

**10.10.** 2020 20:00  
Grand Auditorium

Samedi / Samstag / Saturday

**Grands solistes**

**Camerata Salzburg**

**Hélène Grimaud** piano

**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

*Streichquartett N° 11 f-moll (fa mineur) op. 95 «Quartetto serio»*

(arr. Camerata Salzburg) (1810/11)

*Allegro con brio*

*Allegretto ma non troppo*

*Allegro assai vivace ma serio*

*Larghetto espressivo – Allegretto agitato*

20'

**Wolfgang A. Mozart** (1756–1791)

*Fantasie d-moll (ré mineur) KV 397* (1782)

*Konzert für Klavier und Orchester N° 19 F-Dur (fa majeur) KV 459*

(1784)

*Allegro*

*Allegretto*

*Allegro assai*

31'

# Den **Handys**geck



# « C'est toi qui dois te créer tout en toi-même »

## **Le Quatuor à cordes en fa mineur op. 95**

### **« Quartetto serioso »**

Elisabeth Brisson (2006)

Il est difficile d'établir de manière certaine le temps de la composition de ce *Onzième Quatuor* à cordes : Beethoven l'a esquissé au début de l'été 1810, après avoir achevé la musique de scène pour *Egmont op. 84* de Goethe. Il a dû y travailler jusqu'au cours de la première moitié de 1811. Puis, il le retravailla en vue de la première exécution qui eut lieu en mai 1814 dans le cadre des concerts organisés par le Quatuor Schuppanzigh au Prater à Vienne. Enfin, il le modifia encore au moment de la gravure en 1815/16 pour l'édition à Vienne chez S.A. Steiner und Comp. (décembre 1816). Ce quatuor, que Beethoven désigna lui-même de « Quartett[o] serioso » sur son manuscrit de 1814 fut commencé juste avant un moment douloureux de sa vie sentimentale : l'évanouissement de ses espoirs de mariage avec Therese Malfatti. Une lettre du début juin 1810 à son ami Ignaz von Gleichenstein qui l'avait introduit chez les Malfatti et qui allait épouser la sœur de Therese permet d'entrevoir la profondeur du désespoir de Beethoven : « *La nouvelle que tu me donnes m'a précipité des régions de la plus haute extase dans une chute profonde. [...] Je ne peux donc chercher un point d'appui qu'au plus profond, au plus intime de mon être ; ainsi, à l'extérieur, il n'y en a absolument aucun pour moi, non rien que des blessures pour moi dans l'amitié et dans les sentiments du même genre. – Qu'il en soit ainsi pour toi, pauvre B., il n'y a pour toi aucun bonheur de l'extérieur, c'est toi qui dois te créer tout en toi-même ; seulement dans le monde idéal tu trouveras des amis. – Je te prie de me rassurer, ai-je moi-même démérité hier ? Ou si tu ne peux le faire, alors dis-moi la vérité, je l'entends aussi volontiers que je la dis, – maintenant il est encore temps, encore les vérités peuvent me servir. »*



Ignaz Schuppanzigh en 1810 par Joseph Dannhauser

Il composa donc son *Quatuor en fa mineur* dans un état émotionnel dominé par la conviction que la réalité lui était hostile, qu'il ne pouvait trouver de réconfort qu'en lui-même et que son registre d'existence ne pouvait pas se situer hors de « la vérité ».

Ensemble de dispositions émotionnelles qui l'incitèrent à s'aventurer dans une écriture en rupture avec l'attente du public : le terme de « *serioso* » qu'il ajouta à la désignation du tempo du *Scherzo*, *Allegro assai vivace ma serio* (par un véritable oxymore, le *scherzo*, signifiant plaisanterie, étant l'inverse du sérieux) indique parfaitement son intention qui n'a rien à voir avec le « divertissant » (inutile de compter sur lui pour écrire le genre de quatuor « brillant », en style « concertant » à la mode alors à Vienne) – la volonté de vérité ne pouvait être portée que par une écriture nouvelle et rigoureuse qui imposerait une attitude d'écoute sérieuse, concentrée – même si la diffusion de son œuvre devait en souffrir. Beethoven était très conscient de son

choix comme en témoigne le conseil donné à George Smart le 7 octobre 1816, de ne pas faire jouer ce quatuor en public, car il était écrit seulement pour quelques connaisseurs.

**Par cette œuvre, Beethoven, toujours en quête de renouvellement, remettait en question ce qui, depuis une dizaine d'années, avait été la nouveauté de son écriture, c'est-à-dire l'élargissement des formes et l'importance du développement, pour rechercher la concentration, l'efficacité expressive avec un déploiement restreint de moyens** – comme il venait de le faire dans la musique de scène d'*Egmont*. Ce quatuor se caractérise par sa concentration, et par la fonction structurelle conférée au contraste abrupt, à l'intérieur de chacun des quatre mouvements comme pour l'ensemble de l'œuvre. Pour obtenir cet effet de contraste, de rupture omniprésente, Beethoven a utilisé un matériau musical minimal (unisson, cellule rythmique impérieuse, attaque marquée, saut d'octave, accord dissonant, etc.) et il a éliminé les transitions entre les différents moments de son discours musical, condensant les répétitions formelles au profit d'une répétition prégnante de courts motifs dans chacun des mouvements.

Ce quatuor commence par un motif à l'unisson auquel l'intensité *forte*, les attaques et la structure rythmique dans le tempo *Allegro con brio* confèrent une très grande violence (ce motif arrache l'écoute de l'auditeur). Il est immédiatement suivi par une texture tendue faite de sauts d'octaves sur un rythme pointé. Après l'exposition du premier thème qui insiste sur la répétition du motif initial, sans transition le second thème, plus souple et lyrique, établit un nouvel effet de contraste. Le développement très court magnifie la violence par ses attaques *fortissimo* ainsi que par la tension harmonique et rythmique entretenue tout au long. La réexposition écourte le premier thème, tandis que la coda insiste sur l'effet de tension violente en multipliant les *fortissimo* et les *sforzando*, dans une texture très dense qui finit en s'étiolant tout d'un coup. Le motif initial, qui revient 122 fois de manières différentes, fait figure de point de référence absolu, transcendant le déroulement du mouvement de forme sonate sans reprise.

