

**Ludwig van Beethoven:**  
*Klavierkonzerte N° 1–5*  
**17.09., 02.10. & 23.10.2020**

**Orchestre Philharmonique  
du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** direction

**Krystian Zimerman** piano



# Sommaire – Inhalt – Content

Programmes 5

Angèle Leroy: *Concertos fondamentaux.*

*Beethoven et le piano concertant* 17

Grégoire Tosser: *Sur les Cinq Sätze op. 5 de Webern* 32

Angèle Leroy: *Promesses d'avenir.*

*Sur La Nuit transfigurée de Schönberg* 35

François-Gildas Tual: *Sur la Suite lyrique d'Alban Berg* 39

Olaf Wilhelmer: *Inseln des Unsagbaren.*

*Ludwig van Beethovens Klavierkonzerte* 42

Gustavo Gimeno: *Chemin vers le futur* 44

*Weg in die Zukunft* 46

Jürgen Ostmann: «*Die Entwicklung hat dazu gedrängt*»

*Schönberg, Berg und Webern auf dem Weg von der Spätromantik  
zur Zwölftonmusik* 63

I. *Zwischen Tradition und Fessellosigkeit –*

*Weberns Fünf Sätze op. 5* 63

II. «*Über die Tristan-Partitur gewischt*» –

*Schönbergs Verklärte Nacht* 65

III. *Kleines Denkmal einer großen Liebe –*

*drei Sätze aus Bergs Lyrischer Suite* 69

Liste d'orchestre 72

Interprètes – Biographies 74

# Den **Handys**geck



**17.09.** 2020 20:00  
Grand Auditorium

Jeudi / Donnerstag / Thursday

**Grands solistes**

**Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** direction

**Krystian Zimerman** piano

**résonances ((r))**

**19:15** Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Gustavo Gimeno in conversation with

Matthew Studdert-Kennedy (E)



**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

*Konzert für Klavier und Orchester N° 2 B-Dur (si bémol majeur)*

*op. 19 (1787–1798)*

*Allegro con brio*

*Adagio*

*Rondo: Molto allegro*

28'

**Anton Webern** (1883–1945)

*Fünf Sätze op. 5* (Fassung für Streichorchester /  
version pour orchestre à cordes, 1909/1929)

*N° 1: Heftig bewegt (Violemment animé)*

*N° 2: Sehr langsam (Très lent)*

*N° 3: Sehr bewegt (très animé)*

*N° 4: Sehr langsam (Très lent)*

*N° 5: In zarter Bewegung (Dans un mouvement tendre)*

11'

**Ludwig van Beethoven**

*Konzert für Klavier und Orchester N° 1 C-Dur (ut majeur) op. 15*  
(1793–1800)

*Allegro con brio*

*Largo*

*Rondo: Allegro scherzando*

36'

# THE LEIR FOUNDATION



## Founders Henry J. and Erna D. Leir

The Leir Foundation is pleased to support the Season Opening Performance of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg in honor of our Founders, Henry J. and Erna D. Leir.

**02.10.** 2020 20:00  
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

**Grands rendez-vous**

**Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** direction

**Krystian Zimerman** piano



**Arnold Schönberg** (1874–1951)

*Verklärte Nacht (La Nuit transfigurée) op. 4* für Streichorchester  
(1899/1917/1943)

32'

**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

*Konzert für Klavier und Orchester N° 3 c-moll (ut mineur) op. 37*  
(1800–1803)

*Allegro con brio*

*Largo*

*Rondo: Allegro*

34'

Les liens entre le monde de la musique et notre Banque sont anciens et multiples. Ils se traduisent par le soutien que nous avons apporté pendant de longues années à la production discographique de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, notre rôle de mécène au lancement des cycles «Jeunes publics» de la Philharmonie ou les nombreux concerts que nous accueillons au sein de notre Auditorium.

Redevables à l'égard de la communauté luxembourgeoise qui nous offre le cadre de notre développement, notre tradition de mécène en est la contrepartie. C'est ainsi que nous nous sommes engagés depuis toujours dans la vie de la Cité, en soutenant tout naturellement la Philharmonie lors de la création de sa Fondation Écouter pour Mieux s'Entendre (EME) qui vise à donner accès à la musique aux personnes qui en sont généralement exclues.

Ce soir, Arnold Schönberg et Ludwig van Beethoven seront mis à l'honneur pour la rencontre entre le pianiste polonais Krystian Zimerman et l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg sous la direction de Gustavo Gimeno.

Connu pour sa discrétion tout comme pour ses convictions politiques, mais surtout reconnu pour ses interprétations loin des standards des œuvres de Frédéric Chopin, Krystian Zimerman ne laisse pas indifférent. Sa carrière internationale démarre avec sa victoire, à l'âge de 19 ans, à l'International Chopin Piano Competition à Varsovie en 1975. Il jouera ensuite avec les plus grands chefs d'orchestre, dont Herbert von Karajan, Gidon Kremer, Leonard Bernstein ou encore Sir Simon Rattle, parmi tant d'autres.

Au nom de la Direction de la Banque de Luxembourg, je vous souhaite une excellente soirée en compagnie d'un pianiste qui compte parmi les prodiges de notre époque, accompagné d'un orchestre dont la qualité des prestations se confirme à chaque concert.

Luc Rodesch  
Membre du Comité Exécutif  
Banque de Luxembourg

**23.10.** 2020 20:00  
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

**Grands rendez-vous**

**Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** direction

**Krystian Zimerman** piano

Concert en hommage à Leurs Altesses Royales le Grand-Duc Jean  
et la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

*Konzert für Klavier und Orchester N° 4 G-Dur (sol majeur) op. 58*  
(1804–1806)

*Allegro moderato*

*Andante con moto*

*Rondo: Vivace*

34'

**Alban Berg** (1885–1935)

*Drei Stücke aus der «Lyrischen Suite»* für Streichorchester (1926–1928)

*N° 2: Andante amoroso*

*N° 3: Allegro misterioso*

*N° 4: Adagio appassionato*

14'

**Ludwig van Beethoven**

*Konzert für Klavier und Orchester N° 5 Es-Dur (mi bémol majeur)*  
*op. 73 «L'Empereur»* (1809/10)

*Allegro*

*Adagio un poco moto*

*Rondo: Allegro ma non troppo*

38'





Le concert du 23.10.2020 de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg sous la direction de Gustavo Gimeno avec le soliste Krystian Zimerman est donné en hommage à Leurs Altesses Royales le Grand-Duc Jean et la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte.

# Concertos fondamentaux. Beethoven et le piano concertant

Angèle Leroy

Le piano, l'un des principaux modes d'expression de Beethoven, lui inspira deux corpus principaux : du côté privé (car presque aucune d'entre elles ne fut interprétée en public à Vienne du vivant du compositeur – ce que l'auditeur d'aujourd'hui, habitué à les entendre sur scène, a tendance à oublier), l'immense massif des trente-deux sonates ; du côté public, les œuvres qui joignent l'instrument à clavier à l'orchestre, c'est-à-dire essentiellement les cinq concertos pour piano – le répertoire concertant de Beethoven, qui comprend également le *Concerto pour violon* et le *Triple Concerto*, marquant clairement la prééminence de l'instrument. Les temporalités de ces deux ensembles d'œuvres furent différentes cependant : alors que la préoccupation pour le piano solo accompagna le compositeur jusque dans les dernières années de sa vie, Beethoven renonça plus ou moins totalement à la musique concertante après son quarantième anniversaire. Son premier essai remonte aussi loin qu'en 1784, mais c'est essentiellement à partir de 1800 (révision du *Premier Concerto*) et jusqu'en 1810 (publication de la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* et du *Concerto « L'Empereur »*) que le genre l'occupe en effet. Si nulle œuvre concertante ne vient donc témoigner de la dernière manière beethovénienne, cette large décennie qui s'étend des dernières années du 18<sup>e</sup> siècle à la fin de la première décennie du 19<sup>e</sup> dessine cependant une trajectoire claire que Christian Wasselin résume ainsi : « *D'abord, deux concertos permettant à Beethoven, qui quitte Bonn et s'installe en 1792 à Vienne [...], de s'y exprimer en tant que pianiste. Deux concertos, ensuite, faisant preuve d'une plus grande audace dans la forme et provoquant l'équilibre entre le soliste et l'orchestre ; l'esprit de l'Héroïque (dans le Troisième) et de Fidelio (dans le Quatrième) y souffle à des degrés divers. Un couronnement*

*indépassable, enfin, avec le triomphal Concerto « L'Empereur ». »*  
Le tout formé par ce pentaptyque constituera – ce sera également le cas d'autres genres explorés par Beethoven : symphonie, quatuor, sonate pour piano –, comme l'écrit Brigitte François-Sappey, « *le socle du 19<sup>e</sup> siècle* », c'est-à-dire la référence des compositeurs romantiques (qu'ils suivent le modèle ou y dérogent) à l'heure d'écrire pour les forces conjointes du piano et de l'orchestre.

### **Le « problème » du concerto**

Contrairement à d'autres genres dont les visées stylistiques semblent limpides et les formes solides (même s'il faut se garder des simplifications d'un regard rétrospectif), le concerto – « les » concertos, devrait-on dire – témoigne d'une histoire assez complexe, dont on observe les répercussions sur l'organisation même du matériau musical, ainsi que d'un statut médian, entre musique orchestrale et soliste. Pour les théoriciens de l'époque, le concerto classique se doit notamment de conjuguer grandeur (apanage de l'orchestre) et virtuosité (sous la forme notamment de la brillance instrumentale), tout en tissant grâce au dialogue un lien intime entre les deux protagonistes.

**Sans renier le legs de ses prédécesseurs, et en particulier des fils de Bach, Mozart (qui, lui, pratique le genre tout au long de sa vie créatrice, et dont tous les concertos seront publiés en 1806) instaure le modèle du concerto dont Beethoven est l'héritier.** Si certaines caractéristiques en apparaissent particulièrement stables – ainsi des trois mouvements qui, sauf exceptions (pièces en une seule coulée des romantiques ou quatre mouvements « symphoniques » d'un Brahms vers 1880, par exemple), en forment un des piliers –, d'autres seront plus facilement soumises à variation. C'est notamment le cas des rapports du soliste et de l'orchestre : entrée du soliste, mais aussi division du matériau thématique entre les protagonistes, qui varie suivant que l'on considère comme critère le plus signifiant l'énonciation des thèmes en eux-mêmes (la question de l'énonciateur devenant alors moins importante), ou l'alternance à grande échelle du soliste et de l'orchestre.



Les concertos de Beethoven apporteront à ces questions des réponses différentes suivant les œuvres, comme l'explique Stephan D. Lindeman : « *Le modèle mozartien est clairement perceptible dans [chacun des sept concertos de Beethoven]. Cependant, le penchant de Beethoven pour l'expérimentation par rapport à de nombreux principes formels est également apparent. Étonnamment, les expériences les plus « radicales » avec la forme des premiers mouvements sont le fait des premiers concertos. Les pièces plus tardives révèlent un changement dans les priorités compositionnelles de Beethoven et une expérimentation restreinte aux zones qui ne menacent pas l'organisation formelle telle qu'elle est pratiquée par Mozart. Cependant, bien que l'expérimentation dans les œuvres plus tardives ne remette pas fondamentalement en question les soubassements de la forme, elle n'en est pas moins significative, particulièrement en ce qui concerne son influence sur le développement du genre par la suite.* »

### **Le changement de paradigme beethovénien**

L'importance esthétique des œuvres de Mozart dans le développement du concerto ne doit pas faire oublier que le genre, en tant que produit historique, met en œuvre deux figures à la fois, qui se recoupent en partie et qu'il équilibre de manière plus ou moins heureuse : celle du compositeur et celle du virtuose. Plus que d'autres genres (le quatuor à cordes, par exemple), dont la valeur musicale paraît « intrinsèque », le concerto est lié à son énonciation. Il représente le vaisseau par lequel un instrumentiste va pouvoir briller et se faire connaître de son milieu musical – et c'est la raison pour laquelle il peut se trouver en butte à un relatif mépris de la part des puristes, se désolidarisant ainsi du goût du public (un Rachmaninov en fera les frais quelques décennies durant, par exemple). La trajectoire formée par les cinq concertos pour piano de Beethoven montre une évolution dans les rapports entre la figure du virtuose et celle du compositeur, pour des raisons à la fois historiques et esthétiques.

Pour le jeune Beethoven, l'écriture de concertos constitue d'abord un moyen d'asseoir sa réputation : il utilise en quelque sorte le crédit dont il jouit en tant que pianiste (dès 1795, trois ans seulement après son installation à Vienne, il interprète sa



Ludwig van Beethoven en 1800  
Gravure d'après un dessin de Gandolph Ernst Stainhauser von Treuberg

musique concertante dans des concerts publics dirigés par Salieri ou Haydn ; quant à l'année 1796, elle sera l'occasion de deux tournées en Europe centrale) pour servir sa cause en tant que compositeur, ce qui explique la primauté temporelle de la composition et de la création de ses concertos sur sa musique symphonique. Cette « destination » première des *Concertos op. 15* et *op. 19* (les deux œuvres qu'il interprète, sous différentes formes, durant les années 1795–1800) est prolongée dans les deux concertos suivants, dont Beethoven est également le créateur.

Au moins pour les trois premiers concertos, la publication n'était envisagée que dans un deuxième temps, après que les œuvres avaient suffisamment reçu d'attention de la part de leurs auditeurs (« *Il est de bonne politique musicale de garder par-devers soi les meilleurs concertos pendant longtemps* », écrivait-il en 1801 à l'éditeur Breitkopf und Härtel), et la partie de piano, contrairement aux parties d'orchestre, n'atteignait un stade stable qu'à ce moment-là. La deuxième moitié des années 1800 marque un basculement à ce

sujet. L'explication la plus immédiate en est la surdité de Beethoven, dont la progression commence de le handicaper sérieusement. Le *Quatrième Concerto* est le dernier dont il tient la partie de soliste lors de la première, en 1808 au Theater an der Wien ; « *L'Empereur* » est créé par son dédicataire, l'archiduc Rodolphe d'Autriche, en novembre 1811 au Gewandhaus de Leipzig, le compositeur ayant alors définitivement renoncé à la scène. Entre-temps, en 1809, il a pris la peine de noter des cadences pour tous ses concertos précédents (possiblement à l'usage de Rodolphe d'Autriche, également destinataire du *Concerto N° 4*), l'*Opus 73* les intégrant quant à lui directement dans la partition, tous gestes qui témoignent d'une volonté de contrôle du créateur sur sa création (la plupart des compositeurs après 1810 élimineront également les cadences improvisées).

