstlers



Grigory Sokolov
photo: Mary Slepikova

wurde besonders nachdrücklich im Jahre 1966 offenbar, als er mit sechzehn Jahren den Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb gewann – als jüngster Teilnehmer in der Geschichte der ehrwürdigen Veranstaltung. Nach großen Tourneen durch die USA und Japan in den 1970er Jahren beschloss Sokolov, sich von den Konzertpodien zurückzuziehen, um seine Kunstfertigkeit zu vervollkommen. Als der Eiserne Vorhang fiel, kehrte Sokolov in die großen Konzertsäle der Welt und zu den wichtigsten europäischen Festivals zurück. Er musizierte unter anderem mit dem New York Philharmonic, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Philharmonia Orchestra und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, beschloss dann aber, von weiteren orchesterbegleiteten Engagements abzusehen und stattdessen die gleichermaßen intime wie mitreißende Konstellation eines Künstlers alleine am Klavier zu kultivieren. Im Gegensatz zu vielen seiner Pianistenkollegen interessiert sich Grigory Sokolov mit einer besonderen Intensität für die Mechanik und das innere Funktionieren der Instrumente, auf welchen er musiziert. Er kann Stunden damit verbringen, ihre Charakteristik zu erforschen und er arbeitet eng mit den jeweiligen Klavierstimmern zusammen, um das von ihm imaginierte Resultat zu erreichen. *«Es bedarf vieler Stunden für das Verständnis eines Klaviers; jedes besitzt seine eigene Persönlichkeit, und zu eben jener muss man sich im Spiel verhalten.»* Demgemäß bildet die Beziehung zwischen Künstler und Instrument das Herzstück seiner Interpretationen. Seit 2014 ist Grigory Sokolov durch einen Exklusivvertrag mit dem Label Deutsche Grammophon verbunden. Ein erstes Album – der Mitschnitt eines atemberaubenden Klavierabends bei den Salzburger Festspielen 2008 – kam dort im Januar 2015 heraus. Der Inhalt jener Doppel-CD spiegelt die Breite von Sokolovs Repertoire wider; es umfasst zwei Mozart-Sonaten, Préludes von Chopin sowie Stücke von Bach, Rameau und Skrjabin. Im Januar 2016 erschien ein weiteres Album *«Sokolov – Schubert / Beethoven»* und im darauffolgenden Jahr wurde die Zusammenarbeit mit einer CD mit einzigartigen Mitschnitten von Konzerten Mozarts und Rachmaninows sowie einer DVD mit der Dokumentation *«A Conversation that Never Was»* fortgesetzt.

Récital de piano

Prochain concert du cycle «Récital de piano»
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital de piano»
Next concert in the series «Récital de piano»

11.03. 2019 20:00
Grand Auditorium
Lundi / Montag / Monday

Mitsuko Uchida piano
Schubert: *Sonate D 537*
Sonate D 840 «Reliquie»
Sonate D 960

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



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2018
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



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