Suit un mouvement calme, *Allegretto ma non troppo*, en ré majeur : il commence par une phrase qui descend de manière régulière et inexorable sur des notes égales jouées par le violoncelle seul *mezza voce*, courte phrase qui sert de point de référence dans ce mouvement constitué d'une première partie en écriture homophone, le chant *mezza voce* se trouvant au premier violon, et d'une seconde partie en écriture fuguée, le sujet étant exposé par l'alto. Cette partie fuguée est coupée en deux par la phrase initiale de référence. Cette phrase apparaît à nouveau avant la reprise de la première partie (comme si, selon le modèle d'une chaconne, elle était toujours présente). Le contraste est porté ici par la juxtaposition de deux types d'écriture, homophone et fuguée, et leur mise en perspective à partir de cette petite phrase *mezzo voce* omniprésente.

Le troisième mouvement de forme scherzo en cinq parties est directement lié au précédent, par un *attaca subito*, sans autre transition qu'un point d'orgue sur un accord dissonant. Le tempo de départ est *Allegro assai vivace ma serio*, à trois temps, le rythme pointé, la tonalité de fa mineur et une mesure de silence se conjuguant pour donner ce caractère *serioso* à ce qui habituellement est un moment de divertissement ou de détente ludique. Après une reprise de cette première partie scherzo, un trio en écriture de choral, en tonalité majeure (sol bémol, puis en ré), apporte un effet de contraste tel que la répétition de la partie scherzo n'est pas reprise et laisse place à un nouveau trio toujours d'écriture de choral (en ré majeur), la partie *Scherzo più Allegro* terminant l'ensemble de façon abrupte.

Le Finale est de forme complexe du fait de la juxtaposition de trois tempos. Il est introduit par un *Larghetto espressivo* qui prépare le matériau de l'*Allegretto agitato* à 6/8 en fa mineur, partie centrale de ce mouvement oscillant entre forme sonate et rondo, tensions et répétitions jalonnant la progression du discours ; puis, sans transition autre qu'un étiolement de l'intensité jusqu'à un *triple piano*, un *Allegro* à deux temps en fa majeur s'insinue *sempre piano*, les violons devant jouer *molto leggiermente*, avant de s'affirmer par un crescendo et des traits ascendants soulignant la fin de l'œuvre par deux cadences successives.

*Élisabeth Brisson est professeur d'histoire et passionnée de musique classique, elle est l'auteure d'une thèse publiée aux éditions du CNRS (2000), Le sacre du musicien : la référence à l'Antiquité chez Beethoven. Elle a publié La musique (Belin, 1993), une biographie de Ludwig van Beethoven (Fayard-Mirare, 2004), un Guide de la musique de Beethoven (Fayard, 2005) et cosigné Beethoven et après (Fayard-Mirare, 2020).*



# « La fantaisie n'existe plus quand elle est achevée »

## Sur la *Fantaisie KV 397* de Mozart

Anne Payot-Le Nabour

Dans l'*Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau définit la fantaisie comme une « *pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant* », avant de la comparer au caprice : « *Il y a cette différence du caprice à la fantaisie, que le caprice est un recueil d'idées singulières et sans liaison, que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir ; au lieu que la fantaisie peut être une pièce très régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus quand elle est achevée. [...] Il suit de là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une fantaisie ; car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une fantaisie, mais une pièce ordinaire.* »

N'en déplaise à Rousseau, la fantaisie interprétée ce soir a bien été écrite, en partie du moins. De forme très libre – rappelons que le terme allemand « *Fantasie* » signifie « *imagination* » – et en un mouvement unique, la fantaisie se distingue de la sonate par de nombreux changements de tempos et une écriture ostensiblement spontanée. S'émancipant du cadre strict de la sonate, elle ne manque pas de devenir une pièce de caractère – parmi les nombreuses autres formes accompagnant la place grandissante acquise par le piano au 19<sup>e</sup> siècle – prisée par les romantiques avides de spontanéité expressive.

**Si dès le 18<sup>e</sup> siècle, la fantaisie suscite l'intérêt de Carl Philipp Emanuel Bach qui en compose vingt-trois, Wolfgang Amadeus Mozart en laisse quatre.**

La *Fantaisie KV 475*, considérée comme le sommet de cette production, cohabite ainsi avec la *Fantaisie et fugue KV 394* et les deux fantaisies inachevées *KV 396* et *397*.

Composée au cours des mois d'août et septembre 1782, peu de temps après l'installation du compositeur à Vienne, la *Fantaisie KV 397 en ré mineur* pour piano se présente en effet à l'état fragmentaire, les dernières mesures ayant probablement été ajoutées par un admirateur, un certain August Eberhard Müller. Une hypothèse reprise par Alfred Einstein : « *La Fantaisie se termine par un allegretto naïf ou céleste au plus haut degré, formant un dénouement beaucoup trop bref. Il a été démontré que les dernières mesures ont été complétées par une main étrangère.* »

Malgré sa brièveté, elle parvient toutefois à faire se succéder plusieurs épisodes aux atmosphères contrastées, des *Andante* et *Adagio* pathétiques au réjouissant *Allegretto* final. L'*Andante* s'ouvre sur de poignants arpèges en mineur auxquels succède la mélodie tout en introspection de l'*Adagio* dont les chromatismes déchirants se déploient sur une basse d'Alberti – accompagnement reposant sur un motif répété, le plus souvent un accord arpégé – irrémédiablement obstinée. Suivent quelques mesures *Presto* réduites à une succession de gammes chromatiques soulignant le côté improvisé. La fantaisie s'achève sur un *Allegretto* dont le lumineux ré majeur provoque un contraste saisissant.

Réputé pour ses talents de pianiste, Mozart livre ici une partition, qui, bien qu'élaborée, demeure relativement accessible sur le plan technique, sans doute destinée à un public amateur désireux de pratiquer le piano dans la sphère domestique. Il la laisse cependant inachevée. Peut-être une manière pour l'œuvre de souscrire, indirectement, aux préceptes de Rousseau et d'exister ainsi pour l'éternité.



Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart  
par le peintre viennois de la cour Joseph Hickel, 1783

*Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.*

# Tranquillité et agitation

## **Le Concerto pour piano N° 19 en fa majeur KV 459 de Mozart**

Marc Vignal (2006)

Terminé le 11 décembre 1784, trois jours avant l'adhésion du compositeur à la franc-maçonnerie, et alors que quatre de ses six *Quatuors à Haydn* étaient déjà menés à bien, le *Concerto pour piano N° 19 en fa majeur KV 459* est le dernier des six de l'année 1784. Il fut peut-être destiné à un concert de l'Avent. Mozart le joua – ou le rejoua – en toute probabilité lors d'un des concerts de Carême qu'il donna à la Mehlgrube six vendredis de suite, du 11 février au 18 mars 1785. En 1790, il l'aurait interprété à Francfort lors des festivités du couronnement de l'Empereur Léopold II. Sur son catalogue, il mentionna parmi les instruments de l'orchestre des trompettes et des timbales, ce qui était à l'époque très rares pour un ouvrage en fa majeur. Ce fut sans doute de sa part une erreur. À supposer qu'elles aient existé, ces parties de trompettes et timbales sont perdues.

**Le Concerto N° 19 est la première œuvre avec orchestre où Mozart proclama à la face du monde avoir assimilé en profondeur à la fois Joseph Haydn et Johann Sebastian Bach.** En 1783, il avait noté les débuts de trois symphonies de Haydn, dont celle en sol majeur N° 47 de 1772. Or, cette symphonie s'ouvre par le rythme quelque peu martial utilisé par Mozart au début de ses quatre *Concertos N° 16 à N° 19*. C'est dans son *Concerto N° 19*, une de ses partitions les plus miraculeuses, que Mozart se souvint le plus de la symphonie de Haydn.

Dans les ultimes mesures du développement central de l'*Allegro* initial à 4/4, le rythme en question prend une saveur harmonique inoubliable. Celle-ci provient tout droit de la *Symphonie N° 47*



Wolfgang Amadeus Mozart en 1783 par Joseph Hickel

de Haydn. Les deux pages ont en outre en commun une idée secondaire avenante en triolets de croches, entendue chez Mozart dans l'introduction orchestrale à la flûte, aux hautbois et aux bassons. À la tranquillité de surface du *Concerto N° 19* s'ajoute une indéniable agitation interne.

Le deuxième mouvement, un *Allegretto* en ut majeur à 6/8 de forme sonate sans développement, mêle avec aisance limpidité et pathos. Quant au finale, un *Allegro assai* à 2/4, Charles Rosen a pu le qualifier de « *plus grand dernier mouvement de tous les concertos de Mozart* ». Les formes les plus légères et les plus denses de la musique y sont synthétisées : thème initial tiré du finale de la *Symphonie N° 78* de Haydn (1782), puis immédiatement fugue magistrale à tout l'orchestre, et plus loin, motif conclusif citant d'avance le duo Papageno-Papagena de *La Flûte enchantée*, rappelant la fin du *Concerto N° 17*. Virtuosité pianistique, écriture symphonique, tournures contrapuntiques préparées par les séquences baroques et les procédés d'imitation des deux

mouvements précédents, style d'opéra, tout est là ! On a rarement remarqué que dans sa *Plaisanterie musicale KV 522* de juin 1787, Mozart s'était moqué non seulement d'autrui (des mauvais compositeurs et des mauvais interprètes), mais aussi de lui-même : le finale de l'ouvrage également en fa majeur est une véritable parodie de celui du *Concerto KV 459* ! Et comment ne pas être saisi, au centre du finale de ce concerto, par la double fugue en ré mineur juxtaposant le thème de fugue déjà entendu et celui des toutes premières mesures, l'esprit de Bach et celui de Haydn en quelque sorte ? Cette double fugue, par sa tonalité et son climat, fait le lien avec le concerto suivant, le *Concerto N° 20 en ré mineur KV 466* du 10 février 1785.

*Marc Vignal est producteur de radio, journaliste et auteur de nombreux ouvrages, notamment parus chez Fayard et bleu nuit éditeur. Il dirige, à partir de 1982, une équipe d'universitaires, d'enseignants en musicologie, de critiques musicaux, pour les différentes éditions du Dictionnaire de la musique chez Larousse.*

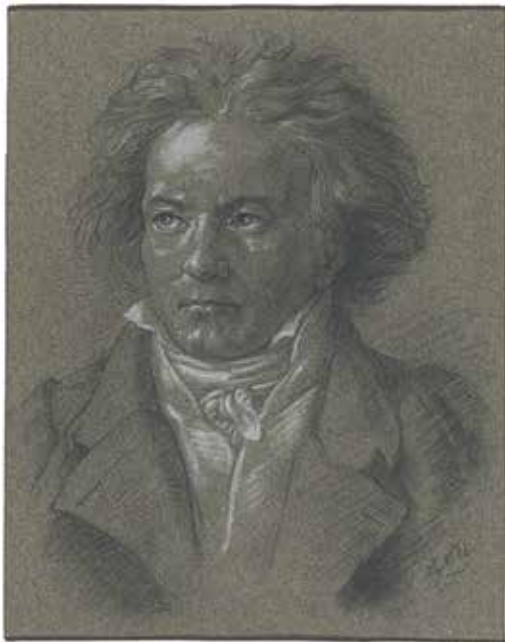
# Komplexe Ausdruckswelten

Hagen Kunze

Das Streichquartett gilt in der Wiener Klassik unzweifelhaft als Königsdisziplin. Selbst wenn Joseph Haydn nicht, wie lange geglaubt wurde, derjenige ist, der die Gattung erfand, so ist er doch der erste, der mit Quartetten durchschlagende Erfolge hatte. Durch Haydn erhält das Genre den Rang des Meisterstücks, anhand dessen ein Komponist melodischen Erfindungsreichtum und virtuoson Umgang mit dem vierstimmigen Satz zeigen kann.

So ist es kein Wunder, dass **Ludwig van Beethoven** ebenso wie einige Jahre zuvor auch Mozart mit der Komposition eigener Quartette lange zögerte. Erst im Jahr 1800 berichtet er, dass er nun *«recht Quartetten zu schreiben weiß»*. Zehn Jahre später, als Beethoven am *Streichquartett f-moll op. 95 «Quartetto serio»* arbeitete, hatte er die Auseinandersetzung mit den gewichtigen Gattungsbeiträgen seiner Vorgänger längst abgeschlossen. In seinen späten Werken setzt sich nun ein Personalstil durch, der oft von autobiographischem Kontext beeinflusst ist – etwa, wenn er das *Adagio* von *op. 132* mit *«Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit»* überschreibt, weil er eine Darminfektion überstanden hat.

