

20.01. 2022 19:30
Salle de Musique de Chambre
Jeudi / Donnerstag / Thursday
Musiques d'aujourd'hui / Récital de piano

Tamara Stefanovich piano

résonances ((r))

Nach dem Konzert Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Tamara Stefanovich im Gespräch mit Lydia Rilling (D)

Karol Szymanowski (1882–1937)

Douze Études op. 33 (1916)

N° 1 *Presto*

N° 2 *Andantino soave*

N° 3 *Vivace assai (Agitato)*

N° 4 *Presto – Delicatamente*

N° 5 *Andante espressivo*

N° 6 *Vivace (Agitato e marcato. Vigoroso)*

N° 7 *Allegro molto (Con brio. Burlesco)*

N° 8 *Lento assai mesto (Espressivo)*

N° 9 *Animato (Capriccioso e fantastico)*

N° 10 *Presto (molto agitato) – Tempestoso*

N° 11 *Andante soave (rubato)*

N° 12 *Presto (Energico)*

Emma-Ruth Richards (1985)

Escape (création, commande Philharmonie)

Hans Abrahamsen (1952)

Ti studier (1984–1998)

N° 8 *Rivière d'oubli*

Marcel Reuter (1973)

Étude pour piano (commande Philharmonie) (2021)

Vassos Nicolaou (1971)

Études (2008–2016)

N° 6 Animadóttir

Martin Suckling (1981)

Orrery (création, commande Philharmonie) (2021)

Claude Debussy (1862–1918)

Études. Deuxième livre (1915)

N° 11 Pour les arpèges composés

Milica Djordjević (1984)

Role-playing 1 for piano solo (2019)

Vassos Nicolaou

Études (2008–2016)

N° 7 Entrap

Grażyna Bacewicz (1909–1969)

Dix Études pour piano (1956)

N° 5 Andante

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Étude-Tableau en ré mineur (d-moll) op. 39 N° 8 (1916/17)

Allegro agitato

György Ligeti (1923–2006)

Études pour piano. Premier livre

N° 2 Cordes à vide (1985)

Vassos Nicolaou

Études (2008–2016)

N° 4 Chimes

Hans Abrahamsen

Ti studier (1984–1998)

N° 2 Arabeske

Zeynep Gedizlioğlu (1977)

Ninni Etüdü (création, commande Philharmonie)

Aleksandr Scriabine (1872–1915)

Huit Études op. 42 (1903)

N° 2 en fa dièse mineur (fis-moll)

N° 3 en fa dièse majeur (Fis-Dur). Prestissimo

György Ligeti

Études pour piano. Deuxième livre

N° 10 Der Zauberlehrling (1994)

Olivier Messiaen (1908–1992)

Quatre Études de rythme (1949/50)

N° 1 Île de feu I

70'

Le programme du concert ayant été adapté à la dernière minute suite à la mise en place d'un nouveau protocole sanitaire, les textes de ce programme du soir ne tiennent pas compte de toutes les œuvres jouées. Merci de votre compréhension.

Da das Programm, um den geltenden Hygienerichtlinien zu genügen, kurzfristig geändert werden musste, weichen die Texte dieses Programmhefts teilweise vom gespielten Programm ab.

Wir danken für Ihr Verständnis.

De **Kamelle**knécheler



Un destin inattendu : les études pour piano du 19^e au 20^e siècle

Marie-Anne Maršálek

Quel pianiste amateur n'a posé au-dessus des touches de son clavier, pour les répéter plus ou moins laborieusement, les partitions jaunes et blanches signées de Carl Czerny ? Lequel n'a maudit deux de ses opus incontournables, les recueils d'études intitulés *La Petite Vélocité op. 636* et *L'Art de délier les doigts op. 699* ? Le genre de l'étude pour piano suggère ou rappelle, a priori, l'idée d'exercices arides, de pièces courtes dépourvues de tout raffinement harmonique ou mélodique. On songe à l'univers studieux de l'école de musique, à la répétition obstinée de l'élève désireux de dépasser une difficulté mécanique, d'assimiler un geste ou d'assouplir ses doigts. En d'autres termes, l'étude se conçoit comme un répertoire préliminaire, un simple entraînement qui exclurait le brio de la salle de concert ou le plaisir de l'oreille. Sa définition semble le confirmer : il s'agit d'« *une composition musicale plus ou moins brève destinée au travail domestique de l'instrument et n'ayant pas, à l'origine, vocation à être exécutée publiquement. L'étude ne se confond pas avec les exercices, autres pièces à usage privé prenant la forme de formules notées de quelques mesures ne pouvant prétendre constituer un véritable morceau composé.* » (Rémy Campos, « *L'étude instrumentale ou quand le travail devient œuvre* », *La Revue du Conservatoire*, 2015).

Et pourtant, si ce répertoire évoque à première vue la monotonie, la « transpiration » de l'artiste plus que son « inspiration », il est bien loin d'être uniforme et rebutant. Passionnant, riche, il recèle au contraire certains des joyaux de l'histoire de la musique, de Frédéric Chopin à Alexandre Scriabine, en passant par Franz

Liszt ou Claude Debussy. La mise en avant d'un procédé technique n'exclut en aucun cas la subtilité compositionnelle, d'autant qu'une étude ne vise pas seulement à acquérir de l'agilité : il peut en effet s'agir, plus largement, de maîtriser certains procédés musicaux tels que l'art de la variation, de la cadence ou encore de l'ornementation. Considérons ainsi l'histoire de ce genre qui a su, depuis ses origines au 19^e siècle, emprunter des voies inattendues et dévier de sa trajectoire : comment l'étude a-t-elle su s'extraire des salles de conservatoire pour se hisser sur les scènes de concert, avant de s'inventer un destin de laboratoire de la modernité au 20^e siècle ?

Aux prémices de l'étude

À l'époque baroque, de nombreux recueils à vocation pédagogique existent déjà, dédiés à divers instruments de musique tels que la viole de gambe et le clavecin. C'est le cas en France avec *L'Art de toucher le clavecin* de François Couperin ou encore les *Pièces pour clavecin avec une méthode* de Jean-Philippe Rameau, qui définissent tout deux les contours techniques des instruments à clavier. En Italie, remarquons que c'est sous le titre notable d'« exercices pour clavecin » (*Essercizi per gravicembalo*) que Domenico Scarlatti publie modestement, en 1738, ses trente premières sonates. Dans son « Avertissement au lecteur », il prévient même explicitement de la teneur pédagogique de ce recueil : « *Ne t'attends pas, que tu sois dilettante ou professeur, à trouver dans ces compositions une intention profonde, mais plutôt un ingénieux badinage de l'art, pour t'exercer au jeu hardi sur le clavecin* ». Loin de n'être que de vulgaires exercices didactiques, ces pièces hautes en couleur sont de véritables compositions en tant que la virtuosité est toujours mise au service de l'expression. Chacune des sonates, uniques en son caractère, donne à entendre ou à sentir le plaisir de la digitalité à travers les croisements de mains, les notes répétées ou encore les sauts immenses exigés du claveciniste. Dans les ouvrages pédagogiques du 18^e siècle, par ailleurs, les courts morceaux proposés comportent souvent une deuxième voix destinée à être exécutée par le professeur. À la différence de l'étude, l'entraînement solitaire n'est pas visé mais bien plutôt une pratique commune avec le maître, supposé s'adapter au niveau de l'élève.