Ce changement de conception dans la vision de l'œuvre ne peut être ramené entièrement à la question de la surdité. Il témoigne également de l'achèvement d'un déplacement de perspective dans le rapport beethovénien à la création et d'une affirmation sans équivoque de la figure de l'artiste. « *Alors que Beethoven s'installe dans les années fastes de sa période médiane, écrit Leon Plantinga dans Beethoven's Concertos, il semble dorénavant considérer ses compositions, y compris ses concertos, non plus comme un matériau destiné aux concerts, mais comme des « œuvres », des monuments élevés à son talent artistique avec plus de fixité et de durabilité.* » La crise des années 1802/03, liée entre autres à la surdité dont Beethoven ressent les attaques avec de plus en plus de sévérité, aboutit, en un geste de défi humain et artistique à la fois, à l'affirmation d'un combat avec la destinée (« *prendre le destin à la gueule* ») dans lequel la création joue un rôle central et qui fait du compositeur une figure messianique, voire christique : « *Son œuvre résulte d'un processus de création qui témoigne d'une nouvelle fonction de l'art [ , conception qui] va conduire en fait à un nouveau type de sacralisation amenant à réévaluer la fonction de l'artiste et à lui donner la première place dans l'imaginaire social* », explique Bernard Fournier (*Le Génie de Beethoven*). L'œuvre d'art devient alors, en tant qu'émanation du génie de l'artiste, une expression aboutie envers laquelle il est nécessaire de marquer une déférence respectueuse.

### **La prise en main du genre : les Concertos N° 1 et 2**

Comme les symphonies (avec la *Première* et la *Deuxième Symphonie*, composées entre 1799 et 1802) ou les quatuors à cordes (avec le recueil des six *Quatuors op. 18*, écrits en 1799 et publiés en 1801), les deux premiers concertos pour piano, parus tous deux en 1801, représentent la confrontation d'un jeune compositeur à un genre qu'il hérite de ses prédécesseurs et qu'il décide alors de faire sien. Premières pièces concertantes à passer le cap de la publication, les *Concertos op. 15* et *op. 19* ne sont pour autant ni des œuvres récentes (ils existent en tant que tels depuis 1795, et leurs esquisses remontent à plus loin encore : 1790 au plus tard pour le *Concerto op. 19*, 1793 pour l'*op. 15*), ni les premiers essais dans le genre de Beethoven – dès 1784, il ébauche notamment un concerto en mi bémol majeur, tonalité à laquelle il reviendra presque un quart de siècle plus tard dans le *Concerto N° 5*.

Premier des cinq concertos (seule sa publication un peu plus tardive lui vaut un numéro d'opus supérieur à celui en do majeur), le *Concerto « N° 2 » en si bémol majeur* n'était plus, à l'époque de sa publication, porté en très haute estime par Beethoven : « *Je ne le donne pas pour un de mes meilleurs* », écrit-il à Hoffmeister à deux reprises en décembre 1800 et janvier 1801. En cause, vraisemblablement, outre les avancées rapides du compositeur au tournant du siècle, une certaine lassitude à l'égard de la partition : c'est le concerto qui a connu le plus de versions différentes, ayant été retravaillé de manière plus ou moins poussée par Beethoven durant presque dix ans. Bien que très fortement marqué par l'idiome classique – dans ses mélodies, ses carrures, son écriture symphonique (assez simple et réunissant relativement peu d'instruments), sa gestion des interactions entre le soliste et l'orchestre –, tout comme son quasi-jumeau en do majeur, ce *Concerto en si bémol* n'en présente pas moins des caractéristiques déjà très beethovéniennes, y compris dans ce qu'elles ont de plus iconoclaste. Ainsi, la remise en question des attentes de l'auditeur touche par exemple les rapports de tonalités (un brusque virage en ré bémol majeur en témoigne dans l'exposition orchestrale du premier mouvement) ou le jeu sur le rythme du premier thème de piano du joyeux rondo final (qui paraît « décalé », avec une

main droite en retard par rapport à la gauche). Il recèle en outre de très beaux passages lyriques dans les seconds thèmes des mouvements rapides, ainsi que dans l'*Adagio* central, moment d'introspection sereine.

Témoignant de ce que l'on pourrait nommer la « première maturité » de Beethoven, aux côtés des *Trios pour piano op. 1* ou des *Sonates pour piano op. 2*, le *Concerto N° 1* marque plus d'aisance à l'égard des canons classiques et présente une séduisante diversité de caractères, qui penche cependant assez volontiers vers une certaine brillance, renforcée par la tonalité lumineuse de do majeur et le recours aux trompettes et timbales, absentes de l'œuvre précédente. C'est ainsi le caractère exploré en priorité par le premier mouvement, qui flirte parfois avec la musique militaire dans ses sonorités et profils mélodico-rythmiques, et fait preuve d'une assertivité épanouie comme d'un pianisme confiant, voire fougueux. Dans la lointaine tonalité (encore !) de la bémol majeur, le *Largo* suivant fait la part belle au piano dans l'énonciation comme dans l'ornementation des thèmes, mais met également en avant le timbre velouté – et mozartien – de la clarinette. Il débouche sur un sautillant *Allegro*, fondé sur un thème de contredanse exposé par le piano, qui se souvient dans sa bonne humeur et son alacrité de l'esprit haydnien et qui s'achève sur un éclat de bonne humeur dans un jeu de fausses tonalités et de flou harmonique que l'orchestre rattrape au dernier moment.

### **Le basculement : le *Concerto N° 3 en ut mineur***

« *L'un des concertos les plus extraordinaires qui aient jamais été écrits* », « *il fait incontestablement partie des plus belles compositions de Beethoven* » : telles sont les appréciations que l'on peut lire, aux côtés d'analyses plus ou moins détaillées de l'œuvre, sous la plume des critiques de l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, le journal musical en langue allemande le plus important de l'époque (et de tout le 19<sup>e</sup> siècle) ; elles font suite à un concert dirigé par Beethoven avec son élève et ami Ferdinand Ries au piano en juillet 1804. Le *Concerto en ut mineur* avait été créé l'année précédente, en avril 1803, au Theater an der Wien, mais la longueur

du programme n'avait vraisemblablement pas permis de répéter correctement l'œuvre. Il partageait en effet l'affiche avec les deux premières symphonies et l'oratorio *Le Christ au mont des Oliviers* – que des premières auditions, en dehors de la *Symphonie N° 1*. L'ambition d'un tel programme semble avoir soumis le compositeur comme les interprètes à une pression quelque peu épuisante, et la partie de piano du concerto n'était pas achevée le jour de la première : « *Beethoven m'invita à lui tourner les pages, mais ciel ! c'était plus facile à dire qu'à faire. Je ne voyais guère que des pages blanches, tout au plus par-ci par-là quelques hiéroglyphes totalement incompréhensibles pour moi ; il jouait la partie principale presque entièrement de mémoire* », confia plus tard Ignaz von Seyfried, directeur du théâtre, à propos du concert. Il allait donc falloir attendre un peu pour que le monde musical prenne vraiment conscience de la valeur et de la nouveauté de l'œuvre.

**Composé peu après la crise existentielle dont le Testament de Heiligenstadt se fait l'écho en 1802 et à peu près contemporain de l'affirmation par Beethoven de son désir d'explorer « de nouvelles voies », le Concerto en ut mineur représente un témoignage flamboyant de cette période de basculement stylistique qui s'étale sur quelques années** suivant les genres (elle est ainsi plus précoce dans les sonates pour piano que dans les quatuors). La gestion des équilibres entre l'écriture pianistique (d'une grande richesse et d'une tessiture élargie, au plus près des évolutions de la facture instrumentale de l'époque) et les effectifs orchestraux (similaires à ceux du *Concerto N° 1*) montre dorénavant une maîtrise consommée. Elle déplace ainsi très nettement, sans négliger le lyrisme, les enjeux instrumentaux vers la puissance.

Le seul des cinq concertos à faire appel à ce mode, le *Concerto en ut mineur* s'inscrit dans une lignée d'œuvres dans la même tonalité qui expriment un ton « héroïque » typiquement beethovénien, de la *Sonate « Pathétique »* de 1799 à la *Symphonie N° 5* (1805–1807) et à l'ouverture *Coriolan op. 62* (1807). Paradoxalement, il accompagne son affirmation d'indépendance d'une référence incontestable à Mozart (on sait quelle admiration le maître de Bonn vouait à son aîné) et en particulier au *Concerto N° 24 KV 491* de celui-ci, également en ut mineur.

Saisissantes, les premières minutes de l'œuvre préfigurent la puissance et l'originalité de ce qui va suivre, que ce soit par leur liberté modulatoire, dès la pré-exposition orchestrale (liberté qui sera prolongée dans le choix de la tonalité de mi majeur pour le *Largo* central, à sept altérations de distance de la tonalité principale !), par le travail poussé sur des cellules motiviques réduites dans lequel Beethoven excelle, ou encore par la flamboyance de l'écriture soliste. Tout de gravité retenue, le deuxième mouvement, « l'une des pièces instrumentales les plus expressives et sensibles jamais écrites » selon l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, représente un moment d'émotion profonde avant le retour à l'exubérance du *Rondo* final.

### **Deux féconds chefs-d'œuvre : les *Concertos N° 4 et 5***

Le *Concerto N° 4* fut comme le précédent donné en première audition publique lors d'un concert-fleuve consacré par Beethoven à ses propres œuvres : la soirée du 22 décembre 1808 ne vit en effet rien de moins que la création des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, de la *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* et du *Concerto en sol majeur* ! Ce fut le concert le plus remarquable de toute la carrière de Beethoven, et si la *Fantaisie* n'alla pas sans heurts, le *Concerto* en convainquit certains. Le compositeur berlinois Johann Friedrich Reichardt, rendant compte de l'*Akademie*, parla ainsi d'un « *nouveau concerto pour piano d'une difficulté monstrueuse, que Beethoven joua incroyablement bien* ». L'*Allgemeine musikalische Zeitung*, en mai de l'année suivante, en loua la complexité et la singularité. Pourtant, l'œuvre tomba par la suite dans un certain oubli, jusqu'à ce que le jeune Mendelssohn, incroyable « redécouvreur » de chefs-d'œuvre négligés, ne le fasse revivre en 1836 à Leipzig : « *Je restai assis sans bouger un seul muscle ni même respirer* », confia Schumann de ce moment hors du temps – celle qui deviendrait sa femme quelques années plus tard, la grande pianiste Clara Wieck, l'interpréta par la suite sur de nombreuses scènes européennes.

Il est possible que l'atmosphère du concerto, moins extérieurement virtuose que les *Troisième* et *Cinquième* qui le flanquent et qui furent privilégiés par le public au début du 19<sup>e</sup> siècle, porte

une part de responsabilité dans cette négligence temporaire. Sans qu'on puisse jamais le considérer dans d'autres de ses œuvres comme un amateur de virtuosité gratuite (« *Je ne suis pas friand des allegri di bravura qui ne font rien d'autre que de promouvoir le mécanisme* », écrira-t-il en 1823 à Ferdinand Ries), Beethoven marque effectivement dans ce *Quatrième* un relatif recul à l'égard d'une certaine pyrotechnie pianistique, recul qui consiste, non pas à une élimination pure et simple des passages virtuoses, mais en un nouveau déplacement des enjeux de la confrontation entre le soliste et l'orchestre. En témoignent plusieurs gestes sans (vraiment de) précédent(s), comme l'entrée interrogative du soliste à la première mesure du concerto, en accords notés *dolce*, auxquels l'orchestre répondra *pianissimo* à la mesure 6 dans ce qui semble une tout autre tonalité : « *En quelques calmes mesures, Beethoven détruit toutes les idées que se fait son public à propos de la forme du concerto* », écrit Conrad Wilson.

Le premier mouvement y apparaît comme un « *exercice radical de redéfinition de la relation solo-tutti* », où le piano « *montr[e] des éclats occasionnels d'une réelle virtuosité, mais demeur[e] tout du long dévoué à la cause d'une réflexion tranquille et nuancée, freinant la propension orchestrale au mouvement énergique, à l'action directe* », comme l'explique Leon Plantinga. Pour révolutionnaire qu'elle apparaisse déjà dans cet *Allegro moderato* initial, cette conception trouve dans le mouvement central un prolongement peut-être plus incroyable encore : une scène dramatique (les commentateurs en ont allègrement cherché le programme caché !) où orchestre – réduit à ses seules cordes – et piano s'expriment tour à tour depuis des horizons véritablement étrangers, le premier dans un idiome fait de rythmes pointés et de sombres unissons à l'atmosphère de violente déploration, le second avec une incertaine douceur aux allures d'improvisation. L'opposition entre les deux se résorbe petit à petit jusqu'à déboucher sur le *Vivace* final, qui continue d'infuser la brillance instrumentale de passages plus suspendus, et qui s'achève par une grande coda où le pianiste a l'occasion d'une dernière cadence.





Portrait de Ludwig van Beethoven par Ferdinand Georg Waldmüller, 1823

Quelques années plus tard, le *Concerto « L'Empereur »* prolonge le geste iconoclaste par lequel s'ouvrait le *Concerto N° 4*, mais dans un *ethos* assez différent : cette fois, c'est un piano conquérant qui répond à trois reprises aux grands accords de l'orchestre par de vigoureuses effloraisons cadentielles, affirmant – à défaut d'un thème, comme dans le *Concerto op. 58* ou le *Concerto KV 271* de Mozart – une personnalité brillante, voire exubérante, mais pas sans noblesse. Le ton est donné : la suite de l'*Allegro* maintient une virtuosité flamboyante où le piano se mesure à l'orchestre avec un hédonisme assumé (on peut parler en allemand de *Spielfreudigkeit*, joie du jeu) et une *maestria* de premier ordre – Beethoven fait en particulier merveille dans l'intrication pianistique entre matériaux thématiques et figurations virtuoses. Le piano joue ici un rôle d'élément perturbateur qui ouvre la porte à une écriture foisonnante, instillant des éléments de développement dans le mouvement entier et exprimant une tendance modulatoire marquée. Le tout dans une atmosphère héroïque plus souriante que tendue et dans la tonalité idoine de mi bémol majeur, particulièrement appréciée de Beethoven et utilisée notamment dans la *Symphonie « Eroica »*.



Corrections autographes apportées à la première édition du *Cinquième Concerto pour piano* de Beethoven par Breitkopf und Härtel  
New York, The Juilliard School Library

C'est vraisemblablement ici qu'il faut chercher l'origine du surnom du concerto, qui n'est pas dû au compositeur, comme la très grande majorité des titres ou sous-titres associés à ses œuvres. Celui-ci, qui n'a pas cours dans les pays germaniques, serait dû à Johann Baptist Cramer, compositeur et ami de Beethoven, qui fut l'éditeur de l'œuvre en Angleterre, et qui considérait l'œuvre comme « *un empereur parmi les concertos* ». Pas de référence à Napoléon, qui fut un temps admiré de Beethoven avant d'en être détesté (l'histoire de la dédicace de l'« *Héroïque* » en témoigne), donc : la composition du concerto prit place durant le siège de Vienne par la Grande Armée... autant dire que Beethoven ne risquait pas de rendre hommage au tyran ! En revanche, la rumeur des batailles qui agressait les oreilles du compositeur à cette époque pourrait lui avoir inspiré quelque réflexion plus métaphysique sur les luttes humaines, illustrant des préoccupations qui se feront particulièrement visibles dans la musique de sa dernière période créatrice (sonates pour piano, quatuors et *Neuvième Symphonie*), mais qui sont déjà présentes dans des œuvres de la première décennie du 19<sup>e</sup> siècle, tel *Fidelio*.

