

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

**Winner of the First China International Competition**  
**Tony Yun** piano

En collaboration avec Steinway & Sons

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

*Orgelbüchlein N° 40: Orgelchoral «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ»  
BWV 639 (arr. Ferruccio Busoni) (ca. 1712–1717)*

3'

**Ludwig van Beethoven** (1770–1827)

*Sonate für Klavier N° 15 D-Dur (ré majeur) op. 28 «Pastorale» (1801)*  
*Allegro*  
*Andante*  
*Scherzo. Allegro vivace – Trio*  
*Rondo. Allegro ma non troppo*

26'

**Franz Liszt** (1811–1886)

*Réminiscences de Norma S 394 (1841)*

17'

*Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal (Marche solennelle  
du Saint Graal de Parsifal) S 450 (1882)*

11'

**Igor Stravinsky** (1882–1971)

*L'Oiseau de feu (Der Feuervogel) (arr. Guido Agosti) (1909/10)*

*Danse infernale*  
*Berceuse*  
*Finale*

12'

Le programme du concert ayant été adapté à la dernière minute suite à la mise en place d'un nouveau protocole sanitaire, les œuvres traitées dans les textes de ce programme du soir diffèrent des pièces interprétées. 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.

# D'Knipserten



# Un clavier aux mille textures

## Œuvres de Bach, Beethoven, Liszt et Stravinsky

Hélène Pierrakos

### Splendeur baroque

Les deux pièces de Johann Sebastian Bach qui inaugurent ce récital sont des arrangements pour piano d'une pièce pour violon et d'une autre pour orgue, réalisés par le compositeur d'origine italo-allemande Ferruccio Busoni (1866–1924). La première, la justement célèbre *Chaconne* en ré mineur, est le cinquième volet de la *Partita en ré mineur BWV 1004* pour violon seul, peut-être l'une des pièces les plus extraordinairement « romantiques » que le Kantor ait jamais écrites – tout au moins dans l'exaltation magnifique au centre de ce mouvement : une musique de transe et de fantasmagorie... Si l'écriture pour violon seul est déjà, dans l'original de Bach, un condensé d'intelligence contrapuntique et de pyrotechnie digitale pour l'interprète, la transcription pour piano réalisée par Busoni est extrêmement bienvenue, malgré la remarquable concentration de difficultés techniques qu'elle recèle.

Mieux encore, si l'on ose dire, que dans l'original pour violon seul, on peut y entendre combien les effets de rhétorique et d'éloquence caractéristiques de l'écriture de Bach – écriture en miroir, symétrie posée en principe esthétique – sont mis au profit du chant et d'un lyrisme qui transcende constamment les outils du contrepoint académique. Les effets de condensation, de synthèse, de sentiment pour l'auditeur d'un monde polyphonique extrêmement dense, ne bride aucunement le sentiment, pourtant apparemment antinomique, du temps déployé et de la linéarité. Rappelons que Johannes Brahms, quelques décennies avant Busoni, avait lui aussi réalisé une transcription pour piano de cette même *Chaconne* en ré mineur de Bach... pour la seule main gauche, lançant ainsi à l'interprète un défi quasi surhumain.



Ferruccio Busoni entre 1890 et 1900

### **De l'orgue au piano**

Busoni a également réalisé une série de transcriptions remarquables d'œuvres d'orgue de Bach : les *Préludes de choral*. Deux contraintes marquent ces transcriptions : la première est le fait qu'une simple mélodie de choral en est la source (bien sûr déjà harmonisée à plusieurs voix et travaillée par Bach pour l'orgue), la deuxième est le fait que l'orgue comprend un pédalier (une troisième partie donc, en plus des deux mains du clavier). Pour le transpositeur Busoni, il s'agit alors d'imaginer une écriture pianistique à la fois dense et « efficace », permettant de rassembler la ligne mélodique du choral, la polyphonie à trois voix imaginée par Bach pour l'orgue et d'en faire une œuvre sonnante de façon convaincante au piano.