La Leçon de piano, Edmund Blair Leighton

Ni les sonates de Scarlatti, ni les pièces proposées dans les méthodes instrumentales ne s'apparentent donc à ce que l'on désigne aujourd'hui comme « études » ou comme « exercices ». Et pour cause, les conditions ne sont pas encore réunies : ni le souci de rationaliser l'apprentissage de l'instrumentiste, ni la virtuosité ne se sont encore imposés.

Comment s'explique l'apparition du mot « étude » et le foisonnement soudain de recueils d'études au début du 19^e siècle, sous la plume d'inconnus comme de réformateurs des formes de la musique – Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Carl Czerny, Anton Reicha ou Ignaz Moscheles, pour ne citer qu'eux ? Le premier facteur d'explication est sociologique. Au sein des milieux bourgeois, il devient presque nécessaire de doter son intérieur d'un piano pour marquer son niveau de classe. L'instrument est celui que les jeunes amateurs privilégient, brèche dans laquelle s'engouffrent immédiatement les pédagogues – publier une méthode est une excellente publicité à proposer aux bourgeois, susceptibles d'inscrire leurs filles en leçons particulières ! – et les éditeurs de musique qui y gagnent gros. À cet égard, soulignons la nécessité d'une littérature pédagogique spécifique, explicable par les spécificités mécaniques inédites de l'instrument. Contrairement au clavecin, son



Sichel
Home

Centre Orchimont
34, Rangwee
L-2412 Luxembourg-Howald
Tel. +352 / 50 47 48

DESIGN ICONS & CLASSICS



www.sichel.lu

Cassina



THE CASSINA PERSPECTIVE
cassina.com

prédécesseur, le piano possède en effet un clavier dynamique, c'est-à-dire sensible aux attaques de l'instrumentiste et donc à même de faire des nuances. L'époque se doit donc d'inventer une nouvelle technique instrumentale corrélative à ces possibilités musicales.

La seconde cause de ce phénomène éditorial est en revanche étrangère aux spécificités de l'instrument : **elle tient plus généralement au renouvellement de l'apprentissage de la musique, en cours particulier comme en école de musique.** Un prédicat nouveau se fait jour à travers l'organisation des recueils : avant de jouer de véritables œuvres, il faut s'entraîner ; pour permettre la maîtrise d'un procédé technique, il faut l'isoler et le répéter à l'envi sous des formes diverses. Pour cette raison, au sein d'une même étude, les difficultés instrumentales sont divisées en petites unités et transposées dans tous les tons.

Spécialiste de la pédagogie musicale au 19^e siècle, Rémy Campos identifie ce souci inédit de rationalisation et d'organisation, citant pour l'illustrer le préambule de la *Méthode de piano* (1849) du pédagogue Henri Rosellen : les enfants de moins de dix ans, supposés pratiquer leur instrument environ deux heures par jour, consacrent la première heure « à l'étude des exercices, des gammes, en un mot du mécanisme » ; la deuxième heure est quant à elle dédiée à de petits morceaux bien choisis. Rémy Campos remarque même que « ces études et exercices instrumentaux seraient directement inspirés des procédés inventés par les gymnastes », alors de plus en plus suivis dans les écoles. Il est vrai que le terme de « gymnastique » revient de façon récurrente dans le titre des méthodes incitant, comme dans ce sport, à des mouvements répétitifs et reflétant une obsession certaine pour la « décomposition analytique du geste ». Souvent regroupées par 12 ou par 24, les études sont écrites dans tous les tons afin d'habituer le pianiste à jouer sur les touches blanches comme sur les touches noires. Au sein des recueils, elles sont en outre classées par ordre croissant de difficulté. Très libres dans leur forme, elles se moulent sur les formes en vigueur : canons, préludes et fugues, rondo, suite et sonates. C'est le cas du *Gradus ad Parnassum* (1817-1826) de Muzio Clementi, au sein duquel la préoccupation technique n'exclut pas la recherche

de l'expressivité. Des études de Czerny à celles de Chopin, on observe en outre une constante : chaque exercice est dévolu à un travail technique particulier. Sur quels mécanismes digitaux se concentrent donc les études au 19^e siècle ? Évoquons, chez Czerny, le changement de doigts sur une même touche, le passage du pouce, les trilles, les croisements des doigts ; chez Chopin, mentionnons les extensions jusqu'à l'intervalle de dixième, l'exploration du jeu polyphonique, la différence d'intensité sonore entre main gauche et main droite, et, bien sûr, la vitesse permettant de balayer les quatre-vingt-huit touches du clavier.

Virtuosité et poésie : les études sur scène à l'époque de Chopin

Sous l'influence des vingt-sept études de Frédéric Chopin et de leurs contemporaines, les *Études symphoniques pour piano op. 13* de Robert Schumann et les *Études d'exécution transcendante* de Franz Liszt, le genre se libère rapidement de son triste destin : se distinguant d'exercices mécaniques comme de gratuites démonstrations de vitesse, les études se font applaudir sur les scènes, d'hier à aujourd'hui, en tant que véritables compositions musicales.

Ce devenir aussi prestigieux qu'inattendu trouve à s'expliquer par le « *culte de la main* » (Guy Sacre) observable dans les années 1830 et 1840 à Paris. Frédéric Chopin, Franz Liszt et Robert Schumann sont en effet tributaires d'une préoccupation nouvelle au 19^e siècle, tout à fait liée au florissement des études pour piano : la virtuosité instrumentale, maîtrise extraordinaire des moyens techniques par un instrumentiste. Ce phénomène, bien que préexistant, devient désormais essentiel : la musique est désormais acrobatie, qu'elle soit ou non au service de l'expression. L'influence des *24 Préludes* pour violon de Niccolò Paganini (1782–1840) est décisive à cet égard, tous instruments confondus. Fort de son immense succès, l'Italien inspire en effet les autres compositeurs, en particulier dans le répertoire pour piano. L'instrument-roi s'approprie ainsi ces préludes via de nombreuses transcriptions, adaptations ou variations pour piano – tout un répertoire invitant l'instrumentiste à se surpasser. Mentionnons par exemple les *Six Études d'après Paganini* de Franz Liszt, répertoire de la difficulté vaincue et de la victoire sur l'impossible à



Frédéric Chopin en 1838 par Jakob Götzenberger

ne confier qu'aux pianistes de haute volée. Dès les années 1820–1830, comme en témoignent de nombreuses caricatures ou tableaux d'époques, les foules viennent applaudir les « exploits des musiciens », véritables rock stars en leur temps, en particulier dans ces études virtuoses.