À cette inspiration héroïque épanouie dans les mouvements extrêmes, l'*Adagio un poco moto* central (encore dans une tonalité lointaine : si mineur, utilisée comme enharmonique de do bémol majeur) apporte un contrepoint moins déroutant que le mouvement lent *sui generis* du concerto précédent, mais d'une grande puissance d'écriture pour autant. « *Quand Beethoven écrit cet Adagio, les chants religieux des pèlerins étaient présents à son esprit, et l'interprétation de ce mouvement doit donc exprimer parfaitement le calme sacré et la dévotion qu'une telle image fait naître* », explique à son propos Carl Czerny, qui fut l'élève du compositeur et le créateur de l'œuvre à Vienne. Le moelleux des timbres de l'orchestre y ouvre à une phrase de piano d'une intense émotion, et qui semble suspendue – l'observation des cahiers d'esquisses de Beethoven nous apprend, à notre grand étonnement, que ce qui semble couler ici avec une simplicité envoûtante lui coûta en fait de véritables efforts. Une transition particulièrement habile relie, comme dans le concerto précédent, l'*Adagio* à l'éclatant *Rondo* final.

## Postérité

Au début de l'année 1815, Beethoven commence de travailler à un sixième concerto pour piano, dont il subsiste des esquisses et même une partition partielle du premier mouvement, avant d'abandonner. Il laisse donc finalement au *Concerto N° 5* le soin de représenter le « *couronnement indépassable* », pour reprendre l'expression de Christian Wasselin citée en introduction, de cet ensemble de cinq œuvres dont se souviendront tous les compositeurs du 19<sup>e</sup> siècle. Porté en très haute estime par d'innombrables musiciens, ce *Concerto* « *L'Empereur* », en particulier, « *sans aucun doute l'un des plus originaux, des plus imaginatifs, des plus énergiques, mais aussi des plus difficiles de tous les concertos existant* », selon Friedrich Rochlitz (dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* en 1811), fécondera intensément l'imagination d'un Schumann, d'un Brahms ou d'un Liszt. C'était d'ailleurs l'une des œuvres favorites de ce dernier ; il en donna ainsi un arrangement à deux pianos et surtout l'interpréta fréquemment, que ce soit depuis le piano ou depuis l'estrade du chef. Sa fille, Cosima, se souvient ainsi de la répétition d'un concert en 1875 : « *Mon père nous a absolument émerveillés par la façon dont il a joué le concerto de Beethoven – une impression extraordinaire ! De la magie sans comparaison – ce n'est pas de l'interprétation, c'est de la sonorité pure. R[ichard Wagner] dit que cela anéantit tout le reste.* »

*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.*

# Sur les *Fünf Sätze* op. 5 de Webern

Grégoire Tosser (2007)

La dédicace que Webern adresse à Alban Berg sur la partition de ses *Bagatelles pour quatuor à cordes* op. 9 sonne comme la devise de sa démarche compositionnelle, notamment dans la période 1909–1914 : « *Non multa, sed multum* », ce qui peut se traduire par « Peu en quantité, mais beaucoup en qualité ». Dès 1909, Webern réfléchit à la musique destinée à naître sur les ruines du système tonal. Ses recherches vont le mener sur la voie de la concentration du discours et de l'expressionnisme musical, comme le Schönberg des *Pièces pour piano* op. 11, contemporaines. Afin de parvenir à la suspension totale de la tonalité, les musiciens viennois vont s'attacher à « *émanciper la dissonance* », pour reprendre une expression de Schönberg. C'est le cas des *Cinq mouvements* op. 5 : deux pièces rapides alternent avec deux pièces lentes, avant une *coda* modérée – ce dernier mouvement, qui est aussi le plus long, est le plus libre et le plus déstructuré des cinq.

Dans une mini forme sonate, le premier mouvement convoque, à chaque changement de tempo, une atmosphère et un mode de jeu différents. Par exemple, au motif initial, débridé et violent, succède le second thème, plus tendre, encore teinté de romantisme viennois.

Encadrant un *scherzo* très vif où dominant d'angoissants motifs en *ostinato* (mouvement N° 3), les deux mouvements « très lents » (N° 2 et N° 4) sont tous les deux longs de treize mesures. Le second est une préfiguration, au quatuor à cordes, de la « mélodie de timbres » (*Klangfarbenmelodie*) utilisée à l'orchestre au début des années 1910 : la mélodie est partagée entre tous les



Anton Webern en 1912

photo: Martin Müller

instruments en présence et, découpée, fragmentée, passe de l'un à l'autre en changeant de couleur et de timbre. Entièrement joué avec sourdines, le quatrième est une forme tripartite où le lyrisme tendre de la partie centrale contraste avec le caractère hésitant des parties extrêmes, conclues par des arpèges *en dehors*.

Enfin, le « tendre » mouvement N° 5 est celui qui ouvre le plus clairement la voie de l'athématisme. György Ligeti écrit, à propos du style de cette période : « *Webern a isolé les gestes et les configurations musicales du romantisme de leur réseau de liens musicaux traditionnels et les a réinsérés, dénudés, dans le nouveau contexte de sa propre forme musicale, où il les a reliés et articulés autrement.* » En effet, les motifs musicaux ne subissent aucun développement et sont juxtaposés, dans un souci constant d'intense expressivité.

Bien après la création à Vienne en 1910, une exécution à Salzbourg en 1922 fit scandale. Adaptée pour orchestre à cordes en 1930, version jouée ce soir, l'œuvre connaîtra davantage les faveurs du public : la densité de la texture et l'extrême brièveté des mouvements exigent une interprétation sans faille et une écoute exclusive. Ces traits demeureront des caractéristiques de la musique de Webern jusqu'à la mort du compositeur en 1945 – c'est aussi ce qui intéressera Kurtág lorsqu'il se plongera avidement dans les œuvres du maître au cœur des années 1950, expérience qui le marquera au plus profond, et de manière décisive. Leur musique sait, comme le dit Schönberg des *Bagatelles pour quatuor à cordes op. 9* de 1911, « enfermer tout un roman dans un simple geste ».

*Agrégé de musique et docteur en musicologie de l'université Rennes 2, Grégoire Tosser a enseigné à l'université de Nantes, de Rennes 2 et en collège. Depuis 2005, il participe à des activités pour la Cité de la musique, l'Opéra de Paris, le Centre de documentation de la musique contemporaine et l'IRCAM. Depuis 2011, il enseigne à l'université Évry-Val-d'Essonne et en Classes préparatoires littéraires aux grandes écoles*

# Promesses d'avenir

## Sur *La Nuit transfigurée* de Schönberg

Angèle Leroy (2016)

Chez le jeune Schönberg, les angoissantes ténèbres illustrées par tant d'autres compositeurs avant et après lui disparaissent au profit d'une « *haute et claire nuit* », qui symbolise la réconciliation et la rédemption atteintes par le dépassement de la morale traditionnelle. En effet, à la femme qui lui avoue attendre un enfant d'un autre, l'homme répond par la foi en la puissance de l'amour : « *une chaleur singulière passe / de toi en moi, de moi en toi. / Elle transfigurera l'enfant étranger, / tu le mettras pour moi, par moi au monde ; / tu as fait pénétrer en moi la splendeur.* » Ces mots, qui forment le sous-texte du sextuor à cordes *La Nuit transfigurée*, sont de Richard Dehmel, et furent publiés en 1896 dans le recueil *La Femme et le monde*. La rencontre avec les vers de celui-ci à la toute fin du siècle marque un tournant esthétique pour Schönberg, qui en fait alors (comme Strauss à la même époque) l'un de ses poètes de prédilection. « *Vos poèmes ont exercé une influence décisive sur mon développement en tant que compositeur. Ils ont été ce qui m'a poussé à trouver un ton lyrique nouveau. Ou plutôt, je l'ai trouvé sans chercher, en reflétant simplement dans ma musique ce que vos vers éveillaient en moi* », répond ainsi Schönberg à Dehmel qui le félicitait après une audition de *La Nuit transfigurée* en 1912 : « *Hier soir j'ai entendu votre Nuit transfigurée, et ce serait un péché par omission que de ne pas vous dire un mot de remerciement pour votre merveilleux sextuor. J'avais l'intention de suivre les motifs de mon texte dans votre composition et je l'ai bientôt oublié, absolument sous le charme de votre musique.* » Un an plus tard, Schönberg, parlant pour lui et ses disciples, écrivait de nouveau au poète : « *De vous, nous avons appris la capacité d'écouter notre moi intérieur.* »





Portrait d'Arnold Schönberg par Egon Schiele, 1917

Entre le *Quatuor en ré majeur* de 1897, brahmsien dans sa conception formelle, et le poème symphonique *Pelléas et Mélisande* de 1903, héritier de l'esthétique lisztienne, *La Nuit transfigurée* marque la jonction de la musique à programme et du bastion de la musique pure : la musique de chambre.

Si les deux sextuors de Brahms peuvent avoir suggéré à Schönberg son choix d'effectif (deux violons, deux altos, deux violoncelles), il n'en est pas moins que **la partition témoigne avant tout de l'importance de l'inspiration poétique pour le compositeur à l'époque**, inspiration poétique dont plusieurs autres œuvres contemporaines, restées inachevées, portent également la trace. La mise en œuvre par Schönberg des possibilités musicales offertes par les six instruments est ainsi très différente de celle de Brahms.

Le poème de Dehmel inspire au compositeur une forme en un seul mouvement, un procédé qu'il inaugure ici et auquel il recourra par la suite à plusieurs reprises (*Pelléas et Mélisande* op. 5, *Quatuor N° 1* op. 7, *Symphonie de chambre* op. 9). En cela, *La Nuit transfigurée* est une œuvre de transition ; Schönberg met dorénavant tous ses instincts de musicien au service d'une forme libre et non plus d'une architecture traditionnelle comme celle du *Quatuor en ré majeur*. Anton Webern y entendait une sorte de

fantaisie (« *frei phantasierend* »), organisée par ses transformations mélodiques et ses évolutions tonales, qui emprunte à la fois à l'esprit du rondo et à la logique de la sonate. Cinq panneaux musicaux font écho aux cinq strophes poétiques : la marche des deux personnages dans la nuit froide et claire, dans un ré mineur désolé ; l'aveu de la femme, empli de dramatisme, qui présente un des principaux thèmes ; l'attente de celle-ci sous la lune, avec la reprise pesante (*schwer betont*), de l'élément introductif ; la réponse de l'homme, qui finit par s'emparer du matériau mélodique de la femme pour le majoriser, avant la coda, emplie de frémissements, qui signe la réunion des amants. La musique, intensément lyrique, ne se veut pas l'illustration d'un drame ou d'une action, comme l'explique Schönberg, mais « *l'expression de sentiments humains* ».

Créées non sans remous en 1902 (la faute à l'érotisme du poème ou à la liberté harmonique de la musique ?), ces pages – qui appartiennent à la période encore « tonale » du Viennois – portent l'empreinte profonde de la fin du siècle et sont tributaires de deux compositeurs que l'on a voulu ennemis jurés. Aussi tard qu'en 1949, Schönberg expliqua à propos de cette période charnière dans son évolution : « *J'étais brahmsien quand j'ai rencontré Zemlinsky. Son amour allait à la fois à Brahms et à Wagner et peu après je devins tout aussi mordu de chacun des deux. Il n'est pas étonnant que la musique que j'ai composée à cette époque reflète l'influence de ces deux maîtres, influence à laquelle s'ajouta une touche de Liszt, de Bruckner, et peut-être aussi de Hugo Wolf. C'est pourquoi ma Nuit transfigurée se réclame de Wagner dans son traitement thématique d'une cellule développée au-dessus d'une harmonie très changeante, mais également de Brahms dans sa technique de développement par variation* » (article « *Comment j'ai évolué* »). Pour autant, elle est profondément personnelle, et les deux transcriptions pour orchestre en 1917 et en 1943 donnent une idée de l'attachement du compositeur à cette œuvre dans laquelle une transfiguration de la souffrance est encore, non seulement envisageable, mais possible. « *L'amour, en harmonie avec la splendeur et l'éclat de la nature, est capable d'ignorer la situation tragique* », expliquait Schönberg à propos de l'homme décrit par la quatrième partie de la pièce : à la fin des années 1900, ce ne sera définitivement plus le cas.

## Les trois versions de l'œuvre

En 1917, désireux de permettre une diffusion plus large au sextuor et conscient de la réticence d'un certain nombre de quatuors à intégrer un alto et un violoncelle supplémentaires dans leurs rangs pour interpréter la partition, Schönberg travailla *La Nuit transfigurée* pour orchestre à cordes et elle fut créée sous cette nouvelle forme en 1918 à Leipzig. La pièce s'inscrivit assez rapidement aux répertoires des orchestres, notamment aux États-Unis où le compositeur émigra en 1933. Il conçut ensuite le désir de revoir l'arrangement afin de revenir à des équilibres plus proches de la version originale – ce qui lui permettait en outre de pallier en partie les difficultés financières qu'il rencontrait à l'époque. La dernière version, parue en 1943 chez Associated Music Publishers après de nombreux échanges avec l'éditeur, est notamment caractérisée par un allègement des indications de caractère qui met l'accent sur les logiques musicales intrinsèques en vue d'éviter toute interprétation trop « émotionnelle » ou « sentimentale » de l'œuvre, comme l'expliqua le compositeur. Pour autant, la richesse des textures et la beauté des timbres n'y sont en aucune manière amoindries ; elles y gagnent au contraire en épanouissement.

# Sur la *Suite lyrique* d'Alban Berg

François-Gildas Tual (2014)

Paradoxe ultime : femmes et mondes musicaux aux destinées mêlées. En 1925, une vingtaine d'années après avoir composé pour son épouse un petit lied très simple dans la tonalité vierge de do majeur, Alban Berg reprend les mêmes vers de Theodor Storm, « *Schließe mir die Augen beide* », mais adopte cette fois-ci la méthode dodécaphonique. La première note de la série est un si, la dernière un fa : H et F. Commémorant les vingt-cinq ans d'Universal Edition, la publication des deux mélodies souligne « la distance énorme » parcourue par la musique. Sans doute est-il là autre chose que de simples questions théoriques...

En 1926, la *Suite lyrique* est achevée. Créée le 8 janvier suivant à Vienne par le quatuor Kolisch, elle porte les secrets d'une liaison avec Hanna Fuchs ; chaque note se veut être le « souvenir d'un grand amour ». Sans craindre les extrêmes de la passion et de la sensualité, un programme se dessine à la lecture de la correspondance :

*« Est-ce qu'il me sera donné de trouver la tranquillité nécessaire pour mettre en musique ce que j'ai vécu ces jours-là à Prague-Bubenec ? [...] Ce que je préférerais, ce serait écrire des lieder. Mais comment le pourrais-je ? Les textes me trahiraient. Il faudrait que ce soit des lieder sans paroles que seuls les initiés – toi seule – puissent lire. Ce sera peut-être un quatuor à cordes ! Quatre mouvements dans lesquels tout doit se dérouler de ce que j'ai vécu depuis le moment où j'ai pénétré votre maison : 1 – les premières heures, journées et soirées passées au milieu de vous et vécues dans la fine splendeur languissante de la contemplation ; 2 – l'amour muet et de plus en plus délicieux naissant pour toi ; 3 – la demi-heure de félicité*

la plus grande et toute l'éternité d'un certain matin ; 4 – jusqu'à la nuit glaciale de la séparation, de la solitude, du désespoir total, du renoncement et du désert. – *Quels mouvements ce seraient !* »

Sur la partition offerte à l'amante, des signes et des dessins, des chiffres et des dates, des mots et des phrases dans des couleurs différentes, programme joint à une musique qui refuse l'illustration, **journal intime ne devant s'ouvrir que pour la personne dûment autorisée**. À Hanna, il précise donc ces « autres libertés » que l'œuvre lui a permises : « *Par exemple celle d'insérer secrètement nos initiales, H, F et A, B, et de mettre en rapport chaque mouvement et chaque section à nos chiffres, 10 et 23.* » Hanna et Alban y sont entourés des enfants de l'aimée : le garçon Monzo a son thème, la fille Dorothea ses deux notes, do – do, étrangères au solfège allemand, « menaçantes » mais « à ne pas prendre au sérieux » car « *dolcissimo* ». Dans l'*Allegro misterioso*, les lettres se mêlent, jusqu'à un *Trio estatico* éloquent. La dédicace à Alexander Zemlinsky n'aurait été qu'un habile stratagème pour détourner l'attention si, au professeur et beau-frère de Schönberg, Berg n'avait emprunté un motif de la *Symphonie lyrique*. Camouflé dans l'*Appassionato*, celui-ci murmure « tu es mienne ». Ailleurs, au point de non-retour, un souvenir de l'adultère de Marie raconté par *Wozzeck*.