Auch das *«Quartetto serio»* hat solch einen persönlichen Bezug. In jener Zeit, in der er am Werk arbeitete, durchlitt Beethoven eine tiefe Krise – ausgelöst durch misslungene Ehepläne. Lange Zeit lehnte der Komponist darum öffentliche Aufführungen des Quartetts ab, denn die Ideen, die sein *op. 95* transportiert, erschienen ihm zu privat.



Ludwig van Beethoven. Porträt von August von Kloeber 1822

1809 glaubte er, angesichts stabilisierter Verhältnisse auch als Bürgerlicher gute Chancen auf dem Heiratsmarkt zu haben. Sein Freund Ignaz von Gleichenstein soll ihm eine Frau suchen: *«Wenn du eine schöne findest, die vielleicht meinen Harmonien zuweilen einen seufzer schenkt, so knüpf im voraus an – Schön muß sie aber seyn, nichts nicht schönes kann ich nicht lieben – sonst müste ich mich selbst lieben.»*

Gleichenstein nahm den Auftrag ernst, führte Beethoven in die Familie seiner Verlobten Anna Malfatti ein und schuf die Gelegenheit dafür, dass sich der Komponist in deren Schwester verliebt. Therese ist 18 Jahre jung und damit nicht einmal halb so alt wie der Musiker. Im Hause der Malfattis ist Beethoven häufig zu Gast, gibt den Töchtern Klavierunterricht und berät den Vater beim Kauf eines Klaviers. Da er aber auf eine Heirat hofft, leitet er auch die Formalitäten in die Wege. Thereses Eltern aber lassen ihm ausrichten, dass er als Musiker, nicht jedoch als Heiratskandidat willkommen sei.



Die Zurückweisung verstimmte Beethoven und führte zur Sublimierung seiner seelischen Zustände im f-moll-Quartett. Bereits der Kopfsatz *Allegro con brio* mit dem aus kleinformatischen Bruchstücken zusammengesetzten Hauptthema reflektiert emotionale Anspannung. Der nicht einmal vier Minuten lange Satz ist extrem verdichtet. Die motivische Schroffheit korrespondiert darum mit radikaler Verkürzung der harmonischen Prozesse. So wird zum Beispiel die Überleitung zum zweiten Thema nicht ausgestaltet, sondern nur auf ihre Modulationsfunktion reduziert.

Die Unruhe zieht sich durch das gesamte Werk: Der langsame Satz *Allegretto, ma non troppo* beginnt in gesanglichem Dur. Immer wieder aber bricht moll durch, als werfe der Kopfsatz Schatten. Auch im *Scherzo* und im *Finale* werden dessen ruppige Gesten aufgegriffen. Letzteres wartet zudem mit einer Neuerung auf: Erstmals eröffnet Beethoven hier ein Finale mit einer langsamen Introduction. Doch die eigentliche Überraschung gibt es ganz zum Schluss: Der Kehraus in F-Dur ist ohne jeden Zusammenhang zu Vorherigem völlig aus der Luft gegriffen – ein fast schon zynischer Kommentar auf die zuvor offenbarten emotionalen Abgründe.

Sie beginnt in der Tiefe, schraubt sich mühsam hoch und versinkt wieder. Ein Auf und Ab, das im Leisen zu versiegen scheint, und das doch Raum gibt für ein zartes, schlicht begleitetes Thema. So startet **Wolfgang Amadeus Mozarts *Fantasie d-moll KV 397***. Ein Werk, das die meisten Klavierschüler irgendwann einmal spielen, denn technisch ist das Werk kaum anspruchsvoll.

Dennoch ist die Fantasie kein Leichtgewicht. Im Gegenteil: Von ihren Ausdruckswelten her zählt sie zu den komplexesten Einzelsätzen ihrer Zeit. Über den musikhistorischen Hintergrund ist aufgrund des fehlenden Autographs wenig bekannt. Das überlieferte Kompositionsdatum 1782 ist eher hypothetisch als wissenschaftlich gesichert. Erst 13 Jahre nach Mozarts Tod wurde das fragmentarische Werk, das in Takt 97 abbricht,

veröffentlicht. Zwei Jahre später beauftragte der Verlag Breitkopf & Härtel den Thomaskantor August Eberhard Müller mit der Hinzufügung einer Schlusspassage – so entstand jene Version, die bis heute in Konzert und Unterricht gespielt wird.

Es ist gut möglich, dass die *Fantasie* das freie Spiel des Komponisten dokumentiert: Für Mozart, der sich in erster Linie als Schöpfer von Opern, Vokalmusik und Orchesterwerken versteht, ist das Klavier eine Möglichkeit, Geld zu verdienen. Seine Improvisationen sind stets die Hauptattraktion seiner Auftritte. Komponierte Soloklaviermusik jedoch entsteht nur für den finanziell lukrativen, aber ungeliebten Unterricht.

Unter den Einzelstücken ragen die beiden Fantasien heraus, weil sie Mozarts künstlerische Herkunft offenbaren. Denn, mehr als in früheren Zeiten angenommen, wandelte der Wiener Klassiker auf den Spuren des von ihm bewunderten Carl Philipp Emanuel Bach, der die Fantasie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierte. Bach war es auch, der die Gattung vom festen Taktmetrum befreite und ganz im Sinne des Sturm und Drang auf den jähem Umschlag der Stimmungen setzte.

Wie Mozart improvisierte, offenbaren Berichte wie der des Dänen Johann Daniel Preisler aus dem Jahr 1788: *«Dieser kleine Mann und große Meister phantasierte so wundervoll, dass ich nicht wusste, wo ich war: die schwierigsten Passagen und die lieblichsten Themen ineinander verwoben»*. Es klingt wie die Beschreibung der *d-moll-Fantasie*: Auch hier werden kontrastierende Teile kombiniert: Am Anfang stehen weihevoll Arpeggien, dann folgt ein klagendes Hauptthema mit Seufzer-Vorhalten, das von schnellen Passagen über die gesamte Tastatur unterbrochen wird. Das Ende markiert ein graziöses Dur-Thema, aus dem pure Lebensfreude spricht.