Évoquant modestement son opus 10, Frédéric Chopin déclare : « *J'ai fait un grand Exercice en forme dans une de mes manières.* » Le pianiste et pédagogue déjà accompli ignore sans doute qu'il a donné jour à des chefs-d'œuvre et qu'il est en train de définir un nouveau standard en termes de virtuosité comme d'harmonie. Professeur réputé, il confie parfois ses propres œuvres à ses élèves. S'inspirant de Paganini comme de son maître Clementi, il consacre chaque étude à la maîtrise d'un aspect technique, conformément aux attentes du genre – son *Étude en mi majeur*, par exemple, soulève la difficulté du jeu polyphonique soutenant une mélodie jouée legato –, tout en composant de la « musique avant toute chose ». Cette même étude ne saurait ainsi se résumer à un défi technique, tant l'atmosphère romantique et nostalgique, supposée évoquer les souffrances du peuple polonais, est palpable. Chez Frédéric Chopin comme chez Franz Liszt, la virtuosité sert ici la

poésie, ce qu'attestent les sous-titres poétiques adjoints aux *Études d'exécution transcendante*, « Paysage » pour la troisième d'entre elles ou encore « Mazeppa » pour la quatrième.

L'étude pour piano au 20^e siècle, entre poésie et expérimentation

La voie ouverte par les *Études* de Chopin se poursuit tout au long du 19^e siècle : les études de concert se multiplient, plus denses que de simples outils de travail et dotées de titres poétiques susceptibles de faire oublier leur vocation didactique première. Sergueï Rachmaninov s'en souvient notamment dans ses *Études-Tableaux op. 39*, d'abord intitulées *Préludes-Tableaux*. La préoccupation virtuose, bel et bien présente dans ces pièces redoutablement difficiles, n'estompe en effet en rien leur valeur poétique et leur pouvoir d'évocation. Bien au contraire. Composé entre 1916 et 1917, le recueil s'ouvre sur une véritable tempête de trémolos palpitants et se poursuit dans des atmosphères diverses, guidées par un programme gardé secret par le compositeur russe.

Au début du 20^e siècle, le recueil d'étude devient un passage obligé dans le catalogue d'un compositeur. D'une part, il permet de signer une certaine approche de la pédagogie ; d'autre part, du fait de la liberté qui lui est caractéristique, l'étude devient un espace de liberté et, surtout, de recherche formelle. C'est dans son recueil d'*Études op. 42*, composé en 1903, que Scriabine s'achemine notamment vers la modernité, délaissant le postromantisme qui caractérisait son style jusqu'alors. Sans renier l'héritage de la vélocité digitale ou des chants introspectifs de certaines *Études* de Chopin, Scriabine se livre dans cet opus à des expérimentations harmoniques et à des audaces rythmiques inédites.

Le genre semble permettre cette démarche par l'absence des contraintes formelles qu'implique son appellation. Si les deux livres d'*Études pour piano* (1915) de Claude Debussy sont tributaires à bien des égards de Chopin, notamment en termes de digitalité, le genre s'éloigne là encore clairement de sa vocation première. Finies, désormais, les formules mélodiques, harmoniques et rythmiques prévisibles, auparavant incontournables,

et le souci de délier les doigts. La complexité rythmique due aux changements incessants du mètre ainsi que les variations de tessiture engendrent une structure inédite, imprévisible. Debussy s'approprie le genre dans une optique d'expérimentation formelle, sonore et rythmique qui n'était pas sa vocation première, tendance qui s'amplifie au cours du 20^e siècle. À sa suite, c'est dans ses *Quatre Études de rythme* qu'Olivier Messiaen étend pour la première fois, en 1949/50, la technique sérielle mise au point par Arnold Schönberg à tous les paramètres du son (la mélodie, le rythme, les attaques et les intensités). Guidé par cette contrainte, Messiaen crée des œuvres poétiques, telle *Île de feu I*, première d'entre elles : quatre pages de martèlement dans le grave et de traits qui fusent, évoquant volontiers tam-tams et oiseaux. Là encore, l'étude enrichit certes les possibilités de l'interprète mais aussi et surtout l'univers sonore exploré par le 20^e siècle.

Conclusion

Ni le terme ni la forme de l'étude pour piano n'existent à proprement parler avant le 19^e siècle. Les causes de ce phénomène éditorial d'envergure sont désormais identifiables : l'engouement que suscite dès sa naissance l'instrument-roi de l'époque romantique, la nouvelle rationalisation de l'apprentissage et l'apparition d'un phénomène d'époque, la virtuosité, constituent autant de facteurs décisifs pour la création de ce genre nouveau, destiné aux amateurs comme aux virtuoses entre le 19^e et le 20^e siècle. Désormais légitime sur les scènes de concert et volontiers porteuse d'un contenu poétique, l'étude pour piano devient un passage obligé pour les compositeurs au 20^e siècle et s'approprie de nouveaux défis : le genre devient pour les compositeurs un microcosme d'exploration sonore et formelle, un objet privilégié de la découverte des possibles.

Ancienne élève en musicologie à l'École Normale Supérieure (Ulm) et au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Marie-Anne Maršálek est l'auteure d'une thèse consacrée à la réinvention du Moyen Âge à l'opéra et professeure agrégée de musique au Lycée Français de Prague.



“Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial
dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.bdl.lu/rse

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

A close-up portrait of a woman with dark, wavy hair, wearing a red jacket and a gold necklace. She is looking slightly to the left and smiling.

“

**WE PLAN &
PRESERVE
YOUR FAMILY'S
WEALTH**

Bérengère LAUNAY

Labyrinthische Fokussierung

Die Kunst der Klavieretüde als spieltechnisches und kompositorisches Experimentierfeld

Dirk Wiescholke

Etüde – Ein Begriff, der im Erfahrungshorizont Klavierunterricht für profunde Mühsal und gepflegte Langeweile gleichermaßen eintreten kann. Doch parallel zu berüchtigten Exerzitien wie Czernys *Schule der Geläufigkeit* oder noch schlimmeren formalistischen Konvoluten bürgerlicher Musikerziehung emanzipierte sich die «Etüde» im 19. Jahrhundert zum konzentrierten Ausdrucksfeld künstlerisch ambitionierter Klaviermusik. Entscheidenden Anteil daran hatten Komponisten, die zugleich herausragende Pianisten waren. Mit Frédéric Chopin und Franz Liszt kam die Etüde vom Unterricht über den Salon auf das Konzertpodium, wurde die trockene Erörterung eines spieltechnischen Problems zur Plattform exzentrischer Kunstausübung. Die Faszination der «modernen» Auffassung von Etüde liegt also in einer gewissen Ambivalenz begründet, und das gleich mehrfach: im Spannungsverhältnis von Technik und Poesie sowie in der Janusköpfigkeit eines musikalischen Experimentierfeldes, auf dem interpretatorische und ästhetisch-kompositorische Aufgabenstellungen in der Beschränkung auf eine prägnante «Idee» untrennbar ineinandergreifen. Unter der Prämisse kompositorischer Verdichtung entstanden mit den bedeutenden Etüden-Zyklen des 19. und 20. Jahrhunderts einige der substantiellsten Klavierwerke der abendländischen Musik.