Dans le finale, une référence au *Tristan* de Wagner... La musique marquée dans sa structure comme dans la typologie des thèmes, le paradoxe sentimental guide Berg à travers le labyrinthe esthétique des années vingt, l'aide à s'approprier le dodécaphonisme schönberguien. « *Peu à peu, même moi je suis en train de devenir adepte de cette méthode de composition, et cela me rassure beaucoup. Car il m'aurait été extrêmement pénible de me voir refusée la possibilité de m'exprimer musicalement de cette manière.* » L'aventure intime l'aide à franchir le seuil et à se détourner du passé. L'aide à demeurer fidèle au maître tout autant qu'à lui-même. Conscient du caractère orchestral de son œuvre, il en arrange trois pièces, les deuxième, troisième et quatrième interprétées ce soir. Les autres suivront plus tard, instrumentées par Theo Verbey. Avec le risque, en en grossissant les effets, d'en trahir les troublants mystères.



Hanna Fuchs vers 1920

*Ancien élève du Conservatoire de Paris et Docteur en musicologie, François-Gildas Tual est maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Spécialiste des rapports texte-musique et passionné de médiation culturelle, il participe, en tant que rédacteur ou conférencier, aux saisons de Radio France, de l'Auditorium de Lyon ou de l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo.*

# Inseln des Unsagbaren

## Ludwig van Beethovens Klavierkonzerte

Olaf Wilhelmer

### Zahlenspiele

Gemessen an der Zahl der Aufführungen gehören die Solokonzerte zu den prominentesten Werken Ludwig van Beethovens. Gemessen an der Zahl der Gattungsbeiträge sind sie ein kleiner Posten in seinem Gesamtwerk, nicht zu vergleichen mit den Symphonien, Streichquartetten oder gar Klaviersonaten. Gerade einmal fünf Konzerte für Klavier und Orchester hat Beethoven komponiert; das Violinkonzert blieb ein Solitär, ebenso das außergewöhnliche Tripelkonzert und die originelle *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*, die sogenannte «Chorfantasie».

Auch wurde die Werkgruppe der Solokonzerte nicht durch einen Beitrag aus dem von vielen Mythen umrankten Spätwerk geadelt – kein Konzert, das der *Missa solemnis*, den *Diabelli-Variationen* oder den letzten Streichquartetten an die Seite zu stellen wäre. 1810, gut eineinhalb Jahrzehnte vor seinem Tod, hörte Beethoven mit dem Komponieren von Solokonzerten einfach auf; ein sechstes Klavierkonzert blieb Fragment, eine Transkription des Violinkonzerts für das Klavier konnte sich bis heute ebenso wenig durchsetzen wie das sogenannte *Nullte Klavierkonzert* – ein Jugendwerk des Dreizehnjährigen (Es-Dur WoO 4), das in den Ohren der Nachwelt viel zu wenig nach dem Klang, was man sich unter «Beethoven» – mit welchem Recht auch immer – vorstellte.

### **Reduzierter Satz: Das Konzert N° 2 B-Dur op. 19**

All das mag darüber hinwegtäuschen, dass das Klavierkonzert zeitweilig eines der wichtigsten Ausdrucksmittel Beethovens war; dass hier «sein» Instrument mit einem Ensemble zusammentraf, um dessen Klang er sein Leben lang ringen sollte. Die Innenperspektive des Orchesters hatte er schon früh als Bratschist der Bonner Hofkapelle erkundet, und seine Kompositionen zeigen bereits in dieser Zeit das Bemühen, das Klavier mit anderen Instrumenten in eine sinnfällige Balance zu bringen – sei es in kammermusikalischen, sei es in orchestralen Gefilden. Dabei lotet Beethoven die Besetzungen immer neu aus, vom vertrauten Klaviertrio bis hin zur aparten Kombination von Klavier und Horn.

Hatte Beethoven sein frühes Es-Dur-Konzert noch ohne nennenswerte praktische Erfahrungen geschrieben, so skizzierte er bald darauf ein neues Konzert, das sich zu einem Vademecum des jungen Komponisten entwickeln sollte. Mehr als ein Jahrzehnt lang trug er dieses Konzert in B-Dur – das später als sein *Zweites* veröffentlicht wurde – mit sich, brachte es von der damals habsburgischen Residenzstadt Bonn in die habsburgische Hauptstadt Wien, wo er sich mit diesem Konzert in der Mitte der 1790er Jahre präsentieren und deutlich machen konnte, dass er sich mehr als klavierspielender Komponist denn als komponierender Virtuose verstand.

Dabei nahm er mehrfach gravierende Änderungen an seinem Werk vor und komponierte schließlich den Finalsatz noch einmal neu. Glücklicherweise hat sich der ursprünglich geplante Satz als *Rondo WoO 6* erhalten: Mit seinem galanten und zurückhaltenden Tonfall ist dieses Stück in der Tat nicht so markant wie jenes Rondo, das an seine Stelle treten sollte. Dieses gültige Finale des B-Dur-Konzerts erweist sich als würdiger Nachfolger der besonderen Echo-Episode, mit welcher der langsame Satz endet: Dem feierlichen Adagio-Hymnus in Es-Dur fügt Beethoven im Klavier ferne Fanfaren an, *con gran espressione* und mit durchgedrücktem Pedal zu spielen. Es ist eine jener Inseln, die Beethoven in seinen Klavierkonzerten immer wieder entdeckt – klingende Utopien jenseits aller Erwartungen, die man an Konzertmusik richten konnte.



# Chemin vers le futur

## **Gustavo Gimeno sur le cycle des *Concertos pour piano* de Beethoven**

Les *Concertos pour piano* de Ludwig van Beethoven font partie de ces piliers majeurs de l'histoire, aussi étroitement liés au passé qu'au futur. Ce ne sont pas seulement les *Concertos pour piano* mais toute l'œuvre de Beethoven qui constitue un point culminant incontournable de l'histoire de la musique, auquel il faut bien sûr ajouter ses symphonies et ses quatuors à cordes.

Je trouve des liens très intéressants entre les deux premiers *Concertos pour piano*, encore clairement inspirés par le passé et où l'influence de Mozart est très perceptible, et ses trois autres concertos dans lesquels on ressent toujours plus l'exploration des atmosphères, des couleurs et des contrastes. C'est-à-dire ce qui distingue avant tout la manière de composer de Beethoven, par lequel il ouvre la voie à diverses possibilités expressives et entreprend les premiers pas vers le romantisme. J'ai souvent associé cette évolution au fait qu'il ne se tourne vers le symphonique qu'après ses deux premiers *Concertos pour piano*. À partir de là, dès 1800, son développement, en tant que personne et artiste (dans son cas, l'homme et l'œuvre me paraissent liés de façon inséparable), se tourne irrémédiablement vers le futur.

Vienne, 1902: 100 ans après la création du *Concerto pour piano N° 3* de Beethoven, Arnold Schönberg présente dans cette même ville, avec *La Nuit transfigurée*, l'une de ses compositions aujourd'hui les plus célèbres. Si Beethoven

nous conduit à l'époque romantique, Schönberg en élabore l'apogée – pas seulement du romantisme mais plus fondamentalement de la tonalité et de l'abandon de celle-ci. De nouvelles possibilités expressives se devaient alors d'être trouvées pour aller plus loin... La langue harmonique et la richesse chromatique amplement développées par Schönberg ont ainsi mené de façon encore plus marquée vers l'atonalité et finalement vers un nouvel ordre de la musique avec la technique dodécaphonique.

Lors du premier de nos trois concerts dédiés au cycle Beethoven avec Krystian Zimerman, nous jouons les *Fünf Sätze* d'Anton Webern qui ont été composés à l'origine en 1909 pour quatuor à cordes et qu'il a lui-même orchestrés plus tard. L'œuvre consiste en cinq miniatures expressionnistes très contrastées d'une grande originalité, à la fois audacieuses, mystérieuses et chamarrées. Une composition parfaitement atonale aussi provocatrice qu'expressive.

Le voyage menant de Beethoven à la Deuxième École de Vienne se termine lors de notre troisième concert avec la *Suite lyrique* d'Alban Berg qu'il a lui-même orchestrée. Il a composé l'œuvre en 1926 et y adopte la méthode sérielle de son maître Schönberg. Avec sa version orchestrée, il a surtout créé une musique éminemment éloquente et dramatique.

Aussi diverses que soient ces compositions, elles n'en restent pas moins de la musique grandiose, aux contrastes marqués et riche d'associations. Avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, j'aurai la chance de partager la scène avec l'un des plus grands pianistes de tous les temps.

# Weg in die Zukunft

## **Gustavo Gimeno über den Zyklus mit Ludwig van Beethovens Klavierkonzerten**

Die Klavierkonzerte von Ludwig van Beethoven entsprechen einem jener zentralen Pfeiler der Geschichte, die mit der Vergangenheit genauso eng verbunden sind wie mit der Zukunft. Dabei bilden nicht nur die Klavierkonzerte, sondern das ganze Œuvre Beethovens diesen folgenreichen Höhepunkt der Musikgeschichte, zu dem selbstverständlich auch seine Symphonien und Streichquartette zählen.

Ich sehe sehr interessante Verbindungslinien zwischen den ersten beiden Klavierkonzerten, die sich noch deutlich an die Vergangenheit anlehnen und in denen Mozarts Einfluss klar hörbar ist, und seinen anderen drei Konzerten, in denen wir immer stärker die Erkundung von Stimmungen, Farben und Kontrasten wahrnehmen – also das, was Beethovens kompositorische Stimme besonders auszeichnet und womit er die Türen zu verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten eröffnet und die ersten Schritte in Richtung Romantik unternommen hat. Ich habe diese Entwicklung oft mit der Tatsache assoziiert, dass er sich der Symphonik erst nach seinen ersten beiden Klavierkonzerten zugewandt hat. Von da an, ab 1800, strebt seine Entwicklung als Person und Künstler (in seinem Fall erscheinen mir Mensch und Werk tatsächlich untrennbar miteinander verbunden zu sein) unbeirrbar in die Zukunft.

Wien, 1902: 100 Jahre nach der Uraufführung von Beethovens *Klavierkonzert N° 3* stellt Arnold Schönberg in derselben Stadt mit *Verklärte Nacht* eine seiner heute berühmtesten

Kompositionen vor. Wenn Beethoven uns in die Epoche der Romantik führt, bildet Schönberg ihre Kulmination – und nicht nur der Romantik, sondern grundsätzlich der Tonalität wie auch den Abschied von dieser. Neue Ausdrucksmöglichkeiten mussten gefunden werden, um weiter zu gehen... Schönbergs weit entwickelte harmonische Sprache und reiche Chromatik führten immer stärker in die Atonalität und schließlich zu einer neuen Ordnung der Musik, der sogenannten Zwölftontechnik.

Im ersten unserer drei Konzerte des Beethoven-Zyklus mit Krystian Zimerman spielen wir Anton Weberns *Fünf Sätze*, die er 1909 ursprünglich für Streichquartett komponierte und später selbst orchestrierte. Das Werk besteht aus fünf stark kontrastierenden expressionistischen Miniaturen größter Originalität, die zugleich wagemutig, mysteriös und farbenreich sind. Eine vollkommen atonale Komposition, die so ausdrucksstark wie provokativ ist.

Die Reise von Beethoven zur sogenannten Zweiten Wiener Schule findet in unserem dritten Konzert schließlich ihren Abschluss mit Alban Bergs *Lyrischer Suite*, die er selbst orchestrierte. Er komponierte das Werk 1926 und folgte dabei der seriellen Methode seines Lehrers Schönberg und schuf vor allem mit der Orchesterversion eine besonders expressive und dramatische Musik.

So unterschiedlich die Kompositionen auch sind: Es handelt sich bei allen um großartige Musik, mit starken Kontrasten und Assoziationen – und gemeinsam mit dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg werde ich das Glück haben, mit einem der größten Pianisten aller Zeiten aufzutreten.

Derlei Konventionen werden im Kopfsatz des B-Dur-Konzerts mit seinem symmetrischen Aufbau schon eher bedient. Das Vorbild Mozart ist nicht fern – vor allem nicht im Kontrast marschartiger und lyrischer Motive –, aber Beethoven kämpft gleichsam taktweise um seine eigene Stimme, würzt Passagen mit der Rückung in unerwartete Tonarten und wird doch niemals wirklich zufrieden sein mit diesem offiziellen Debüt. Die Klavierstimme, die er bis dahin stets improvisiert hatte, schreibt er erst 1801 aus, als das Werk in den Druck gehen soll.

Und dann geschieht etwas Ungewöhnliches: Beethoven, der seinen Wert sehr wohl kennt und Geld gut gebrauchen kann, verkauft das Konzert zum Sonderpreis! Dem Verlag von Franz Anton Hoffmeister bietet er vier Werke zum Druck an: Für die *Erste Symphonie*, das *Septett* und die *Sonate op. 22* werden jeweils 20 Dukaten aufgerufen, bis das B-Dur-Konzert an der Reihe ist: *«Das Concert schlage nur zu 10 Duc. an, weil, wie schon geschrieben, ich's nicht für eins von meinen besten ausbe»*. Unter dem Strich: *«Die ganze Summe wäre also 70 Ducaten für alle 4 Werke, ich verstehe mich auf kein anderes Geld als Wiener Ducaten, wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich alles nichts an, weil ich wirklich ein schlechter Negociant und Rechner bin.»*

Immerhin gefiel das Konzert der Öffentlichkeit, was dem damals kaum etablierten Komponisten nicht unrecht gewesen sein dürfte. Der junge Musiker habe *«den ungetheilten Beyfall des Publikums geärndtet»*, hieß es in einer Zeitung; auch war von einem *«ganz neuen Konzerte auf dem Piano Forte»* die Rede – eine angesichts der Vorgeschichte schmeichelhafte Fehlinformation, der Beethoven aus nachvollziehbaren Gründen nicht widersprach.