*Hagen Kunze arbeitet nach früheren Tätigkeiten als Redaktionsleiter einer Tageszeitung und Chefdramaturg als Publizist und Musikpädagoge. Schwerpunkt seiner Buchveröffentlichungen ist die Musikgeschichte.*

# Füllhorn an Unberechenbarkeiten

## Mozarts frühe Experimente und Wiener Rätsel

Christoph Vratz (2016)

Noch rund 250 Jahre später bleibt eigentlich nur ein großes Staunen. Zauberkiste, Wundertüte – oft kopiert, nie erreicht. Mozarts *Klavierkonzerte* stehen neben Werk-Zyklen von Bach und den *Sonaten* von Beethoven oben auf dem Olymp des Nie-Wieder-Erreichten. Niemand nach Mozart hat die Gattung des Klavierkonzerts so verinnerlicht und sie auf annähernd vergleichbare Weise zum Spiegel seiner selbst gemacht wie er. 27 Konzerte (eingerechnet vier frühe Bearbeitungen und die Konzerte für zwei bzw. drei Klaviere) in nur 24 Schaffensjahren – das ist rekordverdächtig, das ist genial, bei unablässiger Professionalität und Perfektion. Mehr als zwei Drittel der Konzerte schreibt Mozart zwischen 1782 und 1786, zwischen *Entführung* und *Figaro*. In Wien entstehen 15 Konzerte, KV 413 bis KV 503. Später folgen noch zwei Nachzügler, KV 537 und KV 595. In all diesen Werken begegnen wir Mozart mit all seinen Facetten. Da ist der Opernkomponist und der Kammermusiker, er trumpft auf als Lebemann und leidet als Tragiker, er glänzt als Konzertpianist und instrumentiert als Symphoniker.

Viele kluge Köpfe haben versucht, die vielen Wunder in diesen Konzerten zu enträtseln und sie in analytische Häppchen zu zerlegen. Fragt sich nur: Wollen wir das überhaupt? Wie generös Mozart sein Füllhorn an Einfällen ausschüttet, zeugt von Verschwendung und von Hochbegabung. Wo immer er will, hat er noch ein Ass im Ärmel, mit dem er seine Hörer zu verblüffen vermag. Der Musikwissenschaftler Martin Geck nennt Mozarts raffinierten Umgang mit der Tradition und seine Fähigkeit, sich allem Autoritären zu widersetzen, ein *«angstfreies Spiel mit den*



Wolfgang Amadeus Mozart. Silberstiftzeichnung von Dorothea Stock 1789

*Möglichkeiten*». Eine Formulierung die den Kern trifft, weil Mozarts *Klavierkonzerte* nur eine Logik kennen: ihre eigene. Das erklärt vielleicht auch, warum die Nachwelt so lange gebraucht hat, um diesen Schatz in seiner Ganzheit zu erkennen. Denn im 19. Jahrhundert war lange Zeit nur ein Mozart-Konzert populär: das dämonische *d-moll-Konzert KV 466*.

### **Wolfgang Amadeus Mozart: *Klavierkonzert N° 19 KV 459***

Gegen Ende der 1780er Jahre beginnen sich einige Schatten über dem Sonnenkind Mozart auszubreiten. Zum einen finanzielle, aber diese Schatten kennt er schon. Zum anderen aber ließ die uneingeschränkte Bewunderung, die man ihm in seinen frühen Wiener Jahren entgegen gebracht hatte, nach. Man beargwöhnt Mozart zunehmend, man wirft ihm «bizarre» Einfälle vor, walzt seine launischen Einfälle breit aus. Dass hinter aller Leichtigkeit des Komponierens auch harte Arbeit steckt, bleibt seinen schärfsten Kritikern verborgen.

Daher forciert Mozart eine Veröffentlichung seiner «Haydn»-*Quartette*, «die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit». Denn Mozart war wie immer bemüht, seine Experimentierfelder zu vergrößern. Das zeigt sich vor allem daran, wie er Formen der Fugen und den Sonatensatz miteinander in Einklang zu bringen versucht. Das wird sich später in der Ouvertüre der *Zauberflöte* zeigen, auch in der «Jupiter»-*Symphonie*. Wie Fuge und Rondo zueinander finden können, zeigt Mozart in seinem *Klavierkonzert in F-Dur KV 459*.

Dieses Werk entstand im Jahr 1784, einem der privat wichtigsten und ertragreichsten in Mozarts allzu kurzer Vita. 1784 kommt Mozarts zweiter Sohn zur Welt; seine Schwester heiratet; das Verhältnis zu seinem Vater scheint sich ein wenig zu entspannen. 1784 – auch wenn die Da Ponte-Opern noch nicht in Sicht sind – gilt als das Jahr, in dem sich Mozart in Wien als Musiker etablieren kann. Seine Werke von 1784 strahlen daher, meistens jedenfalls, Fröhlichkeit und innere Harmonie aus. Doch Mozart wäre nicht er selbst, gäbe es nicht zugleich auch die Schattenseiten. Denn Mozart konnte immer beides zugleich: lachen und weinen.

Das *F-Dur-Konzert* ist das letzte Werk aus dem Jahr 1784. Im Vergleich zu seinen früheren *Klavierkonzerten KV 413, KV 414 und KV 415* sind die 1784er Werke (*KV 449, 450, 451, 453, 456 und 459*) deutlich komplexer, polyphoner und opernhafter konzipiert. Hinzu kommt die neuartige Einbindung der Bläser, die in früheren Konzerten eine eher kolorierende Funktion übernommen hatten. Jetzt aber sind sie fast so wichtig wie das Klavier selbst.