Tor zur Moderne

Geradezu archetypisch für eine Klaviermusik, die mit spektakulärer technischer Kunstfertigkeit und unmittelbarer Emotionalität einen breiten Hörerkreis suchte und fand, kann das Schaffen Sergei Wassiljewitsch **Rachmaninows** betrachtet werden.



Alexander Skrjabin

Rachmaninow, einer der erfolgreichsten Pianisten seiner Zeit, hat sich seine Musik im Hinblick auf größtmögliche Wirkung im Konzertsaal selbst in die Finger komponiert, am erfolgreichsten in seinen vier großen Klavierkonzerten. Auch das solistische Terrain der Konzertetüde hat Rachmaninow mit zwei Zyklen bedient, die Aspekte brillanter Virtuosität und melodischer Prägnanz mit der Idee des suggestiven Charakterstücks verbinden: die sechs *Études-Tableaux op. 33* (1911) und die neun *Études-Tableaux op. 39* (1916). Das *Allegro non troppo f-moll, N°1* aus *op. 33* ist ein derber Marsch in der Bassregion, in die eine schwebende Melodie und lyrische Episoden eingeflochten sind. Die zweite Etüden-Sammlung – das letzte Werk, das Rachmaninow in Russland schrieb – ist düsterer im Ton, geprägt durch eine Reihe von Schicksalsschlägen im persönlichen Umfeld, unter anderem dem Tod Alexander Skrjabins. Am Ende der achten *Étude d-moll* aus *op. 39*, ein lyrisches *Allegro moderato*, das sich mit hin- und herwogenden Doppelgriffen und Neunachtel-Arpeggien in eine

schwärmerische Klangfülle hineinsteigert, zitiert Rachmaninow aus Skrjabins fünfter Sonate und erweist dem verehrten Komponisten die letzte Ehre.

Alexander Skrjabin war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur in der russischen Musik einer der maßgeblichen Orientierungspunkte der musikalischen Moderne, weit vor den Auflösungen konventioneller Formgefüge in einem philosophisch-mystizistischen und synästhetischen Spätwerk. Seine *Etüden op. 42* (1903) stehen auf der Schwelle eines auf Chopin basierenden Frühwerks und der mittleren Schaffensperiode, die schon ganz von einem hoch-expressiven Klangsensualismus durchdrungen war, der auf Konventionen wenig Rücksicht nahm. Die zweite und dritte Etüde verkörpern im achteiligen Zyklus eher Miniaturen von gerade mal einer Minute Dauer, die Tempi sind herausfordernd: Die *Etüde N° 2 fis-moll* bringt eine lyrische Melodiebewegung über weit ausladenden Arpeggien der linken Hand; die *Etüde N° 3 Fis-Dur* präsentiert sich als dahinhuschendes Presto im durchgehenden *ppp* (!), deren chromatische Trillerfelder eine ganz surreale, moderne Klanglichkeit evozieren.

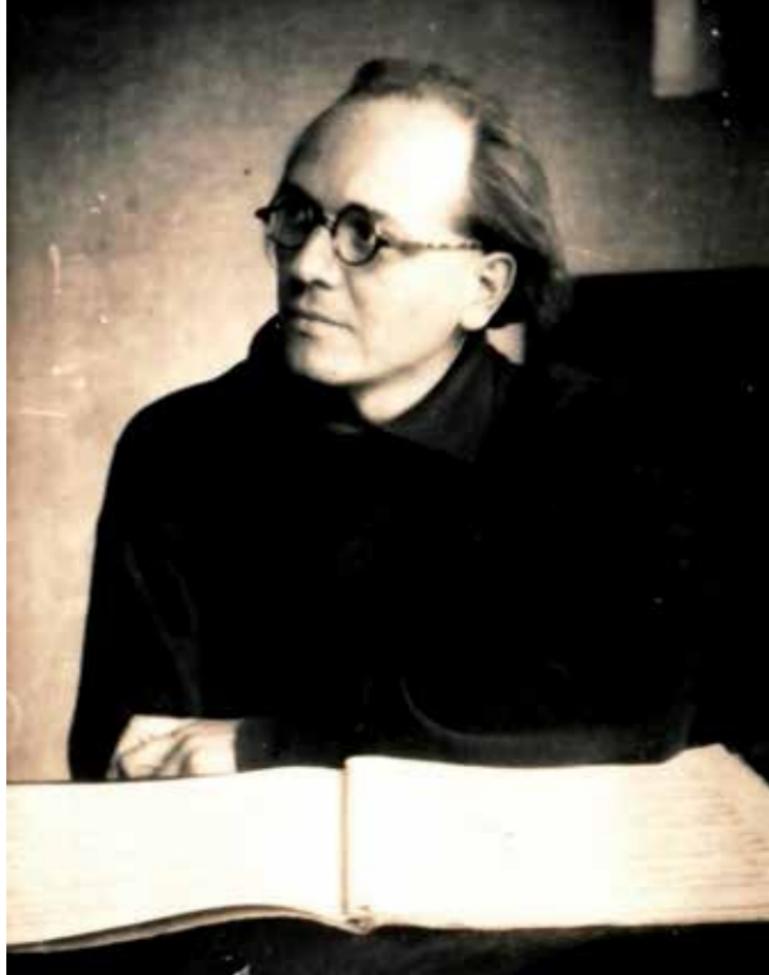
Die Klaviermusik Skrjabins war auch für **Karol Szymanowski** eine wesentliche Inspirationsquelle. Doch liegen Welten zwischen seinen erstaunlich wenig bekannten *12 Etüden op. 33* (1916) und der Ästhetik des Zeitgenossen Rachmaninow. In ihrer vielfarbigen Klangpoetik und kühnen Expressivität weisen sie Szymanowski als Vater der polnischen Moderne aus. Szymanowskis zwölfteiliger, weitestgehend nicht mehr in verbindlichen Tonarten vorgezeichneter Miniaturenzyklus zeigt eine oft chromatisch oder diatonisch schwerelos fließende Harmonik, die nicht minder progressiv erscheint als die polyrhythmische Bauweise vieler Stücke. Virtuose Vollgriffigkeit und dichter Klaviersatz stehen aber auch hier stets im Dienst einer kontrastiven Klangdramaturgie ganz unterschiedlicher Charakteristik. Weit die Tore zur freien Atonalität stößt nicht allein das *Andante soave (N° 2)* mit seinen dissonanten Sekund-Ballungen auf. Die achte Etüde *Allegro molto (Con brio. Burlesco)* bildet ein gewagt komplexes Geflecht aus rhythmisch selbstständigen Linien.