### **Spielwiesen**

Als Beethoven nach Wien kam, fand er eine musikalische Weltmetropole vor, die die Welt an ihrem Musikleben nicht teilhaben ließ. Haydn und Mozart hatten, anders als ihr junger Bewunderer, in Paris und London öffentliche Erfolge gefeiert, von denen man in Wien nur träumen konnte. Der Musikverein wurde erst 1812 gegründet, der erste Musikvereinssaal öffnete seine Pforten

1831, vier Jahre nach Beethovens Tod. Bis dahin war Musik eine Sache der Kirche und des Hoftheaters sowie eine Verheißung, die in den fürstlichen Gemächern derer von Kinsky, Lichnowsky und Lobkowitz in Gegenwart adeliger Gönner und Kenner zelebriert wurde. Das galt sogar für die revolutionäre *Eroica*, Beethovens *Dritte Symphonie*, von der man sich heute kaum vorstellen kann, dass sie einst im vergleichsweise kleinen Festsaal des Palais Lobkowitz uraufgeführt wurde.

Wollte sich ein Komponist darüberhinaus Gehör verschaffen, musste er entweder in einem Benefizkonzert für Musikerwitwen auftreten – hier spielte Beethoven 1795 wohl sein *B-Dur-Konzert* –, oder er musste eine sogenannte Akademie abhalten, das heißt: ein Konzert selbst veranstalten, behördliche Genehmigungen einholen, einen Saal mieten, Musiker engagieren, Karten verkaufen.

Kein Wunder, dass diese Akademien mit vielfachen Risiken und Ärgernissen verbunden waren und deswegen eher selten stattfanden, dann aber – wenn schon, denn schon! – stundenlange Programme darboten wie dieses: «*Heute Mittwoch den 2ten April 1800 / wird / im kais. königl. National-Hof-Theater nächst der Burg / Herr Ludwig van Beethoven / die Ehre haben / eine große musikalische Akademie / zu seinem Vortheile zu geben.*» Wie groß diese Akademie war, kündigte das Plakat genau an: Eine Symphonie «*von weiland Herrn Kapellmeister Mozart*» stand ebenso auf dem Programm wie Stücke «*aus des fürstlichen Esterhazyschen Herrn Kapellmeister Haydens Schöpfung*», ferner von Beethoven selbst eine freie Fantasie auf dem Klavier, dessen *Septett*, die *Erste Symphonie* sowie «*Ein grosses Konzert auf dem Piano-Forte, gespielt und komponirt von Hrn Ludwig van Beethoven*».

Es ist anzunehmen, dass hiermit das *Klavierkonzert C-Dur op. 15* gemeint war, passend zur Tonart der *Ersten Symphonie* wie auch zur Tonart der möglicherweise gespielten *Jupiter-Symphonie* Mozarts. Neben der Fülle fällt an diesem Programm die Tatsache auf, dass Beethoven neben sich nur Mozart und Haydn (der damals noch lebte) gelten ließ – eine selbstbewusste Vorwegnahme dessen, was uns heute als natürlicher Zusammenhang der



Ludwig van Beethoven. Porträt von Christian Hornemann, 1812

«Wiener Klassik» erscheint. Und eine Erfüllung der prophetischen Worte, die ihm der Graf Waldstein vor der Übersiedelung nach Wien ins Stammbuch geschrieben hatte: *«Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen.»*

Etwas weniger olympisch liest sich allerdings das Kleingedruckte: *«Billets zu Logen und gesperrten Sitzen sind sowohl bei / Herrn van Beethoven, in dessen Wohnung im tiefen Graben Nro. 241. / im 3ten Stock als auch bey dem Logenmeister zu haben. / Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich. / Der Anfang ist um halb 7 Uhr.»* Selten lagen wohl der Himmelssturm eines Genies und die Kärnerarbeit *«im tiefen Graben»* enger beieinander: Man stelle sich einen heutigen Komponisten dabei vor, wie er zuhause die Karten für seine Konzerte verkauft!

### **Rückungen: Das Konzert N° 1 C-Dur op. 15**

Leider sind wir über die Begleitumstände genauer unterrichtet als über die Frage, mit welchen Klavierkonzerten Beethoven denn nun seine ersten Auftritte in Wien absolvierte – das «Zweite» entstand vor dem «Ersten», wurde jedoch erst nach ihm in die endgültige Form gebracht. Alles spricht aber dafür, dass das *B-Dur-Konzert* 1795 und das *C-Dur-Konzert* 1800 erklang. Man kann sich jedenfalls denken, wie Beethoven um diese Werke kämpfte, wie er probierte, verwarf, neu begann und angesichts des Vorbildes Mozarts nach eigenen Wegen suchte, dabei seine pianistischen Ambitionen nicht vergessen durfte, zugleich aber kein reines Virtuosenkonzert schreiben wollte. Überdies hatte er damals – abgesehen von den frühen Ansätzen im Jugend-Konzert und den Bonner Kaiserkantaten – immer noch kaum Erfahrungen mit dem Schreiben großer Werke für viele Instrumente.

Aus den Erinnerungen des mit Beethoven befreundeten Arztes Franz Gerhard Wegeler lässt sich der Druck vor der Premiere der Erstfassung des *C-Dur-Konzertes* erahnen: *«Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung seines ersten Concerts (C dur) schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer saßen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab. [...] Bei der ersten Probe, die am Tage darauf in Beethoven's Zimmer statt hatte, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief. Beethoven ließ auf der Stelle diese und so auch die übrigen; statt nach a, nach b stimmen und spielte seine Stimme aus Cis.»*

Von solch virtuoson «Rückungen» zeugt auch die vollendete Komposition, in der Beethoven den tonalen Rahmen bisweilen spontan zu verlassen scheint – bereits das Seitenthema des Kopfsatzes wird in g-moll eingeleitet, und die kurze Kadenz des finalen Rondos beendet das Klavier in H-Dur und damit in der Tat *«einen halben Ton zu tief»!* Sein Schüler Carl Czerny notierte, Beethoven bringe *«auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effecte hervor, von denen wir uns nie etwas haben träumen lassen»*. Dabei beginnt das Konzert mit einem fanfarenartigen Oktavsprungmotiv unspektakulär, wenngleich bestimmt. Das regulär



exponierte Thema erscheint auffallend schlicht, dient aber als Keimzelle vieler Entwicklungen, so wie uns auch das tonumspielende Doppelschlagmotiv des Seitenthemas immer wieder begegnet. Die lange Exposition wird vor dem ersten Einsatz des Klaviers mit einem weiteren, marschartigen Thema abgeschlossen.

Die Verbindung militärisch prägnanter Motive und lyrischer Elemente innerhalb eines Themas, die auch schon im *B-Dur-Konzert* zu erleben war, gründiert das C-Dur-Werk mit einer Atmosphäre gespannter Erwartung – vielleicht eine Hommage an Mozarts Klavierkonzerte, insbesondere an jenes in C-Dur (*KV 467*). Im entrückten As-Dur-*Largo* scheint Beethoven ebenfalls an Mozart zu denken, wenn das Klavier einen Dialog mit der Klarinette aufnimmt und diese mit der Wendung «*Ich fühl' es*» aus der Bildnis-Arie der *Zauberflöte* antwortet. Und das dritte Rondo-Thema wirkt mit seinen *alla turca*-Anklängen wie ein weiterer Gruß an Mozart – ein Gruß jedoch aus einer anderen Zeit, die nur wenige Jahre nach Mozarts Tod angebrochen war.

## Spielweisen

Dem Wiener Publikum war es nicht entgangen, dass Beethoven «ein Mann von Genie» war, der die Angewohnheit hatte, «Gedanken wild auf einander zu häufen». Was da in einer zeitgenössischen Rezension stand, war auch schon Bach und Mozart zu deren Lebzeiten vorgehalten worden, doch bei Beethoven kamen sehr unterschiedliche Bewertungen seines Klavierspiels hinzu. Er musste sich in einem Umfeld behaupten, in dem Komponisten und Interpreten getrennte Wege zu gehen begannen, was eben auch hieß, dass sich professionelle Pianisten mit blendender Technik herausbildeten. So war 1799 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* über ihn im Vergleich zu Joseph Wölfl zu lesen: «Beethovens Spiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er [sic] zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freien Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa in den Figuren variirt (womit mancher Virtuoso Glück und – Wind macht), sondern wirklich ausführt.»

Die Improvisation – deren schriftliche Fixierung in den späteren Werken für Klavier und Orchester bis hin zur Chorfantasie einen immer größeren Raum einnimmt – war Beethovens Domäne, wenn er in die Tasten griff, wie auch der Kapellmeister Ignaz von Seyfried schrieb: «Im Phantasiren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreich, dann war er auch entrisen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Aetherräume [...]» Noch Wilhelm Kempff empfahl seinen Schülern 150 Jahre später, Beethoven vor allem deswegen zu üben, um technische Schwierigkeiten vergessen zu können: «Denn Beethoven muß erlebt werden. Erleben Sie ihn, so werden Ihre Zuhörer ihn ebenfalls erleben.»

### **Prometheisch: Das Konzert N° 3 c-moll op. 37**

Eigentlich hatte Beethoven in seiner Akademie im April 1800 jenes Konzert präsentieren wollen, das ihm als sein reifstes galt, und das von Anfang an als eines seiner herausragenden Werke erkannt wurde – als es denn im April 1803 wenigstens provisorisch aufführbar war. Denn auch die Solostimme des *c-moll-Konzerts* hielt Beethoven erst im Jahr nach der Uraufführung für einen Auftritt seines Schülers Ferdinand Ries schriftlich fest, der sich wunderte: «*Die Clavierstimme des C Moll Concerts hat nie vollständig in der Partitur gestanden. Beethoven hatte sie eigens für mich in einzelnen Blättern niedergeschrieben.*»

Die Entstehungsgeschichte dieses Klavierkonzerts ist ähnlich abenteuerlich wie die der vorangegangenen Werke; sie zog sich bis ins Jahr 1809 hin, als Beethoven die Kadenz des ersten Satzes für seinen Schüler Erzherzog Rudolph auskomponierte. Bereits 1796, als er noch mit den beiden Vorgängerwerken beschäftigt war, hatte er «*Zum Concert aus C moll pauke bey der Cadent*» notiert, womit er einen wesentlichen kompositorischen Einfall seines späteren Opus 37 verbal festhielt. Gemeint war damit der dramatische Effekt am Ende des ersten Satzes, an dem die im Pianissimo pochenden Pauken die Kadenz der Solostimme abfangen und zum tragischen Ende führen, gegen das sich das Klavier mit einem Lauf über vier Oktaven auflehnt.

Wer das Schicksal an die Pforte klopfen hören möchte, der wird an vielen Stellen dieses Werkes fündig. Überhaupt steht das *Dritte Klavierkonzert* in der gleichen Tonart wie einige Jahre später die *Fünfte Symphonie* und ist das einzige moll-Konzert Beethovens, wenn man von der ebenfalls in c-moll gesetzten *Chorfantasie* absieht. Diese Sonderstellung hat Vergleiche mit den beiden moll-Klavierkonzerten Mozarts veranlasst, und allgemein lässt sich festhalten, dass das Spiel mit den Tonarten zu den wesentlichen Aspekten dieses Werks gehört.

Nach dem langen und theatralischen Kopfsatz wirkt das E-Dur-*Largo* geradezu exterritorial. Im ersten Satz hatten wir es noch mit einer monumentalen Orchesterexposition zu tun, die Takt



Heinrich Friedrich Füger: *Prometheus bringt den Menschen das Feuer*, um 1817

für Takt verkündet, dass dieses Konzert nun nicht mehr von einem jungen Virtuosen, sondern von einem erfahrenen Symphoniker komponiert wurde. Doch das *Largo* beginnt das Klavier ganz allein, in einer Tonart meditierend, die außerhalb von Zeit und Raum zu liegen scheint; Flöten, Fagotte, Hörner und gedämpfte Streicher lassen sich in diese sanfte Gegenwelt nur allzu gerne entführen, in der sich die Solostimme *sempre con gran espressione* vernehmen lässt. Wie der Komponist selbst diesen Satz interpretierte, geht aus einem Bericht Czernys hervor: *«Beethoven ließ das Pedal durch das ganze Thema fort dauern, was auf den damaligen schwach klingenden Clavieren sehr wohl ausging, besonders, wenn auch das Verschiebungspedal dazu genommen war.»*

Der Übergang zum Finale ist der – im wahrsten Sinne des Wortes – verrückteste Einfall des ganzen Werks: Aus dem Schlussakkord des langsamen Satzes deutet Beethoven den Ton

gis der als große Dur-Terz auf den Grundton e bezogen wird, nun gegen jede Hörerwartung als as (was in der temperierten Stimmung der gleichen Tonhöhe in enharmonischer Verwechslung entspricht) und führt so in einer halb schmerz-, halb scherzhaften Weise nach Es-Dur, das wir als Parallele der Haupttonart c-moll bereits so gut wie vergessen hatten.

So beginnt ein äußerst wechselhaftes Finalrondo, das zugleich als Coda des gesamten Werkes gedacht werden kann: Die Rondo-Couplets lehnen sich charakterlich an das heroisch-militärische Hauptthema sowie an das lyrische Seitenthema des ersten Satzes an, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren. Und selbst das E-Dur des *Largos* kehrt nach einem grotesk pendelnden Oktavenspiel zurück, um schließlich einem stürmischen C-Dur zu weichen, das als «prometheische» Tonart Beethovens hier wohl unerlässlich war.

## **Bauweisen**

Während Beethoven die Gattung Klavierkonzert weiterdachte, schritten auch seine klanglichen Vorstellungen voran – und damit die Ansprüche an das Instrument. Sein Spiel zwang, wie Seyfried schreibt, *«das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war.»* Dass sich Beethoven für die Mechanik des Klaviers interessierte und mit einigen Instrumentenbauern befreundet war, dürfte kein Zufall gewesen sein.

Erstaunlicherweise fand sich in dieser Männerdomäne auch eine Frau, Nannette Stein aus Augsburg, die mit ihrem Ehemann Andreas Streicher die in Wien tonangebenden Klaviere baute. Beethoven spielte schon seit langem auf einem Stein-Flügel, vermisste aber zunehmend die Fähigkeit, *«auf dem Klavier auch singen»* zu können, wie er Andreas Streicher einmal schrieb. An den englischen und französischen Instrumenten dieser Zeit bewunderte er den kraftvolleren Ton, den größeren Umfang und die raffinierteren Dämpfungsmechanismen. Auch wenn er später zu einem Stein-/Streicher-Klavier zurückkehrte, das schließlich von einem Broadwood abgelöst wurde, so spielte er in seinen mittleren Jahren – von der Nachwelt gerne als «heroische Phase» bezeichnet – auf einem Érard, für den er auch das *Vierte und Fünfte Klavierkonzert* schrieb.

Alfred Brendel, der sich als einer der ersten nachgeborenen Pianisten mit Beethovens Érard auseinandersetzte und dennoch dem modernen Konzertflügel den Vorzug gab, schrieb 1966: *«Wir müssen uns damit abfinden: immer, wenn wir Beethoven auf heutigen Instrumenten hören, ist dies eine Art Transkription. Wer in diesem Punkt noch Illusionen hat, den wird ein Besuch im Instrumentenmuseum davon heilen.»* Der Weg vom Stein des Jahres 1820 zum Steinway des Jahres 2020 ist sehr weit.