Trotzdem nimmt das *F-Dur-Konzert* eine Sonderstellung ein. Zum einen sind die Tempi schneller als in den Konzerten zuvor. Das Werk eröffnet mit einem *Allegro*, allerdings im 2/2 Takt, nicht wie in *KV 456* im 4/4-Takt (auch wenn dort ein *Allegro vivace* gefordert ist). Der zweite Satz ist ein *Allegretto*, kein Adagio, kein Andante. Und im Finale fordert Mozart *Allegro assai*. Außerdem wagt er hier erstmals, wie schon angedeutet, eine Verschachtelung von Fugen-Form und Rondo. Schließlich,

auch das hatten wir in Mozarts Konzerten so bislang noch nicht, übernimmt das Klavier – wegen der verstärkt solistisch agierenden Bläser – oft eine begleitende Funktion.

Wie sehr Mozart dieses Konzert geschätzt haben dürfte, zeigt die Tatsache, dass er es – neben dem *D-Dur-Konzert KV 537* – im Oktober 1790 in Frankfurt aufgeführt hat: Leopold II., Sohn von Maria Theresia, Erzherzog von Österreich und Großherzog der Toskana, soll zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt werden. Mozart reist in eigener Kutsche und auf eigene Kosten an. Die Stadt brodelte. Mozart trifft Freunde, Gönner, Verehrer, Offizielle. Am 15. Oktober, also knapp eine Woche nach der eigentlichen Krönung, gibt er ein Konzert – schlecht organisiert, viel zu lang und schwach besucht. 1794, knapp drei Jahre nach Mozarts Tod, erscheint das *F-Dur-Konzert* im Druck, bei Johann André in Offenbach. Auf dem Titel steht, wie bei dem zeitgleich erschienenen *Konzert KV 537*, der Vermerk: «*Ce Concert a été exécuté par l'Auteur à Francfort sur le Main, à l'occasion du Couronnement de L'Empereur Leopold II.*» (Dieses Konzert wurde von seinem Schöpfer in Frankfurt am Main anlässlich der Krönung von Kaiser Leopold II. aufgeführt).

*Christoph Vratz, 1972 in Mönchengladbach geboren, studierte in Wuppertal und Paris und promovierte über die Wechselbeziehungen von Musik in Literatur. Er arbeitet freischaffend von Köln aus für Printmedien (Fono Forum, Opernwelt) sowie für verschiedene Rundfunksender.*

# Camerata Salzburg

## **Violine 1**

Giovanni Guzzo  
Stephanie Baubin  
Silvia Schweinberger  
György Acs  
Risa Schuchter  
Nanni Malm

## **Violine 2**

Yukiko Tezuka  
Kana Matsui  
Chiara Sannicandro  
Dagny Wenk-Wolff  
Yoshiko Hagiwara

## **Viola**

Iris Juda  
Ágnes Répászky  
Jutas Javorka  
Arabella Bozic

## **Violoncello**

Paolo Bonomini  
tbc  
Sebestyen Ludmany

## **Kontrabass**

Sepp Radauer  
Burgi Pichler

## **Flöten**

Wally Hase

## **Oboe**

Andrey Godik  
Laura Urbina

## **Fagott**

Marco Lugaresi  
Christoph Hipper

## **Horn**

Johannes Hinterholzer  
Kreete Perandi

## **Trompete**

Kurt Körner  
Christian Simeth

## **Pauke**

Rizumu Sugishita

# Interprètes

## Biographies

---

### **Camerata Salzburg**

La Camerata Salzburg compte parmi les orchestres de chambre internationaux majeurs. Des invitations par les plus grandes villes, de New York à Pékin, complètent une activité de concerts à Salzburg, la ville d'attache. La Camerata est l'un des ensembles constitutifs du Festival de Salzburg et de la Mozart-woche. Elle offre par ailleurs une série d'abonnements dans la grande salle de la Stiftung Mozarteum. Avec «Schubert in Gastein», l'orchestre propose depuis plusieurs années son propre festival de musique de chambre à Bad Gastein. Au cœur de son répertoire figure bien sûr, au-delà des œuvres de Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart. Parmi les points forts des années passées, citons des concerts au Lucerne Festival, aux BBC Proms de Londres, au Festival International d'Édimbourg ainsi qu'au Carnegie Hall de New York. Il entretient un lien privilégié avec le Wiener Konzerthaus, la Tonhalle Zürich, l'Alte Oper Frankfurt, le Kultur- und Kongresszentrum Luzern, le Prinzregententheater München et les Philharmonies de Cologne et Paris. Des personnalités comme Géza Anda, Sándor Végh et Sir Roger Norrington ont marqué de leur empreinte la sonorité de la Camerata. Des musiciennes et musiciens tels Dietrich Fischer-Dieskau, Heinz Holliger, Alfred Brendel, Philippe Herreweghe, Franz Welsch-Möst, Pinchas Zukerman, Anne-Sophie Mutter, Teodor Currentzis, Matthias Goerne, Fazil Say, Renaud Capuçon, Yuja Wang et Hélène Grimaud se produisent régulièrement avec la Camerata. Dès la fondation en 1952 par Bernhard Paumgartner, le credo artistique de chaque membre de l'orchestre était clair: faire de





Camerata Salzburg



la musique en auto responsabilité tout en gardant un sens de la communauté. L'orchestre et ses membres incarnent toujours cette maxime aujourd'hui. Chefs sur la durée et comptant parmi leurs plus grandes sources d'inspiration, Bernhard Paumgartner et Sándor Végh ont marqué de leur empreinte la sonorité de la Camerata, dont ils ont établi la réputation dans le monde entier. Après le décès de Végh, Sir Roger Norrington, en tant que directeur musical de l'orchestre, a influencé durablement l'orchestre et est aujourd'hui chef honoraire. Ses successeurs au poste de directeur artistique ont été Leonidas Kavakos et le chef français Louis Langrée. Depuis 2016, les musiciens de la Camerata ont pris en main eux-mêmes la direction artistique de la Camerata. Dirigé par leur Konzertmeister Gregory Ahss, «primus inter pares», les musiciens explorent ensemble l'interprétation, le volume, le rythme, les subtilités et le son. La Camerata se produit régulièrement avec ses partenaires artistiques Renaud Capuçon, François Leleux et Fazıl Say, et convie aussi des chefs invités à collaborer. Les captations discographiques pour des labels renommés comme Deutsche Grammophon, DECCA, Sony ou Warner Classics – beaucoup ayant été distinguées de prix majeurs – témoignent de la qualité et de l'appétit musical de ces musiciennes et musiciens issus de plus de vingt pays. La Camerata Salzburg s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie en 2009 sous la direction de Heinrich Schiff.