Klangfarblich und harmonisch weit in die Zukunft blicken auch **Claude Debussys** *Douze Études* (1915), krönender Abschluss eines epochalen Klavierwerks. Auch hier ist die Konzentration auf eine bestimmte Technik/Intervallkonstellation weniger von pädagogischer Perspektive her gedacht als vom Kern kompositorischer Aufgabenstellung: Wie kann ein Stück aus einem spezifischen Intervall gebaut werden und dabei größtmöglichen Reichtum der Klangwirkung entfalten? Beispielhaft: *Pour les arpèges composés (N° 11)*, das mit seinen gegenläufigen, glitzernden Wellen gebrochener Dreiklangs- und Quartenaakkorde einem wogenden Arpeggio-Meer gleichkommt, in das tänzerische Abschnitte interpoliert werden wie flüchtige Erinnerungen.

Labyrinthische Musik

In der Musik nach 1945 war **Olivier Messiaen** einer der ersten Komponisten, die das Klavier wieder zum zentralen Experimentierfeld und Schauplatz substantieller Neuerungen in der Organisation des Tonraumes machten (ihm folgten Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen) und er tat dies mit der ihm eigenen ekstatischen Klangsinnlichkeit. Seine *Quatre Études de rythme* (1949/50) sind insbesondere durch das dritte Stück *Mode de valeurs et d'intensités* ein Begriff, das in seiner konstruktiven Durchorganisation der musikalischen Parameter (und dem damit verbundenen Punktualismus der musikalischen Textur) als Initialzündung der seriellen Musik gilt. Die Anfangsetüde *Île de feu I* ist zwar das kürzeste, aber klanglich vielleicht extremste Stück der Sammlung, eine geradezu skulpturale Musik von scharfkantiger Gestik. *Île de feu* verweist auf die Insel Papua Neuginea; die unmittelbare Wucht und eruptive Klanglichkeit des Stücks reflektiert magische Riten der vulkanischen Insel mit schroffen Akkordballungen im Bassregister, perkussiv gehämmerten Melodiebögen und glitzernden Arabesken in höchsten Lagen – pianistische Materie im Extremzustand.

Die polnische Komponistin **Grażyna Baczewicz** blieb einer weitestgehend neoklassizistischen Stilistik treu, aber es wäre falsch ihren *10 Etüden für Klavier* (1956) eine epigonale Haltung zu attestieren. Die musikalischen Charaktere präsentieren



Olivier Messiaen

polystilistische Vielfalt, die Strukturen eine prägnante Klarheit und nehmen in bester Tradition der Etüde ein spezifisches Vokabular in einer konstanten Bewegungsenergie in den Fokus. Darin entfaltet sich eine rhythmische Lebendigkeit und Prägnanz, deren synkopische Akzentuierungen nicht selten auf den Jazz verweisen. Mit der *Etüde N° 5* hat Tamara Stefanovich eines der wenigen kontemplativen Stücke des Zyklus ausgewählt, zusammen mit der *Etüde N° 8* bildet sie ein lyrisches Intermezzo im allgemeinen rhythmischen Furor. Das getragene, deutlich chromatisch gearbeitete *Andante* ist (als einziges Stück im Zyklus) auf drei Systemen notiert, um die kontrapunktische Feinarbeit der voluminösen Klangfülle deutlich zu machen.

«Mit der Hoffnung, nicht Eklektiker zu sein, schreibe ich eine *«unreine» Musik.*» **György Ligeti** in den 1980er Jahren immer bedeutsamer werdendes Konzept einer hybriden Klangsprache offenbart sich in den drei Bänden seiner *Études pour piano* (1985–2001) praktisch in Reinkultur. Sie machen nicht nur die gleichsam innere Mechanik der klassisch-romantischen Klaviertradition mit ihrem virtuososen Figurenwerk zum Gegenstand komplexer Strukturprozesse. Den *Études* liegt ein ganzes Netzwerk unterschiedlicher Inspirationsquellen zugrunde: die komplexe Metrik der Vokalpolyphonie des 14. Jahrhunderts, die rhythmische Verve des Jazz, die Volksmusik des Balkan und Südostasiens, die rhythmischen Strukturen und Illusionsmuster zentralafrikanischer Musik sowie Conlon Nancarrow's *Studies for Player Piano*, deren aberwitzige Polyrhythmik Ligeti immens faszinierte: «*Ich habe mir die Aufgabe gestellt, für einen lebenden Spieler eine ähnlich labyrinthische Musik zu schreiben wie das Nancarrow für das mechanische Klavier tat*», verriet Ligeti. Durch die Kombination und Dynamisierung weniger Grundbausteine werden in den *Études* energetische Prozesse in Gang gesetzt, die mehrdimensionale Bewegungsabläufe und illusionistische Raumeindrücke beinhalten. Der konstruktive Aspekt ist jedoch nicht zu trennen von den vielfältigen musikalischen Charakteren, deren poetische Konnotationen sich in den überwiegend französischsprachigen Titeln bildhaft andeuten: Der schwebende Charakter der deutlich romantisierenden zweiten Etüde *Cordes à vide* [Leere Saiten] (1985) verdankt sich weit über die Klaviatur ausgestreuten Legato-Figurationen, die ausschließlich aus Quintintervallen bestehen und gegeneinander verschobene Einheiten zwischen vier und dreizehn Tönen bilden. Im Rahmen einer latenten Vierstimmigkeit sind übergeordnete melodische Züge in das Pulsieren beider Hände eingewoben, die jeweils zu Beginn einer Figuration durch Akzentuierungen hervorgehoben sind. Durch zunehmende Diminution der Notenwerte wird eine Beschleunigung des gesamten Ablaufes suggeriert. In *Touches bloquées* (N° 3, 1985) wird die Technik der «mobilen Tastenblockierung» zur namensgebenden Grundlage rhythmischer Irregularität, wenn innerhalb schneller gleichmäßiger Läufe stumm gedrückte Tasten/Töne (der linken Hand) als kurze Unterbrechungen im Klangfluss (der rechten Hand) erscheinen. Eine Technik, die auch

bei rasendem Tempo (*Presto possibile, sempre molto ritmico*) das Spiel einer unregelmäßig durchlöchernten Achtelbewegung ermöglicht und im «Herausstanzen» bestimmter Töne aus dem musikalischen Ablauf auf Nancarrow's Klavierrollen verweist. Eine zentrale Charakteristik von Ligetis Klaviermusik wird hier besonders evident: Der sinnlich-taktile Bezug zum Instrument erscheint als Voraussetzung eines kompositorischen Denkens, das die Musik «unmittelbar aus den Tasten und aus der Stellung der zehn Finger» hervorzubringen scheint. Die fünfzehnte Etüde *White on White* (1995), die sich in doppelbödigter Allusion tonaler und modalen Farben ausschließlich der weißen Tasten bedient, beginnt als choralartige Einleitung mit einem gemessenen Oktavkanon in gleichmäßigen Halben, der von rasenden Pulsationen mit irregulären Akzentfolgen abgelöst wird. Ähnliche Perpetuum-mobile-Strukturen mit sich überschlagenden Wellenbewegungen in extremen Tempi weist auch *Der Zauberlehrling* (N° 10, 1994) auf. Das expressive Wechselspiel von Komprimierung und Entladung soll mit dem Tempo von Ligetis Cembalo-Klassiker *Continuum* (1968) vortragen werden.