### **Dialog: Das Konzert N° 4 G-Dur op. 58**

Kein Klavierkonzert bringt Beethovens Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten so deutlich auf den Punkt wie das *Vierte* – es ist als lyrisches und zugleich experimentelles Stück in die Geschichte eingegangen, als stilles Hauptwerk, das vom ersten Takt an alle Gewissheiten über den Haufen wirft. Statt die Themen in einer großen Orchesterexposition vorzustellen, schweigt das Tutti, während die Solostimme wie aus dem Nichts einen G-Dur-Akkord anschlägt, in dem das h der großen Terz besonders hervorgehoben wird. Nach einer kurzen Einstimmung übernimmt das Orchester – und interpretiert den schwebenden Ton als neuen Grundton, antwortet also mit einem ätherischen H-Dur. Kein Konflikt, sondern ein Dialog ist hier durch das Klavier eröffnet worden. Natürlich konnte Beethoven damit, als er das Konzert 1807 im Palais Lobkowitz uraufführte, vor allem den Solisten in Szene setzten, wie der Musikologe Joseph Kerman schön beschrieben hat: *«Ein Konzert ist eine Abmachung zwischen Solist und Orchester, und von einem mit der Waldsteinsonate großgewordenen Pianisten war kaum anzunehmen, daß er zahm am Bühnenrand wartete, während sich das Orchester weitschweifig im Stil der Eroica erging.»*

Diese pianistische Selbstermächtigung, bei der Beethoven durchaus nicht nur an sich selbst, sondern auch an seine Schüler dachte, stärkte im Umkehrschluss das Orchester: Konnte das Klavier in früheren Konzerten nach der Orchesterexposition zeigen, was der Einzelne aus dem von der Gruppe vorgestellten Material herauszuholen verstand, so überlässt es die souveräne Solostimme nun dem Einfühlungsvermögen ihrer Mitstreiter, aus ihren Andeutungen etwas zu machen. Und die schönsten Passagen dieses Konzerts – sofern diese Hervorhebung bei einem so überragenden Werk überhaupt zulässig ist – sind vielleicht die, in denen das Klavier die Orchesterstimmen begleitet und verziert.



Max Klinger: *Beethoven*

Von der Harmonie des ersten Satzes ist im zweiten nichts mehr zu spüren, und wieder gelingt Beethoven ein Stück von wahrhaft einmaliger Anmutung: Auf lediglich fünf Partiturseiten ist ein Höhepunkt klassischer Musik festgehalten, der wohl nur dem nicht zu Herzen geht, der keines hat. Einem schroffen, bizarr gezackten Unisono der Streicher in e-moll setzt das Klavier *molto cantabile* ein entrücktes Thema gegenüber – kriegerisches Rezitativ trifft auf gelösten Choral, unversöhnlich stehen sich die Welten gegenüber. Unbeeindruckt setzt das Orchester seine Attacken fort, aber der fortgeführte Gesang des Klaviers scheint immer mehr Fragezeichen in die Stimmen der Streicher zu setzen, bis der Widerstand gebrochen ist... Oft ist dieses wortlose Drama auf Orpheus bezogen worden, der die Furien mit seinem Gesang besänftigt. Auch wenn das finale Rondo eine gänzlich andere Szene darzustellen scheint, bleibt eine latente Bedrohung erhalten: Trommelnde Marschrhythmen grundieren aus der Ferne ein Spiel, das mit Tanz und Gesang glücklich endet.



### **Triumph: Das Konzert N° 5 Es-Dur op. 73**

Ferner Schlachtenlärm war ein Grundton dieser Zeit, die in der Epoche Napoleons liegt. Als Beethoven sein *Fünftes Klavierkonzert* schrieb, war von seiner anfänglichen Begeisterung für den französischen Feldherrn nichts übrig geblieben, im Gegenteil litt er unter den Angriffen der napoleonischen Artillerie auf Wien im Mai 1809: «*Welch zerstörendes wüstes Leben um mich her nichts als trommeln Kanonen Menschen Elend in aller Art.*»

Längst hatte die kaiserliche Familie die Stadt verlassen, darunter auch sein Schüler und Freund Erzherzog Rudolph, Bruder des Kaisers und nachmaliger Erzbischof von Olmütz. Ihm sind viele bedeutende Werke Beethovens gewidmet, auch weil Rudolph zu denen gehörte, die den keineswegs bequemen Komponisten treu unterstützten. Die «*Les Adieux*»-Sonate op. 81a «erzählt» als Programmmusik von dieser Freundschaft, von kriegsbedingter Trennung (4. Mai 1809) und Rückkehr (30. Januar 1810). Das *Fünfte Klavierkonzert* ist gewissermaßen ein orchestrales Pendant dazu, entstanden parallel zu patriotischen Gelegenheitsarbeiten, und auch hier gibt es einen nicht von Beethoven stammenden Populartitel: «*Emperor*» klingt nach Napoleon, obwohl das Gegenteil gemeint ist. Wie die Sonate steht dieses ebenfalls Rudolph gewidmete Stück in Es-Dur – jener Tonart, mit der Beethoven im Bonner Frühwerk sein Konzertschaffen eröffnet hatte.

Wie sollte er dieses Mal beginnen? Beethoven entschied sich für eine Synthese: Das Orchester fängt an, aber direkt nach dem pastosen Es-Dur-Akkord betritt das Klavier raumgreifend die Szene – kein Dialog zeichnet sich ab, noch weniger ein Kampf, mehr ein Triumphzug, für den das Orchester dem Klavier den Boden bereitet. Dies ist eine Haupt- und Staatsaktion, und der stark rhetorische Charakter der Musik führt zu einer anhaltenden Ausdifferenzierung und Fortführung des Gesagten, so dass sich eher der Eindruck eines Variationen- als eines Sonatensatzes einstellt.



#### Kadenz des Fünften Klavierkonzertes

Theodor W. Adorno hat in seinen Beethoven-Studien ein Unbehagen angesichts des inszenierten «*Stolzes, daß man einer solchen Begebenheit beiwohnen, Zeuge sein darf*» konstatiert und in diesem Satz – ebenso wie in der *Eroica* – eine «*Vorform der Maskenkultur, die ihre eigenen Triumphe zelebriert*» gesehen. Ein solcher Triumph ist auch das Rondo-Finale, das jegliche Einwände am Schluss geradezu hinweg fegt, während das H-Dur-*Adagio* wiederum zu den exterritorialen Stücken des Komponisten zählt. Im *Pianissimo* und – merkwürdig vorgeschrieben! – «*dämmern* *espressivo*» steigt das Klavier aus entfernten Regionen langsam herab, das thematische Material dabei mehr träumend als verdeutlichend.

Dieses Konzert ist ein Sonderfall, denn Beethoven schrieb es nicht mehr für sich selbst. Sein nachlassendes Gehör machte ihm eine Aufführung unmöglich; der damals führende Leipziger Musiker Friedrich Schneider spielte im November 1811 die geglückte Premiere im Gewandhaus, doch die Wiener Erstaufführung mit Czerny am Klavier einige Monate danach war kein Erfolg. Das Werk war für Beethoven zu einer mehr pragmatischen Angelegenheit geworden, um die er sich wie ein Dienstleister kümmerte: Alles war sorgsam erläutert und auskomponiert – kurze Kadenz inbegriffen –, für didaktische Zwecke (oder schlicht für weniger gute Pianisten) gab es an besonders schwierigen Stellen Vereinfachungen. «*Offenbar hatte Beethoven wenig Vertrauen in die musikalische Kompetenz der Pianisten seiner Zeit*», schreibt Jan Caeyers in seiner Biographie, und Paul Bekker hielt hundert Jahre zuvor fest: «*Das Klavier verliert für ihn den Wert als Organ der unmittelbaren Mitteilung. Es büßt seine Ausnahmestellung, den Vorzug eines Lieblingsdieners ein und wird ein*

*Instrument unter vielen anderen, denen es in manchen für Beethoven wesentlichen Punkten erheblich unterlegen ist. [...] Die bisher selbstverständliche Vereinigung von Komponist und Virtuose in einer Person wird aufgehoben.»* Was Beethoven hier zu sagen hatte, das hatte er gesagt.

*Olaf Wilhelmer, geboren 1976 in Bonn, studierte Geschichte, Musikwissenschaft und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Stationen in Potsdam und Köln ist er Redakteur für Konzertübertragungen und Musikproduktionen bei Deutschlandfunk Kultur in Berlin.*

# «Die Entwicklung hat dazu gedrängt»

## Schönberg, Berg und Webern auf dem Weg von der Spätromantik zur Zwölftonmusik

Jürgen Ostmann

Vom frühen 17. Jahrhundert an basierte die westliche Musik drei Jahrhunderte lang auf der Funktionsharmonik – also der Vorstellung, dass es zwischen den Dur- und Molldreiklängen verschiedener Tonstufen Verwandtschaftsverhältnisse, Spannungen und das Streben nach Auflösung gibt. Dann warfen Arnold Schönberg und seine Schüler Alban Berg und Anton Webern dieses System über Bord, schrieben Musik, die keinen Grundton mehr kannte und schließlich das neue Prinzip der Zwölftonmethode an die Stelle der alten Ordnung setzte. Ein revolutionärer Akt? Schönberg selbst sah das anders. Er sprach von einer Evolution, die über die Erweiterung der Harmonik, beispielhaft etwa in Richard Wagners Vorspiel zu *Tristan und Isolde*, zwingend zu ihrer Auflösung führte: «Die Entwicklung hat dazu gedrängt. [...]. Ich habe den letzten Schritt getan, und ich habe ihn konsequent getan.» In den drei Konzerten des Beethoven-Zyklus mit Krystian Zimerman und dem OPL erklingt jeweils ein Werk Schönbergs, Bergs oder Weberns; jedes von ihnen steht zugleich für eine Phase in der Entwicklung der Schönberg-Schule.

### Zwischen Tradition und Fessellosigkeit – Weberns *Fünf Sätze op. 5*

Anton Weberns *Fünf Sätze op. 5*, 1909 für Streichquartett komponiert und 1910 in Wien vom Rosé-Quartett uraufgeführt, inspirierten den Musikkritiker Paul Stefan zu der folgenden



Anton Webern 1915

Beurteilung: *«Auch hier scheinbar vollkommene Fessellosigkeit. Die Sätze nur flüchtige Bilder von einigen Takten; aber nicht ein Ton zu viel, von allem nur die letzte Frucht, das innerste Wissen, die kleinste Bewegung.»* Diese Rezension spricht zwei wichtige Punkte an: zum einen die «Fessellosigkeit» der Musik, also die Abkehr von der traditionellen Dur-moll-Tonalität. Die Quartettsätze waren die ersten Instrumentalstücke, in denen Webern «atonal» komponierte; zuvor hatte er diese neue Klangwelt nur in den *George-Liedern op. 3* und *op. 4* erprobt. Zum anderen ist von der Knappheit der Stücke die Rede. Sie ist zwar typisch für Webern, kann als Teil seines Personalstils angesehen werden. Doch um 1910 schufen auch Weberns Freund Alban Berg und ihr gemeinsamer Lehrer Arnold Schönberg ähnlich kurze Kompositionen. Webern sah rückblickend einen engen Zusammenhang zwischen «Atonalität» und Kürze: *«Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren kurz, auffallend kurz. Was damals längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen, also eigentlich mit etwas Außermusikalischem. Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verloren gegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre! – so schien es. Damals war alles in dunklem, unsicheren Flusse – sehr an- und aufregend, sodass die Zeit fehlte, den Verlust zu merken. Erst als Schönberg das Gesetz aussprach, wurden größere Formen wieder möglich.»*

Begreiflicherweise verstörten die Sätze das zeitgenössische Publikum, denn ihnen fehlten ja nicht nur tonale Bezüge. Auch die vielfältigen motivischen Zusammenhänge innerhalb der Stücke und zwischen ihnen ließen sich beim ersten Hören allenfalls erahnen. Daher blieben Anklänge an überkommene Formen und Genres – Sonatenhauptsatz im ersten, Liedform im zweiten und vierten, Scherzo im dritten und ein Wiegenlied im fünften Satz – zunächst unerkannt. Hinzu kamen die ungewöhnlichen, teils avantgardistischen Klangeffekte: Webern verlangte Flageolett («flötende» Obertöne), Pizzicato (gezupfte Töne), das Spiel *sul ponticello* (am Steg) und *col legno* (mit dem Holz des Bogens), außerdem extreme Kontraste der Lautstärke und des Rhythmus. Konservative Musikhörer fanden solche Klänge noch lange äußerst befremdlich, und selbst 1922 führte eine Wiedergabe der Quartett-Sätze in Salzburg noch zu Protesten mit anschließender Schlägerei und Saalräumung. 1928/29 adaptierte Webern die Stücke für Streichorchester.

### «Über die Tristan-Partitur gewischt» – Schönbergs *Verklärte Nacht*

Zehn Jahre vor Weberns *Fünf Sätzen*, im Sommer 1899, entstand Arnold Schönbergs erstes großes Werk, das Streichsextett *Verklärte Nacht*. Schönbergs Freund und Lehrer Alexander von Zemlinsky hatte sich schon zuvor für den jungen Komponisten eingesetzt und versuchte nun, wie er in seinen *Jugenderinnerungen* notierte, «*abermals, den Vorstand des [Wiener] Tonkünstlervereins zu einer Aufführung dieses Werkes zu bestimmen. Aber diesmal hatte ich kein Glück. Das Stück wurde «geprüft», und das Ergebnis war absolut negativ. Ein Mitglied der Jury gab sein Urteil mit den Worten ab: «Das klingt ja, als ob man über die noch nasse Tristan-Partitur darüber gewischt hätte!»*» Erst 1902 wurde die *Verklärte Nacht* durch das Rosé-Quartett und Mitglieder der Wiener Philharmoniker uraufgeführt, wobei sie nach Schönbergs Erinnerung «*ausgezischt wurde und Unruhe und Faustkämpfe verursachte*». Das Stück setzte sich dann aber bald durch, wurde 1905 als erstes Instrumentalwerk Schönbergs gedruckt und später (1917, revidiert 1943) von ihm für Streichorchester bearbeitet.