---

### **Camerata Salzburg**

Die Camerata Salzburg zählt zu den führenden Kammerorchestern weltweit. Einladungen in die bedeutendsten Spielstätten von New York bis Peking ergänzen die Konzerttätigkeit in der Salzburger Heimat. Die Camerata ist eines der Stammensembles der Salzburger Festspiele und der Mozartwoche. Außerdem hat sie einen eigenen Abonnementzyklus im Großen Saal der Stiftung Mozarteum. Mit «Schubert in Gastein» veranstaltet das Orchester seit mehreren Jahren sein eignes Kammermusik-Festival in Bad Gastein. Im Zentrum des Repertoires steht neben den Werken von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert natürlich das Schaffen Wolfgang Amadeus Mozarts. Höhepunkte in den vergangenen Jahren waren

Auftritte beim Lucerne Festival, bei den BBC Proms in London, beim Edinburgh International Festival sowie in der Carnegie Hall in New York. Eine besondere Verbindung besteht zum Wiener Konzerthaus, zur Tonhalle Zürich, zur Alten Oper in Frankfurt, zum Kultur- und Kongresszentrum Luzern, dem Prinzregententheater München sowie zur Kölner Philharmonie und der Philharmonie de Paris. Persönlichkeiten wie Géza Anda, Sándor Végh und Sir Roger Norrington haben den Camerata Klang geprägt. Bedeutende Musikerinnen und Musiker wie Dietrich Fischer-Dieskau, Heinz Holliger, Alfred Brendel, Philippe Herreweghe, Franz Welser-Möst, Pinchas Zukerman, Anne-Sophie Mutter, Teodor Currentzis, Matthias Goerne, Fazıl Say, Renaud Capuçon, Yuja Wang und Hélène Grimaud konzertieren regelmäßig mit der Camerata. Schon bei der Gründung im Jahr 1952 durch Bernhard Paumgartner war das künstlerische Credo eines jeden einzelnen Orchestermitgliedes klar: Musizieren in Eigenverantwortung mit Gemeinschaftssinn. Eine Maxime, die das Orchester und seine Mitglieder bis heute leben. Als ihre größten Inspiratoren und langjährigen Leiter prägten Bernhard Paumgartner und Sándor Végh den weltberühmten Klang der Camerata. Nach Véghs Tod beeinflusste Sir Roger Norrington als Chefdirigent das Orchester nachhaltig. Heute ist Sir Roger Conductor Laureate der Camerata. Seine Nachfolger als künstlerische Leiter waren Leonidas Kavakos und der französische Dirigent Louis Langrée. Seit 2016 haben die Musiker der Camerata die künstlerische Leitung in die eigenen Hände genommen. Geleitet von ihrem Konzertmeister Gregory Ahss als «primus inter pares», suchen die Musiker gemeinsam nach Interpretation, Volumen, Rhythmus, Feinheiten und Klang. Die Camerata musiziert regelmäßig mit ihren künstlerischen Partnern Renaud Capuçon, François Leleux und Fazıl Say und lädt auch Gastdirigenten zur Zusammenarbeit ein. Platten- und CD-Einspielungen bei renommierten Labels wie der Deutschen Grammophon, DECCA, Sony oder Warner Classics – viele davon mit wichtigen Preisen ausgezeichnet – zeugen von der Qualität und Musizierlust der aus mehr als 20 Nationen stammenden Musikerinnen und Musiker. Die Camerata Salzburg war in der Philharmonie Luxembourg zuletzt 2009 unter Leitung von Heinrich Schiff zu erleben.

---

### **Hélène Grimaud** piano

Hélène Grimaud n'est pas seulement une pianiste d'exception, elle s'est également révélée une grande avocate de la protection de la nature, une fervente militante des droits de l'homme et une femme de lettres talentueuse. Née à Aix-en-Provence en 1969, elle se forme avec Jacqueline Courtin au conservatoire local puis à Marseille avec Pierre Barbizet. Elle est admise au Conservatoire de Paris dès l'âge de treize ans et remporte le premier prix de piano trois ans plus tard, en 1985. Elle poursuit sa formation avec György Sándor et Leon Fleisher. En 1987, elle donne son premier récital à Tokyo et est invitée par Daniel Barenboim à jouer avec l'Orchestre de Paris. C'est le début d'une carrière étincelante. Elle se produit avec de nombreux orchestres prestigieux sous la direction de chefs renommés. Entre son premier concert, en 1995, avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Claudio Abbado, et celui, en 1999, avec le New York Philharmonic sous la direction de Kurt Masur – deux jalons importants parmi tant d'autres – s'insère un autre type d'événement: elle fonde dans l'État de New York le Wolf Conservation Center. Elle est également membre de l'organisme Musicians for Human Rights, réseau mondial de musiciens et de professionnels de la musique, impliqué dans la défense des droits humains et sociaux. Elle est l'auteur de trois livres qui ont été traduits dans plusieurs langues. Le premier, *Variations sauvages*, paraît en 2003. Il est suivi par les romans à caractère légèrement autobiographique *Leçons particulières* et *Retour à Salem*, parus respectivement en 2005 et 2013. C'est également une chambriste ardente et passionnée qui joue fréquemment dans les grands centres musicaux et les festivals prestigieux avec Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen ou encore les frères Capuçon. Sa contribution prodigieuse au monde de la musique classique a été reconnue par le gouvernement français qui l'a faite chevalier de la Légion d'honneur. Hélène Grimaud enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon depuis 2002. Ses captations ont reçu des critiques élogieuses et de nombreuses distinctions comme le Cannes Classical Recording of the Year, le Choc du Monde de