Allusion und Dekonstruktion

Ungefähr zeitgleich zu Ligetis exzeptioneller Etüden-Sammlung entstand **Hans Abrahamsens** früher Klavierzyklus *Tis Studier* [Zehn Studien] (1984–1998). Abrahamsen war von 1988 bis 1989 Schüler Ligetis und seine Stücke zeigen schon in den Titeln Einflüsse des Lehrers, für Abrahamsen sind sie nichts weniger als «*Studien über den Charakter oder die Seele des Klaviers*». Das organische Wuchern spezifischer Bewegungsenergien und die klangsinlich-emotionale Einbeziehung der klassischen Klaviertradition verlieren sich beim dänischen Komponisten allerdings häufig in einer überraschend brüchigen Textur elementarer Klanggesten, die bereits auf Abrahamsens minimalistischen Reifestil verweist. In den ersten vier Studien mit den Titeln *Traumlied*, *Sturm*, *Arabeske* und *Ende* reflektiert Abrahamsen deutlich romantische Vorbilder zwischen Schumann und Chopin aus einer – wie er sagt – «*psychoanalytischen Perspektive*», ähnlich eines allusorischen Rückblicks auf die unwiederbringliche Hochzeit des Instrumentes. *Rivière d'oubli* (N° 8) und *Cascade* (N° 9)

atmen eine eher französische, an Debussy orientierte Klangsinnlichkeit. Inzwischen hat Abrahamsen die zehn Stücke unter dem Titel *Ten Pieces for Orchestra* (2020) mit geradezu impressionistischer Klangpracht für Orchester eingerichtet.

Auch **George Benjamins** *Three Studies for solo piano* (1982–1985) sind in der ersten Hälfte der 1980er Jahre geschrieben worden und stellen sich als «Kompositionsstudien» der Herausforderung einer selbst auferlegten Materialbeschränkung, um aus eng gefassten Grenzen größtmöglichen Ausdruck hervorzubringen. Sie bilden ein lockeres Bündel unabhängig voneinander komponierter Einzelstücke: *Fantasy on Iambic Rhythm*, *Meditation on Haydn's Name* und *Relativity Rag*. Letzterer ist das rhythmisch markanteste Stück der *Studies* und entpuppt sich als augenzwinkerndes Spiel mit den Klischees des Ragtime. Den Ablauf hat Benjamin sehr anschaulich beschrieben: «*Relativity Rag* beginnt mit einem einfachen Rag-Time aus zwei Sektionen. Im weiteren Verlauf beginnen sich die Dinge jedoch zu ändern – Phrasen werden wie Filmsetzen zerschnitten, die Tempi der Hände trennen sich, die Harmonie verzerrt und schließlich wird der Rag bis zur Unkenntlichkeit verwandelt. Er formt sich gegen Ende aus einer dichten Klangwolke neu und blüht kurz auf, bevor er schließlich zerdrückt und vom höchsten Register der Tastatur geschleudert wird.»

Mit dem in Köln lebenden Komponisten **Vassos Nicolaou** verbindet Tamara Stefanovich eine langjährige Zusammenarbeit. Viele seiner bisher 15 *Études* (2008–2016) sind eigens für sie geschrieben worden; das jüngste Ergebnis dieses konspirativen Work in Progress trägt nicht von ungefähr den Titel *Tamara* (N° 15). Nicolaous Etüden bilden einen weiteren Schwerpunkt des heutigen Konzertes und scheinen Ligetis Meisterwerke in punkto struktureller Komplexität und halsbrecherischer Schwierigkeit noch übertreffen zu wollen. Auch ihnen liegen poetische Initialzündungen zugrunde, die in komplexe Klangprozesse transformiert werden. Nicolaou ließ über den Charakter von *Chimes* (2008) verlauten: «*Die poetische Idee hinter der vierten Etüde ist die des äolischen Glockenspiels, gespielt vom Wind in einem imaginären, sehr langsamen*



George Benjamin

Tempo. Sie klingen «natürlich», weil das Tonmaterial auf harmonische Spektren projiziert wird. Das Stück entwickelt sich auch unter Verwendung umgekehrter harmonischer Spektren als Anspielung auf die Dur-moll-Dualität.» Die polyphonen Abläufe sind dabei – *meccanico con eleganza* – so vertrackt, dass sie zwischenzeitlich auf sechs Systemen dargestellt werden! *Chimes* sei auch eine Etüde über das Notenlesen, verriet der Komponist scherzhaft. *Animadóttir* (N° 6; 2013), zum 40. Geburtstag von Tamara Stefanovich geschrieben, gibt sich lyrischer, steigert sich jedoch mit wuchtigen Akkordschlägen in dramatische Ausbrüche hinein. Die Resonanzen der Klänge sind nicht nur im verlöschenden Cluster am Ende des Stücks ein wesentliches Element dieser Musik. *Entrap* [Falle] (N° 7; 2013) ist ein hypervirtuoses, aberwitzig polyrhythmisches Stück in rasenden Tempi, wo passacaglia-artige Ostinati der linken Hand mit fließenden Linien der rechten kombiniert werden und die Illusion verschiedener paralleler Geschwindigkeiten erzeugen. Die technischen Anforderungen geraten hier an den Rand der Groteske, am Ende mit überkreuzten Händen *und* Füßen in der Pedalbenutzung – der Spieler als Gefangener der eigenen Akrobatik.

Gegenwart des Klanges

Die vier Uraufführungen des heutigen Konzerts, allesamt Auftragswerke der Philharmonie Luxembourg an Vertreter*innen der jüngeren Komponistengeneration, knüpfen in denkbar unterschiedlicher Weise an das traditionelle Modell der Etüde an: Die Klangprozesse von **Martin Sucklings** *Orrery* scheinen sich auf den ersten Blick komplett in der Sphäre virtuoser Bewegungsenergetik zu entfalten, als zwei auskomponierte Crescendi mit leiser Coda. Im Vorwort der Partitur schlägt der Komponist jedoch eine interessante Alternative vor: Das Stück könne wahlweise auch in einem durchgehenden *ppp* gespielt werden! Ein Orrery ist ein uhrwerkartiges mechanisches Gerät aus der Astronomie, das die Umlaufbahnen der Planeten im Sonnensystem objekthaft darstellt, auch «Planetenmaschine» genannt. Es inspirierte Suckling zu Klang-Rotationen, die um ein wechselndes harmonisches Zentrum kreisen: *«Jeder Tonhöhen-Satellit hat seine eigene Umlaufbahn und die wechselnden rhythmischen Patterns führen zur Entstehung verborgener Melodien; manchmal rastet der Mechanismus ein und ein bestimmtes Pattern bleibt in einer Schleife hängen.»* Die zentralen Tonhöhen der harmonischen Felder sind übrigens abgeleitet aus Tamara Stefanovichs Vornamen.