Arnold Schönberg: *Selbstporträt*

Der Hinweis des Jury-Mitglieds auf Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* war indes nicht ganz abwegig. Schönberg selbst bekannte sich rückblickend zu Wagners Einfluss, berief sich allerdings auch auf Johannes Brahms: *«Einerseits wagnerische Technik, zum Beispiel Formulierungen wie Modell und Sequenz über einer bewegten Harmonie, andererseits aber Gebilde, die nach dem Muster von Brahms' »Technik der entwickelnden Variation« – wie ich es genannt habe – geformt sind. Auf Brahms' Einfluss sind auch die ungradtaktigen Phrasenkonstruktionen zurückzuführen. – Aber die Behandlung der Instrumente, ihre Verbindung und der resultierende Klang waren unbedingt wagnerisch. – Ich glaube allerdings, dass auch einiges Schönbergische zu finden ist, besonders in der Ausdehnung der Melodien oder in den kontrapunktischen und motivischen Entwicklungen und in der quasikontrapunktischen Bewegung der Harmonie und ihrer Bässe gegen die Melodie. – Schließlich finden sich sogar Stellen einer unbestimmten Tonalität, die zweifellos als Hinweis auf die Zukunft gelten können.»*

In Form und Ausdruck beruht das Streichsextett *Verklärte Nacht* auf dem gleichnamigen Gedicht des beliebten Lyrikers Richard Dehmel, den auch Schönberg damals sehr schätzte – im Sommer 1899 vertonte er noch weitere seiner Texte als Klavierlieder. Nun war orchestrale Programmmusik nach Art von Richard Strauss' Tondichtungen um die Jahrhundertwende zwar in Mode gekommen, doch für die Übertragung der Programmmusik-Idee auf den intimen Rahmen der Kammermusik gab es nur wenige Vorbilder – sie war Schönbergs Verdienst. Die Komposition gliedert sich genau wie die Dichtung in fünf Formteile: Bereits Schönbergs Schüler Egon Wellesz stellte fest, dass die Abschnitte 1, 3 und 5 eher epischer Natur sind; sie schildern ein Liebespaar, das in der kalten Mondnacht dahinwandert. Dagegen enthält der zweite Abschnitt die leidenschaftliche Klage der Frau, die zuvor eine flüchtige Affäre hatte und sich nun ihrer Schwangerschaft schämt. Der vierte Abschnitt gibt die von Wärme und Verständnis getragene Antwort des Mannes wieder: Die Liebe wird das Kind zu seinem eigenen, ihrem gemeinsamen machen.

Schönberg selbst setzte in seinen *«Programm-Anmerkungen zu Verklärte Nacht»* (1950) einzelne musikalische Motive mit bestimmten Passagen aus dem Gedicht in Beziehung. Dennoch bestand er darauf, dass seine Musik *«nicht irgendeine Handlung oder ein Drama schildert, sondern sich darauf beschränkt, die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken. Es scheint, dass meine Komposition aufgrund dieser Haltung Qualitäten gewonnen hat, die auch befriedigen, wenn man nicht weiß, was sie schildert, oder, mit anderen Worten, sie bietet die Möglichkeit, als ‹reine› Musik geschätzt zu werden. Daher vermag sie einen vielleicht das Gedicht vergessen zu lassen, das mancher heutzutage als ziemlich abstoßend bezeichnen könnte. Dessen ungeachtet verdient vieles von dem Gedicht Anerkennung wegen seiner in höchstem Maße poetischen Darstellung der Gefühlsregungen, die durch die Schönheit der Natur hervorgerufen werden, und wegen seiner bemerkenswerten moralischen Haltung bei der Behandlung eines erschütternd schwierigen Problems.»*



**Richard Dehmel** (1863–1920)

«*Verklärte Nacht*»

(aus *Weib und Welt*, 1896)

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;  
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.

Der Mond läuft über hohe Eichen  
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
in das die schwarzen Zacken reichen.

Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von Dir  
ich geh in Sünde neben Dir.

Ich hab mich schwer an mir vergangen.  
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
und hatte doch ein schwer Verlangen  
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück  
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,  
da ließ ich schauernd mein Geschlecht  
von einem fremden Mann umfangen,  
und hab mich noch dafür gesegnet.

Nun hat das Leben sich gerächt:  
nun bin ich Dir, o Dir begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt.

Sie schaut empor; der Mond läuft mit.

Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.

Die Stimme eines Mannes spricht:

Das Kind, das Du empfangen hast,  
sei Deiner Seele keine Last,  
o sieh, wie klar das Weltall schimmert!

Es ist ein Glanz um Alles her  
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
doch eine eigne Wärme flimmert  
von Dir in mich, von mir in Dich.

Die wird das fremde Kind verklären  
Du wirst es mir, von mir gebären;  
Du hast den Glanz in mich gebracht,  
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.

Er fasst sie um die starken Hüften.

Ihr Atem küsst sich in den Lüften.

Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.



Alban Berg, porträtiert von Arnold Schönberg

### **Kleines Denkmal einer großen Liebe – drei Sätze aus Bergs *Lyrischer Suite***

Die 1925/26 entstandene *Lyrische Suite* für Streichquartett ist das erste große Instrumentalwerk, in dem Alban Berg Schönbergs *Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* anwandte. Zuvor hatte er das Verfahren in seiner zweiten Vertonung des Storm-Gedichtes «*Schließe mir die Augen beide*» erprobt. Dem Lied und der Suite liegt die gleiche Zwölftonreihe zugrunde: Sie stammt von Bergs Schüler Fritz Heinrich Klein und enthält nicht nur alle zwölf Töne, sondern auch sämtliche Intervalle der chromatischen Skala. Zwar sind von den sechs Sätzen des Werks nur der erste, dritte und sechste zwölftönig komponiert, doch auch die übrigen sind durch Themenableitungen oder -reminiszenzen mit der Allintervallreihe verbunden. Die Uraufführung der Suite am 8. Januar 1927 durch das Kolisch-Quartett war ein triumphaler Erfolg – das Publikum war begeistert von der modernen und zugleich ungemein fasslichen, klungsinnlichen

Tonsprache und applaudierte nach jedem Satz. 1928 fertigte Berg deshalb auf Anregung seines Verlegers eine Streichorchesterbearbeitung von drei Sätzen der *Lyrischen Suite* an.

Was damals noch nicht bekannt war, von vielen Hörern aber bereits vermutet wurde und wohl zum nachhaltigen Erfolg beitrug: Die *Lyrische Suite* hat als «*kleines Denkmal einer großen Liebe*» (Berg) ein geheimes Programm. Dieses beschreibt die unerfüllte Liebesbeziehung des Komponisten zu Hanna Fuchs-Robettin, der Ehefrau eines Prager Industriellen. Erst als 1977 eine für Fuchs-Robettin bestimmte Taschenpartitur mit handschriftlichen Eintragungen Bergs entdeckt wurde, konnte man erkennen, wie umfassend er Autobiographisches in großen Strukturen und kleinsten Details der Suite verschlüsselt hatte. So bestimmen beispielsweise die Zahlen 23 (die Berg als seine persönliche Schicksalszahl ansah) und zehn (die er mit Hanna verband) die Längen von Sätzen und Abschnitten oder auch Metronomangaben. Die Initialen AB und HF bilden als Tonnamen ein Kernmotiv, und auch die Zitate aus Wagners *Tristan und Isolde* oder Zemlinskys *Lyrischer Symphonie* stehen mit dem geheimen Programm in Zusammenhang, da beiden Werken das Thema der Liebesentsagung zugrunde liegt. Alexander von Zemlinsky ist die *Lyrische Suite* übrigens gewidmet, und seine *Lyrische Symphonie*, ein Zyklus von sieben Gesängen nach Tagore, inspirierte den Titel von Bergs Komposition.

Die Suite beginnt in ihrer Quartettfassung mit einem *Allegro gioviale*, dessen «*fast belanglose Stimmung*» nach Bergs Worten «*die folgende Tragödie nicht ahnen lässt*». Der zweite Satz, das auch in der Orchesterbearbeitung enthaltene *Andante amoroso*, ist ein Rondo mit drei Themen, die für Hanna und ihre beiden Kinder stehen. Während die Kinder spielen, werden sich Hanna und Alban Berg ihrer Liebe zueinander bewusst. Berg zitiert die Stelle «*Du bist mein Eigen, mein Eigen*» aus dem dritten Gesang von Zemlinskys *Lyrischer Symphonie*. Als scherzartiges Perpetuum mobile, dessen Reprise den ersten Teil in rückläufiger Folge wiederholt, ist der dritte Satz *Allegro misterioso* angelegt. Er trägt in der Taschenpartitur den Titel «*Liebe zu Hanna. 20.5.25*» und enthält als Mittelteil ein *Trio estatico*, in dem das Liebesgeständnis vertont ist. Der

vierte Satz, *Adagio appassionato*, ist mit den Worten «*Tags darauf*» überschrieben. Wieder taucht das Zitat «*Du bist mein Eigen, mein Eigen*» auf, doch auch das Tagore-Gedicht «*Du bist die Abendwolke*» aus der *Lyrischen Symphonie* spielt eine Rolle. Die originale Quartettfassung enthält noch zwei weitere Sätze: Das *Presto delirando* steht für die «*Schrecken und Qualen, die nun folgten*», und das *Largo desolato* schließt «*ersterbend in Liebe, Sehnsucht und Trauer...*»

*Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchester-  
musik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und  
Dramaturg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkan-  
stalten, Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.*

# Orchestre Philharmonique du Luxembourg

**Gustavo Gimeno**  
Directeur musical

**Konzertmeister**  
*Philippe Koch*  
*Haoxing Liang*

**Premiers violons /  
Erste Violinen**

*Fabian Perdichizzi*  
*Nelly Guignard*  
*Ryoko Yano*  
Michael Bouvet  
Irène Chatzisavas  
Andrii Chugai  
Bartłomiej Ciaston  
François Dopagne  
Yulia Fedorova  
Andréa Garnier  
Silja Geirhardsdottir  
Jean-Emmanuel Grebet  
Attila Keresztesi  
Darko Milowich  
Damien Pardoën  
Fabienne Welter

**Seconds violons /  
Zweite Violinen**

*Osamu Yaguchi*  
*Semion Gavrikov*  
*Choha Kim*  
Mihajlo Dudar  
Sébastien Grébillé

Gayané Grigoryan  
Quentin Jaussaud  
Marina Kalisky  
Gérard Mortier  
Valeria Pasternak  
Jun Qiang  
Ko Taniguchi  
Gisela Todd  
Xavier Vander Linden  
Barbara Witzel

**Altos / Bratschen**

*Ilan Schneider*  
*Dagmar Ondracek*  
*Kris Landsverk*  
Pascal Anciaux  
Jean-Marc Apap  
Olivier Coupé  
Aram Diulgerian  
Olivier Kauffmann  
Esra Kerber  
Utz Koester  
Grigory Maximenko  
Maya Tal

**Violoncelles / Violoncelli**

*Ilija Laporev*  
NN  
*Niall Brown*

Xavier Bacquart  
Vincent Gérin  
Sehee Kim

Katrin Reutlinger  
Marie Sapey-Triomphe  
Karoly Sütö  
Laurence Vautrin  
Esther Wohlgemuth

### **Contrebasses / Kontrabässe**

*Thierry Gavard*  
*Choul-Won Pyun*  
NN  
Gilles Desmaris  
Gabriela Fragner  
Benoît Legot  
Isabelle Vienne  
Dariusz Wisniewski

### **Flûtes / Flöten**

*Etienne Plasman*  
*Markus Brönnimann*  
Hélène Boulègue  
Christophe Nussbaumer

### **Hautbois / Oboen**

*Fabrice Mélinon*  
*Philippe Gonzalez*  
Anne-Catherine Bouvet-Bitsch  
Olivier Germani

### **Clarinettes / Klarinetten**

*Jean-Philippe Vivier*  
*Arthur Stockel*  
Bruno Guignard  
Emmanuel Chaussade

### **Bassons / Fagotte**

*David Sattler*  
*Etienne Buet*  
François Baptiste  
Stéphane Gautier-Chevreux

### **Cors / Hörner**

*Miklós Nagy*  
*Leo Halsdorf*  
*Kerry Turner*  
Luise Aschenbrenner  
Petras Bruzga\*  
Andrew Young

### **Trompettes / Trompeten**

*Adam Rixer*  
*Simon Van Hoecke*  
Isabelle Marois  
Niels Vind

### **Trombones / Posaunen**

*Gilles Héritier*  
*Léon Ni*  
Guillaume Lebowksi

### **Trombone basse / Bassposaune**

Vincent Debès

### **Tuba**

*Csaba Szalay*

### **Timbales / Pauken**

*Simon Stierle*  
*Benjamin Schäfer*

### **Percussions / Schlagzeug**

*Béatrice Daudin*  
*Benjamin Schäfer*  
Klaus Brettschneider

### **Harpe / Harfe**

*Catherine Beynon*

*\*en période d'essai / Probezeit*

# Interprètes

## Biographies

---

### **Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** Directeur musical

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, salle vantée pour son acoustique exceptionnelle.

Avec ses 98 musiciens issus d'une vingtaine de nations, l'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité développée par ses directeurs musicaux successifs, Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine et aujourd'hui Gustavo Gimeno qui entame sa sixième saison à la tête de la phalange. Depuis cinq saisons, l'OPL enregistre sous le label Pentatone ce qui a permis à huit disques de voir le jour, consacrés à Bruckner, Chostakovitch, Debussy, Franck, Mahler, Ravel, Rossini, ou encore Stravinsky.

On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2020/21 les Artistes en résidence Leonidas Kavakos et Vincent Peirani ainsi que Anja Harteros, Patricia Petibon, Gautier et Renaud Capuçon. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts pour les scolaires, les enfants et les familles, des ateliers, des concerts dans les écoles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, le CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. Invitée dans le monde entier, la formation se produit cette saison notamment au Concertgebouw Amsterdam, au Wiener Konzerthaus, au Théâtre des Champs-Élysées, au Grand



Orchestre Philharmonique du Luxembourg

photo: Johann Sebastian Hänel

Théâtre de Provence, au Müpa, Budapest ainsi qu'au Konzerthaus Dortmund pour l'intégrale des *Concertos pour piano* de Beethoven avec Krystian Zimerman.

L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, Mercedes et The Leir Foundation. Depuis 2010, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Gofriller (1659–1742).

---

## **Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Gustavo Gimeno** Chefdirigent

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) steht seit seiner Gründung 1933 im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Luxembourg (RTL) für die kulturelle Vitalität des Landes im Herzen Europas. Seit 1996 wird es von der öffentlichen Hand getragen, und seit 2005 hat es sein Domizil in der Philharmonie Luxembourg, wo es in einem akustisch herausragenden Saal musizieren kann.

Mit 98 Musikerinnen und Musikern aus rund zwanzig Nationen wird das OPL besonders für die Eleganz seines Klanges



geschätzt, der von den aufeinander folgenden Chefdirigenten Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine herausgebildet wurde und von Gustavo Gimeno, nun im sechsten Jahr Chefdirigent des Klangkörpers, weiter entwickelt wird. Seit fünf Spielzeiten veröffentlicht das OPL Aufnahmen bei dem Label Pentatone; bislang sind acht Alben erschienen mit Interpretationen von Kompositionen Bruckners, Debussys, Francks, Mahlers, Ravels, Rossinis, Schostakowitschs und Strawinskys. Zu den musikalischen Partnern der Saison 2020/21 gehören die Artists in residence Leonidas Kavakos und Vincent Peirani sowie Anja Harteros, Patricia Petibon, Gautier und Renaud Capuçon. Seit 2003 engagiert sich das Orchester stark im Bereich der Veranstaltung von Konzerten und Workshops für Schüler, Kinder und Familien. Es arbeitet auch eng mit dem Grand Théâtre de Luxembourg, der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, dem CAPE Ettelbruck und Radio 100,7 zusammen. Nach Gastspieleinladungen in zahlreiche Länder konzertiert das Orchester in dieser Saison unter anderem im Concertgebouw in Amsterdam, Wiener Konzerthaus, Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Grand Théâtre de Provence, Müpa Budapest sowie mit dem Zyklus von Beethovens *Klavierkonzerten* mit Krystian Zimerman im Konzerthaus Dortmund. Das OPL wird vom Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxemburg finanziell unterstützt. Sponsoren sind die Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, Mercedes und The Leir Foundation. Seit 2010 steht dem Orchester dank des Engagements von BGL BNP Paribas das von Matteo Goffriller (1659–1742) gefertigte Violoncello «Le Luxembourgeois» zur Verfügung.