Hélène Grimaud  
photo: Mat Hennek

la musique, le Diapason d'or, le Grand Prix du disque, le Record Academy Prize (Tokyo), le Midem Classic Award et l'ECHO Klassik. Le dernier disque en date, «Memory», sort en 2018. Elle y explore la manière dont la musique est capable de faire revenir à la vie le passé et joue une série de miniatures fugaces de Chopin, Debussy, Satie et Valentin Silvestrov. Parmi les points forts des saisons passées, citons une résidence auprès du Gothenburg Symphony Orchestra. À Lucerne, Ludwigshafen et Paris, elle a donné «Woodlands and beyond...», un programme multimédia créé en avril 2017 à l'Elbphilharmonie de Hambourg qui associe des œuvres de compositeurs romantiques et modernes à des images tirées du livre *Woodlands* du photographe Mat Hennek, son partenaire. Hélène Grimaud est sans aucun doute une artiste aux multiples talents. L'engagement profond dont elle fait preuve dans le domaine musical, aussi bien au concert que dans ses enregistrements, trouve un écho dans l'amplitude et l'intensité de ses autres passions, qu'elles soient environnementales, littéraires ou artistiques. Les projets actuels et à venir comprennent, au-delà d'une tournée avec la Camerata Salzburg, une série de concerts en Amérique du Nord, avec notamment le *Concerto pour piano* de Schumann aux côtés du Los Angeles Philharmonic au Walt Disney Concert Hall et du San Francisco Symphony au Davies Symphony Hall, ainsi qu'un récital solo avec des œuvres de Schumann, Brahms et Silvestrov au Carnegie Hall. Hélène Grimaud a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg la saison passée aux côtés de MusicAeterna et Teodor Currentzis.

---

### **Hélène Grimaud** Klavier

Hélène Grimaud ist nicht nur eine herausragende Pianistin. Sie zeichnet sich ebenso aus als engagierte Naturschützerin, als mitfühlende Menschenrechtlerin und als Buchautorin. 1969 in Aix-en-Provence geboren, studierte sie bei Jacqueline Courtin am dortigen Konservatorium und anschließend bei Pierre Barbizet in Marseille. Im Alter von nur 13 Jahren wurde sie am Pariser Conservatoire angenommen, wo sie schon drei Jahre später 1985 den ersten Preis im Fach Klavier erhielt.

Weiteren Unterricht nahm sie bei György Sándor und Leon Fleisher. 1987 gab sie ihr erfolgreiches erstes Recital in Tokyo und im selben Jahr lud sie Daniel Barenboim ein, mit dem Orchestre de Paris aufzutreten. Dies war der Beginn von Grimauds glanzvoller Karriere. Diese ist gekennzeichnet durch Konzerte mit internationalen Spitzenorchestern und berühmten Dirigenten. Zwischen ihrem Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado im Jahr 1995 und ihrem ersten Auftritt mit den New Yorker Philharmonikern unter Kurt Masur 1999 – zwei der vielen gefeierten Meilensteine ihrer Laufbahn – debütierte Grimaud noch in einem völlig anderen Fach: Sie gründete das Wolf Conservation Center in Upper New York State. Darüber hinaus ist sie Mitglied der Organisation Musicians for Human Rights, eines weltumspannenden Netzwerks von Musikern und anderen in der Musikbranche Tätigen, das sich für Menschenrechte und sozialen Wandel einsetzt. Hélène Grimaud schrieb drei Bücher, die in verschiedenen Sprachen erschienen sind. Das erste, *Variations sauvages*, kam 2003 heraus. 2005 bzw. 2013 folgten die autobiografisch gefärbten Romane *Leçons particulières* und *Retour à Salem*. Auch als engagierte Kammermusikerin tritt Grimaud regelmäßig bei den renommiertesten Festivals und Veranstaltungen auf. Zu ihren musikalischen Partnern zählen Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen und die Gebrüder Capuçon. Ihr außerordentlicher und wegweisender Beitrag zur Welt der klassischen Musik wurde von der französischen Regierung gewürdigt, als sie im Rang eines Ritters in die Ehrenlegion aufgenommen wurde. Hélène Grimaud ist seit 2002 Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon. Ihre Aufnahmen erhielten begeisterte Kritiken und viele Auszeichnungen wie den Cannes Classical Recording of the Year, Choc du Monde de la musique, Diapason d'or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award und ECHO Klassik. Grimauds jüngstes Album, «Memory», kam im September 2018 heraus. Sie geht darin der Frage nach, wie Musik die Vergangenheit wieder zum Leben erwecken kann, und spielt dazu eine Reihe flüchtiger Miniaturen von Chopin, Debussy, Satie und Valentin Silvestrov. Zu den Höhepunkten



vergangener Jahre gehört eine Residency beim Gothenburg Symphony Orchestra. In Luzern, Ludwigshafen und Paris wirkte sie an dem Multimedia-Projekt «Woodlands and beyond» mit, das Klavierwerke von Komponisten der Romantik und des Impressionismus mit Bildern aus *Woodlands* verbindet, einem Buch ihres Partners, des Fotografen Mat Hennek. Das Projekt wurde erstmals im April 2017 in der Hamburger Elbphilharmonie vorgestellt. Aktuelle und zukünftige Projekte beinhalten neben der Tournee mit der Camerata Salzburg eine Reihe von Konzerten in Nordamerika, darunter Schumanns *Klavierkonzert* mit dem Los Angeles Philharmonic in der Walt Disney Concert Hall und mit dem San Francisco Symphony in der Davies Symphony Hall und ein Solo-Recital mit Werken von Schumann, Brahms und Silvestrov in der Carnegie Hall. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte Héléne Grimaud zuletzt in der vergangenen Saison an der Seite von MusicAeterna und Teodor Currentzis.

# Grands solistes

Prochain concert du cycle «Grands solistes»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Grands solistes»  
Next concert in the series «Grands solistes»

**28.11. 2020 20:00**  
Grand Auditorium  
Samedi / Samstag / Saturday

## **Russian National Youth Symphony Orchestra**

**Valery Gergiev** direction

**Sofia Viland** flûte

**Zeng Yun** cor

**Sergei Dogadin** violon

**Alexandre Kantorow** piano

Glière: *Concerto pour cor op. 91 (extraits)*

Tchaïkovski: *Concerto pour piano et orchestre N° 2 (extraits)*

*Mélodie (Souvenir d'un lieu cher N° 3)*

*Valse-Scherzo op. 34*

Borne: *Fantaisie brillante sur des thèmes de Carmen de*

*G. Bizet pour flûte et piano*

Prokofiev: *Symphonie N° 4 en ut majeur (C-Dur) op. 47 ou 112*

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