Auch **Emma-Ruth Richards'** neues Stück *Escape* ist von der Natur bzw. einem geradezu physikalisch wirksamen Phänomen aus der Ornithologie inspiriert: dem Flug der Stare und ihren faszinierenden, beinahe graphisch changierenden Massenbewegungen. Es markiert den Beginn eines geplanten Zyklus' von Etüden, der von dem Fotografen Xavi Bou und seiner Serie *Traces – The invisible flight Patterns of Birds* angeregt wurde. Dort analysiert Bou die Flugbewegungen diverser Vogelarten in einer Art Zeitrafferfotografie, um daraus anschließend abstrakte Bildkonstellationen zu gewinnen. Ähnlich verhält es sich mit Richards' Etüde: Arpeggiienhafte Klangwolken und schärfer umrissene Motive, die oft wie Vogelrufe anmuten, mischen und verdichten sich in unterschiedlichen Größe- und Dichteverhältnissen. Ein permanentes Auseinanderstreben und Wieder-Zusammenziehen, Aufspalten und Verdichten der Materie in wechselnder harmonischer und klangfarblicher Konsistenz, in

die flüchtige melodische Zeichnungen eingearbeitet sind. Entscheidenden Anteil an der Ausdifferenzierung dieser Physiognomien haben feinste Abstufungen der Dynamik.

Der luxemburgische Komponist **Marcel Reuter** entfaltet in seiner *Étude pour piano* eher kontemplativ einen harmonischen Prozess, der auf Clustergebilden und deren Differenzierungen in Bauweise und Farbigkeit basiert. Der Prozess des Verlöschens wird hier zum wesentlichen Faktor der Klangwirkung. Unter dezidiertem Einsatz des Pedales findet eine kontinuierliche Ausweitung des Klangraumes statt und führt im Zentrum des Stücks zu dramatischen Massierungen.

Einen vergleichsweise experimentellen Zugriff auf die Form der Etüde wagt die türkische Komponistin **Zeynep Gedizlioğlu**. Ihre *Ninni-Etüdü* [Wiegenlied-Etüde] verlangt unterschiedlich rhythmisierte und akzentuierte Atemgeräusche (mal mit, mal ohne Stimmanteil) der ausführenden Interpretin. Die Klangtextur ist minimalistisch und sucht in verstreuten Klangsetzungen die Extreme. In der zweiten Hälfte dieser aphoristischen Impression wird der Klangcharakter unwirtlich, wenn gehämmerte Tonrepetitionen unter rätselhaften Glissandi über den Vokal «e» gelegt werden. Das heftig durchgetretene Pedal sorgt nicht nur für erweitertes Klangvolumen, sondern generiert markante Geräusch-Akzente. Gedizlioğlus Wiegenlied vermittelt als konzentriertes Nachtbild eher gespenstische Unwirklichkeit als klingliche Geborgenheit.

Den radikalsten Umgang mit dem Medium Klavier pflegt **Milica Djordjević** in einem Stück, das Tamara Stefanovich 2019 in London uraufführte: *role playing 1 – strings attached* (2019) beansprucht nicht eine einzige Klaviertaste! Stattdessen kombiniert die Komponistin drei verschiedene Ebenen unkonventioneller Klangerzeugung mit ihren je eigenen farblichen Qualitäten: Vier auf den Saiten befestigte E-Bows (ein elektro-magnetisches Gerät, das – auf eine Saite platziert – diese dauerhaft in Schwingung versetzen kann) produzieren irisierende Cluster-Flächen, die durch leichte Verschiebungen und Umschalten in den

sogenannten «harmonic mode» im Verlauf des Stückes modifiziert werden. Über diesem harmonisch oszillierenden «Klanggrund» werden durch Ziehen, Reiben und Drehen von zwischen den Klaviersaiten befestigten Schnüren schroffe Klang-Schraffuren erzeugt, die sich als Mischwesen aus Geräusch und Ton präsentieren. In der zweiten Hälfte des Stückes erscheint als dritte Klangebene eine mit Plektrum oder Fingerpick direkt auf den Saiten gezupfte fragmentarische Melodie. Forciert durch das während der Performance permanent gehaltene Pedal, konstituieren die einzelnen Klangschichten einen hybriden Hallraum, der *quasi senza misura* einer linearen Zeiterfahrung entrückt scheint. Jenseits einer bloßen «Etüde» über «unkonventionelle Klangtechniken» wird das Klavier hier zum Ort einer mehrdimensionalen Raumerfahrung.

Dirk Wieschollek ist freier Musikpublizist mit Schwerpunkt Gegenwartsmusik in Print und Rundfunk. Regelmäßiger Autor und Rezensent u. a. bei Neue Zeitschrift für Musik, neue musikzeitung, Schweizer Musikzeitung. Zahlreiche Beiträge zur Komposition und Klangkunst des 20. und 21. Jahrhunderts.



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Développant des projets innovants à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

www.fondation-eme.lu

 payconiq



Etude: *Orrery*

Martin Suckling (2021)

Models of the movement of celestial bodies have long served as the basis for musical explorations, and vice-versa. The Pythagorean tradition of the Harmony of the Spheres, in which planetary orbits, human emotions and the practice of music are all connected through sounding number is well-known, though I make no claim for the occult efficacy of this little etude! Rather, the orrery – a clockwork model of the solar system demonstrating the changing orbits of planets around the sun – is simply a useful way of visualising the musical situation: a series of more or less imperfect <clockwork> mechanisms rotating harmonies around a central point. Each pitch-satellite has its own orbital period and the changing rhythmic patterns thus generated result in the emergence of hidden melodies; sometimes the mechanism catches and a particular pattern gets stuck in a loop.

The harmonies are all derived from a cipher of the dedicatee's name: T(e)-A-M(i)-A(#)-R(e)-A(!) – this, along with the mention of <hidden melodies> perhaps suggest occultism is not as far away as I might wish to maintain...



BOFFERDING

De Béier vun hei.

LA BIÈRE D'ICI.