---

### **Gustavo Gimeno** direction

Gustavo Gimeno est directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et occupe les mêmes fonctions auprès du Toronto Symphony Orchestra à partir de la saison 2020/21. En février 2020, Gimeno et l'OPL ont fait savoir ensemble que leur collaboration fructueuse se poursuivait et que le contrat actuel était prolongé jusqu'en 2025. Depuis le

début de son mandat en 2015, Gustavo Gimeno a dirigé la phalange dans des formats de concerts variés au Luxembourg et dans de nombreuses salles majeures d'Europe, ainsi qu'en Amérique du Sud en 2019. Invités à se produire en Allemagne, en France et en Hongrie, Gustavo Gimeno et l'OPL renouent avec les tournées riches de succès des saisons passées. Parmi les points forts de 2020/21, citons le cycle des *Concertos pour piano* de Beethoven avec Krystian Zimerman ainsi que des collaborations avec des artistes comme Anja Harteros, Patricia Kopatchinskaja, Leonidas Kavakos et Seong-Jin Cho, au Luxembourg et en tournée. Sous le label Pentatone, l'OPL a enregistré les *Premières Symphonies* de Dmitri Chostakovitch et Anton Bruckner, l'intégrale de la musique de ballet pour *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, la *Quatrième Symphonie* de Gustav Mahler, *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky ainsi que la redécouverte de son *Chant funèbre*, ses musiques de ballet *Jeu de cartes* et *Agon*, la *Petite Messe solennelle* de Rossini et, dernièrement, la *Symphonie en ré mineur* et les *Variations symphoniques* de César Franck.

Gimeno est par ailleurs un chef invité sollicité dans le monde entier. En 2020/21, il dirige notamment le Concertgebouworkest, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, les Bamberger Symphoniker, l'Israel Philharmonic Orchestra et le Los Angeles Philharmonic.

Il a fait ses premiers pas à l'opéra en 2015 avec *Norma* de Vincenzo Bellini à Valence. En janvier 2020, avec *Aida*, il fait son entrée au Gran Teatre del Liceu de Barcelone. Jusqu'à présent, à la tête de l'OPL, il a dirigé au Grand Théâtre de Luxembourg *Simon Boccanegra* de Verdi, *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart et *Macbeth* de Verdi. Il a fait ses débuts en janvier 2019 à l'Opéra de Zurich avec *Rigoletto* de Verdi.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012, comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Concertgebouworkest. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.



Gustavo Gimeno  
photo: Marco Borggreve

---

## **Gustavo Gimeno** Leitung

Gustavo Gimeno ist Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg sowie ab der Saison 2020/21 Chefdirigent des Toronto Symphony Orchestra. Im Februar 2020 gaben Gimeno und das OPL gemeinsam bekannt, die erfolgreiche Zusammenarbeit fortzuführen und den bestehenden Vertrag bis 2025 zu verlängern. Seit Beginn seiner Amtszeit 2015 leitete Gustavo Gimeno den Klangkörper sowohl in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg als auch in zahlreichen der wichtigsten Konzertsäle Europas sowie 2019 in Südamerika. Mit Gastkonzerten in Deutschland, Frankreich und Ungarn knüpfen Gustavo Gimeno und das OPL an erfolgreiche Tourneen der vergangenen Spielzeiten an. Zu den Höhepunkten der Saison 2020/21 zählen der Zyklus von Beethoven-*Klavierkonzerten* mit Krystian Zimerman sowie die Zusammenarbeit mit Künstlern wie Anja Harteros, Patricia Kopatchinskaja, Leonidas Kavakos und Seong-Jin Cho in Luxemburg und auf Tournee. Beim Klassiklabel Pentatone erschienen Einspielungen mit dem OPL der *Ersten Symphonien* von Dmitri Schostakowitsch und Anton Bruckner, Maurice Ravels komplette Ballettmusik zu *Daphnis et Chloé*, Gustav Mahlers *Vierte Symphonie*, Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* sowie sein wiederentdecktes Werk *Chant funèbre*, die Ballettmusiken zu *Jeu de cartes* und *Agon*, Gioachino Rossinis *Petit Messe solennelle* sowie zuletzt César Francks *d-moll-Symphonie* und *Variations symphoniques*.

Darüber hinaus ist Gustavo Gimeno weltweit gefragter Gastdirigent. Er dirigiert 2020/21 unter anderem das Concertgebouw-Orkester, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, die Bamberger Symphoniker, das Israel Philharmonic Orchestra und Los Angeles Philharmonic.

Sein Operndebüt gab Gustavo Gimeno 2015 mit Vincenzo Bellinis *Norma* in Valencia. Im Januar 2020 gab er mit *Aida* seinen Einstand am Gran Teatre del Liceu in Barcelona. Mit dem OPL dirigierte er im Grand Théâtre in Luxembourg bislang Giuseppe Verdis *Simon Boccanegra* wie auch Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* und Verdis *Macbeth*. Mit Verdis *Rigoletto* gab er im Januar 2019 sein Debüt an der Oper Zürich.

Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 – zu dieser Zeit Mitglied des Concertgebouworkest – als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

---

### **Krystian Zimerman** piano

Krystian Zimerman naît dans une famille aux riches traditions musicales. Tout naturellement, il fait ses premiers pas en musique avec son père. À l'âge de sept ans, il commence à travailler avec Andrzej Jasiński au Conservatoire de Katowice. Zimerman n'affectionne pas les concours, mais il remporte le Grand Prix au Concours Chopin en 1975, qui lui ouvre les salles de concert du monde entier. Il a régulièrement collaboré avec Kaja Danczowska, Kyung Wha Chung, Gidon Kremer ou encore Yehudi Menuhin. Il enrichit sa connaissance de la direction d'orchestre en côtoyant les chefs les plus illustres tels, entre autres, Leonard Bernstein, Herbert von Karajan, Seiji Ozawa, Riccardo Muti, Lorin Maazel, André Previn, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Bernard Haitink, Stanislaw Skrowaczewski et Sir Simon Rattle. La collaboration avec Leonard Bernstein dure treize ans et Zimerman est le dernier pianiste à avoir joué sous la direction de ce chef, que ce soit lors de séances d'enregistrement ou en concert, en Europe et aux États-Unis. Krystian Zimerman cherche également à rencontrer et connaître les maîtres de la génération précédente, comme Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, Arthur Rubinstein, Sviatoslav Richter, qui exercent une grande influence sur son développement musical. Depuis une quinzaine d'années, Krystian Zimerman a pris l'habitude de voyager avec son propre piano. Il utilise plusieurs inventions techniques de son cru qui lui permettent d'emporter son instrument en tournée. L'assurance qu'il éprouve à jouer sur son propre piano, ainsi que son expérience de la facture de l'instrument – acquise d'abord à Katowice et développée grâce à une coopération permanente avec la compagnie Steinway à Hambourg – lui permettent d'éliminer, ou tout au moins réduire,



Krystian Zimerman  
photo: Bartek Barczyk

tout ce qui peut le distraire des préoccupations purement musicales. Sa connaissance précoce des grands courants de la musique européenne lui a permis de ne pas devenir un spécialiste de Chopin. Bien plus, elle lui a donné l'ambition, qu'il a pu réaliser au cours des quinze dernières années, d'interpréter des œuvres françaises à Paris, Beethoven, Mozart et Schubert à Vienne, Brahms à Hambourg, de la musique américaine à New York, qui plus est sous la direction du compositeur lui-même, en l'occurrence Leonard Bernstein. Le fait que Lutoslawski ait fait l'honneur de lui dédier son *Concerto pour piano* a inspiré à Krystian Zimerman une démarche similaire: il allait de soi qu'il devait jouer ce concerto à Varsovie durant le Festival d'Automne de musique contemporaine, sous la direction du compositeur. Au cours de chacun de ses récitals, Krystian Zimerman veille à donner une œuvre polonaise, soit intégrée au programme, soit en bis. Pendant plusieurs saisons consécutives, il a interprété des œuvres de Szymanowski dans les principaux centres musicaux de trois continents. Il a décidé de limiter le nombre de ses concerts (une cinquantaine par an) et des séances d'enregistrement afin de se réserver du temps pour l'étude et d'autres activités. Le piano n'est pas son unique passion puisqu'il est également un excellent organiste. Krystian Zimerman tend vers une approche globale de la profession musicale: il gère lui-même ses activités, étudie, notamment, les conditions acoustiques des salles de concert, ainsi que les techniques les plus récentes en matière d'enregistrement et de facture d'instruments. Son attitude est identique en ce qui concerne le processus d'enregistrement, dont il veut contrôler tous les stades. Ses nombreux enregistrements au disque lui ont valu les récompenses les plus prestigieuses. Sa captation des *Premier* et *Deuxième Concertos* de Rachmaninov avec le Boston Symphony Orchestra dirigé par Seiji Ozawa (2004) a reçu le Record Academy Award au Japon et a été couronné par le Midem à Cannes. Son enregistrement du *Premier Concerto* de Brahms avec les Berliner Philharmoniker, dirigés par Sir Simon Rattle, (2006) a été salué par la critique dans le monde entier. Notons également que Krystian Zimerman a enregistré des œuvres de la compositrice polonaise Grażyna Bacewicz (Deutsche

Grammophon, 2011). Il a été décoré de l'Ordre National de la Légion d'Honneur et, en 2005, a reçu le titre de Docteur Honoris Causa de l'Académie de Musique de Katowice. En 2013, le président de Pologne Bronislaw Komorowski lui a remis la Croix de Commandeur de l'Ordre de la Pologne. En 2016, Krystian Zimerman et les Berliner Philharmoniker, dirigés par Sir Simon Rattle, ont célébré le 40<sup>e</sup> anniversaire de leur étroite collaboration par plusieurs concerts à Berlin et à Rotterdam. En 2017, il a entamé une tournée avec la *Symphonie N° 2 «The Age of Anxiety»* de Bernstein, qu'il a régulièrement interprétée sous la baguette du compositeur et enregistrée dernièrement aux côtés des Berliner Philharmoniker dirigés par Sir Simon Rattle. En 2020, il célèbre le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Beethoven en donnant les cinq concertos pour piano dans toute l'Europe. Krystian Zimerman s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2017 aux côtés de l'OPL dans la *Symphonie N° 2 «The Age of Anxiety»* de Bernstein.

---

### **Krystian Zimerman** Klavier

Krystian Zimerman kam im südpolnischen Zabrze als Sohn einer musikalischen Familie zur Welt. Als Fünfjähriger erhielt er ersten Klavierunterricht bei seinem Vater, der selbst Pianist war, und studierte später privat sowie am Konservatorium von Katowice bei Andrzej Jasiński. Sein Durchbruch erfolgte, als er 1975 den ersten Preis beim Chopin-Wettbewerb in Warschau gewann. Der 18-Jährige war der jüngste Sieger in der Geschichte des renommierten Wettbewerbs und er wusste, dass er noch Zeit brauchte, um seine künstlerischen Fähigkeiten voll zu entwickeln. 1976 lud ihn der legendäre Artur Schnabel ein, mit ihm in Paris zu arbeiten. Diese Phase der engen Zusammenarbeit mit einem der größten Pianisten des 20. Jahrhunderts brachte ihm neue künstlerische und psychologische Erkenntnisse, ebenso wie die Arbeit mit Claudio Arrau, Emil Gilels, Swjatoslaw Richter und Arturo Benedetti Michelangeli. In den letzten 40 Jahren ist Krystian Zimerman mit vielen internationalen Spitzenmusikern aufgetreten. Kammermusik spielte er unter anderem mit Gidon Kremer, Kyung-Wha Chung und Yehudi



Menuhin, und er arbeitete mit Dirigenten wie Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Bernard Haitink, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Riccardo Muti, André Previn, Seiji Ozawa, Sir Simon Rattle und Stanisław Skrowaczewski. Zimermans erste Aufnahme für Deutsche Grammophon, ein Recital mit Werken von Chopin, erschien 1977. Zu seiner Diskografie als Exklusivkünstler des Labels zählen die Klavierkonzerte von Beethoven und Brahms mit den Wiener Philharmonikern und Bernstein, die Konzerte von Grieg und Schumann mit den Berliner Philharmonikern und Karajan, Debussys *Préludes* und die beiden Chopin-Konzerte mit dem Polish Festival Orchestra, einem handverlesenen Ensemble mit jungen polnischen Musikern, das Zimerman 1999 anlässlich Chopins 150. Todestag ins Leben rief. Krystian Zimerman hat zwei Aufnahmen von Witold Lutosławskis *Klavierkonzert* gemacht, das für ihn geschrieben wurde und ihm gewidmet ist. Zu weiteren Einspielungen gehören kammermusikalische Werke von Grażyna Bacewicz (2011), Brahms' *Klavierkonzert N° 1* mit den Berliner Philharmonikern und Rattle (2006) und Bartóks *Klavierkonzert N° 1* mit dem Chicago Symphony Orchestra und Boulez (2005). Krystian Zimermans künstlerische Arbeit ist untrennbar verbunden mit seiner Kenntnis der Mechanik und Bauweise seines Instruments. In seiner Jugend erwarb er handwerkliche Fähigkeiten als Klavierbauer und-techniker, die er seither in enger Zusammenarbeit mit Steinway & Sons in Hamburg weiter perfektioniert hat. 2017 war er u. a. mit Bernsteins *Symphonie N° 2 «The Age of Anxiety»* auf Tournee, ein Werk, das er häufig unter Leitung des Komponisten gespielt hat und zuletzt mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle eingespielt hat. Den diesjährigen 250. Geburtstag Beethovens begeht er mit der Aufführung der Klavierkonzerte des Komponisten in ganz Europa. In der Philharmonie Luxembourg war Zimerman zuletzt 2017 an der Seite des OPL mit Bernsteins *«The Age of Anxiety»* zu erleben.

# Cycle des *Sonates* *pour violon et piano* de Ludwig van Beethoven

**27.10.** 2020 20:00  
Grand Auditorium  
Mardi / Dienstag / Tuesday

**Frank Peter Zimmermann** violon  
**Martin Helmchen** piano

Ludwig van Beethoven: *Violinsonate op. 24*  
«*Frühlingssonate*» / «*Le Printemps*», 12/2,  
47 «*Kreutzer-Sonate*» / «*Sonate à Kreutzer*»

**résonances ((r))**

**19:15** Salle de Musique de Chambre  
Conférence de Charlotte Brouard-Tartarin: «Histoire de la  
sonate pour violon et clavier: des origines à Beethoven» (F)

**10.12.2020 20:00**  
Grand Auditorium  
Jeudi / Donnerstag / Thursday

**Frank Peter Zimmermann** violon  
**Martin Helmchen** piano

Ludwig van Beethoven: *Violinsonaten op. 30/1–3, 12/3, 96*

**résonances ((r))**

**19:15** Salle de Musique de Chambre

Vortrag von Tatjana Mehner: «Beethoven, die Violine, das Klavier und die Nachwelt» (D)

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 automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2020  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
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