Interprète

Biographie

Tamara Stefanovich piano

Lors de ses concerts, Tamara Stefanovich convainc le public avec ses programmes de récitals élaborés et de musique de chambre, ainsi qu'en soliste aux côtés d'orchestres internationaux majeurs. La pianiste joue notamment avec le Cleveland Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le London Symphony et le Philharmonic Orchestra, le Chamber Orchestra of Europe et la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Elle se produit régulièrement dans les principales salles de concert et lors de festivals renommés comme le Carnegie Hall de New York, la Philharmonie de Berlin, le Wigmore Hall de Londres, le Lucerne Festival et le Festival de Salzbourg. En tant que chambriste, elle est invitée cette saison par le Musikfest Berlin, le Muziekgebouw Amsterdam et le Musikfest Herrenhausen. Après des débuts remarquables avec l'Israel Philharmonic Orchestra dirigé par Kirill Petrenko en décembre 2019, Tamara Stefanovich joue en 2020/21 avec le Netherlands Philharmonic Orchestra et Markus Stenz dans le cadre de la Zaterdag Matinee à Amsterdam. Elle a récemment donné des concerts avec le Tokyo Symphony Orchestra, le MDR Sinfonieorchester Leipzig, le WDR Sinfoniesorchester Köln, le Chamber Orchestra of Europe et l'Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Sa vaste tournée aux États-Unis, entreprise à l'occasion du 90^e anniversaire de Pierre Boulez, a été largement saluée par la critique. Tamara Stefanovich entretient une collaboration fructueuse avec des compositeurs comme György Kurtág, Pierre Boulez, Hans Abrahamsen et Sir George Benjamin. Parmi ses partenaires musicaux figurent Patricia Kopatchinskaja,



Tamara Stefanovich

photo: Olja Radmanovic

Pierre-Laurent Aimard et Matthias Goerne; elle travaille régulièrement avec des chefs comme Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski et Susanna Mälkki. Sa discographie, objet de critiques élogieuses, comprend notamment une captation de *...quasi una fantasia...* de Kurtág et le double concerto de ce dernier avec l'Asko | Schönberg Ensemble placé sous la baguette de Reinbert de Leeuw chez ECM. Elle a été récompensée d'un Edison Award et nominée pour un Grammy avec l'enregistrement du *Concerto pour deux pianos, percussions et orchestre* de Bartók avec Pierre-Laurent Aimard et le London Symphony Orchestra dirigé par Pierre Boulez sous le label Deutsche Grammophon. Après son premier album solo, consacré à des œuvres de Bach et Bartók, elle dédie son deuxième album, «Influences», largement salué par la presse à sa sortie, à des pièces de Ives, Bartók, Messiaen et Bach (sorti en mars 2019 chez Pentatone). L'engagement pédagogique de Tamara Stefanovich inclut un enseignement de longue date à Belgrade, Cologne et Freiburg, ainsi qu'une implication dans les jurys de concours internationaux de piano. En collaboration avec le Festival de piano de la Ruhr, elle a publié un projet en ligne novateur (www.explorescore.org), dans lequel elle analyse de façon interactive *Notations* de Boulez. Elle a par ailleurs été programmatrice du festival The Clearing dans le cadre des séries du Portland Piano International. Européenne convaincue, elle a été formée à l'Université de Belgrade où elle a étudié la psychologie, la sociologie et la pédagogie, avant de poursuivre ses études au Curtis Institute aux États-Unis et à la Musikhochschule de Cologne. Tamara Stefanovich a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2018/19 lors d'un récital avec Pierre-Laurent Aimard.

Tamara Stefanovich Klavier

Tamara Stefanovich überzeugt in ihren Konzerten das Publikum weltweit mit ausgeklügelten Recital-Programmen, als Kammermusikerin oder als Solistin der bedeutenden internationalen Orchester. Die Pianistin konzertierte u. a. mit dem Cleveland Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem London Symphony und Philharmonic Orchestra, dem Chamber Orchestra

of Europe und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Regelmäßig tritt sie in den renommiertesten Konzertsälen und bei hochkarätigen Festivals auf, darunter die Carnegie Hall in New York, die Berliner Philharmonie, die Wigmore Hall in London, Lucerne Festival und die Salzburger Festspiele. Als Kammermusikerin ist sie bei bedeutenden Festivals zu Gast. Nach einem umjubelten Debut beim Israel Philharmonic Orchestra mit Kirill Petrenko im Dezember 2019, konzertierte Tamara Stefanovich in der Saison 2020/21 u. a. mit dem Netherlands Philharmonic Orchestra und Markus Stenz im Rahmen der Zaterdag Matinee in Amsterdam. Darüber hinaus war Stefanovich mit dem Tokyo Symphony Orchestra, dem MDR Sinfonieorchester Leipzig, WDR Sinfonieorchester Köln, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo in Konzerten zu erleben. Ihre ausgedehnte Recital-Tournee durch die USA anlässlich Pierre Boulez' 90. Geburtstag wurde von Kritikern hoch gelobt. Eine fruchtbare Zusammenarbeit verbindet Tamara Stefanovich mit Komponisten wie György Kurtág, Pierre Boulez, Hans Abrahamsen und Sir George Benjamin. Zu ihren musikalischen Partnern zählen Patricia Kopatchinskaja, Pierre-Laurent Aimard und Matthias Goerne; regelmäßig arbeitet sie auch mit Dirigentinnen und Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski und Susanna Mälkki. Ihre preisgekrönte Diskographie umfasst u. a. eine Aufnahme von Kurtágs ...*quasi una fantasia*... und seines Doppelkonzerts mit dem Asko | Schönberg Ensemble unter Reinbert de Leeuw bei ECM. Sie wurde mit dem Edison Award ausgezeichnet und war für die Einspielung von Bartóks *Konzert für 2 Klaviere, Schlagzeug und Orchester* mit Pierre-Laurent Aimard und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Pierre Boulez auf Deutsche Grammophon für einen Grammy nominiert. Nach ihrem ersten Solo-Album, auf dem sie Werke von Bach und Bartók präsentierte, widmet sie sich für ihr zweites Album «Influences», das nach seiner Veröffentlichung von der Presse hoch gelobt wurde, Werken von Ives, Bartók, Messiaen und Bach (2019, Pentatone). Tamara Stefanovichs pädagogisches Engagement erstreckt sich von einer langjährigen Lehrtätigkeit in Belgrad, Köln und Freiburg bis hin zu ihrer Beschäftigung als Jurorin internationaler

Klavierwettbewerbe. In Zusammenarbeit mit dem Klavier-Festival Ruhr hat sie ein innovatives Online-Projekt veröffentlicht (www.explorethescore.org), in dem sie interaktiv Boulez' *Notations* analysiert. Außerdem war sie Kuratorin des Festivals The Clearing im Rahmen der Portland International Piano Series. Die überzeugte Europäerin wurde an der Universität Belgrad ausgebildet, wo sie Psychologie, Soziologie und Pädagogik studierte, ehe sie am Curtis Institute (USA) und an der Musikhochschule Köln ihr Studium fortsetzte. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte Tamara Stefanovich zuletzt in der Saison 2018/19 in einem Recital gemeinsam mit Pierre-Laurent Aimard.

Récital de piano

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

03.02. 2022 19:30
Salle de Musique de Chambre
Jeudi / Donnerstag / Thursday

Winner of the First China International Competition
Tony Yun piano

Bach: *Partita N° 2 BWV 1004: 5. Ciaccona*
(arr. Ferruccio Busoni)

«*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*» BWV 639
(arr. Ferruccio Busoni)

Beethoven: *Klaviersonate op. 28 «Pastoral»*

Liszt: *Réminiscences de Norma*

Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal
(*Marche solennelle du Saint Graal de Parsifal*)

Stravinsky: *L'Oiseau de feu / Der Feuervogel* (extraits)
(arr. Guido Agosti)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



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



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022
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 par: Print Solutions
Tous droits réservés.