Le prélude de choral « *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ* » BWV 639 présente, dans un tempo paisible, un véritable entrelacement des voix, par l'effet de profondeur que crée l'écriture contrapuntique. Malgré la splendide expansion de la mélodie et sa puissance tragique, il s'exerce, par l'effet subtil du contrepoint, une magistrale mise en tension de l'expression, prise entre la ligne de chant (l'adresse forte de l'individu à Dieu), la voix médiane (qui semble

figurer le cours souterrain de la pensée, sinueux, discursif, en-deçà de toute profération, suggérant au contraire la présence du doute) et le dessin parfaitement régulier du cadre par la ligne de basse : cet escalier harmonique fondant la pièce – affirmation sereine d’une certitude, d’un « il n’y a pas d’abîme »... Le contrepoint permet en somme de condenser trois perspectives en une : l’adresse éperdue à Dieu à la voix supérieure, l’interrogation intérieure inscrite dans les méandres et les chromatismes de la voix médiane et le sentiment d’une éternité paisible par le déroulé régulier des piliers de la basse. Hommage vibrant d’un musicien du début du 20<sup>e</sup> siècle à une grande figure du baroque et d’un pianiste virtuose à un organiste flamboyant, l’ensemble des chorals de Bach transcrits par Busoni représente un monument du répertoire de piano.

### **L’autre « Pastorale » de Beethoven**

Au long des trente-deux sonates pour piano qu’il a composées, Ludwig van Beethoven parcourt des chemins très divers, alternant en particulier, de façon bien sûr irrégulière et libre, des sonates de type extrêmement affirmatif, explicites et éloquents, d’une énergie et d’une vitalité qui semblent prévaloir, en elles-mêmes, sur l’énoncé du discours thématique, et des sonates beaucoup plus secrètes dans leur propos, plus introspectives que dramaturgiques, portées davantage vers la recherche sonore, l’exploration la plus subtile de la forme.

Les deux sonates de l’opus 27, qui précèdent la composition de cette sonate-ci, étaient qualifiées par le compositeur de « *quasi una fantasia* » (« comme une fantaisie »), c’est-à-dire dans un style quasi improvisé. Cela signifiait en particulier des choix plus libres que les cadres habituels de la sonate, avec des passages d’un tempo à l’autre plus fréquents et moins prévisibles. Et il semble bien que cette recherche, affichée par le compositeur, d’une forme plus originale que le modèle classique (venu par exemple de Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart, comme dans les premières sonates de Beethoven) imprègne également la *Sonate op. 28* au programme de ce récital.



Sichel  
*Home*

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

*DESIGN ICONS & CLASSICS*



[www.sichel.lu](http://www.sichel.lu)



# Cassina



THE CASSINA PERSPECTIVE

[cassina.com](http://cassina.com)



Portrait de Ludwig van Beethoven par Anton Boch, vers 1800

**La mention de « pastorale » qui lui est accolée n'est pas de Beethoven, mais comme souvent, elle est passée tout naturellement à la postérité** et peut se comprendre aisément lorsque l'on découvre le thème initial fondé sur une basse en « bourdon », c'est-à-dire une note répétée inlassablement dans le grave (ici un ré), puis à l'octave supérieure, comme dans la musique de village. C'est d'ailleurs le même procédé harmonique qui fonde le premier thème de la *Symphonie N° 6* de Beethoven, dite elle aussi « Pastorale »...

Plusieurs indications de changements de tempo pour ce premier mouvement, avec en particulier une intéressante phrase de « récitatif » avant la reprise de l'exposition. *L'Andante*, bien loin de toute idée pastorale ici, sonne plutôt comme une méditation philosophique, jouant de façon très expressive, des basses notées *staccato*, reprenant d'une manière différente l'idée de répétition, de continuo qui présidait à la composition du premier



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](http://www.fondation-eme.lu)

payconiq





*Galop chromatique exécuté par le diable de l'harmonie, 1843*  
 Franz Liszt caricaturé par un anonyme lors d'un concert à Saint-Petersbourg

mouvement. Le *Scherzo* introduit une dimension d'espièglerie qui semble ramener la lumière, avant que ne se dessine un nouveau thème « pastoral », celui du *Rondo* final ; effets de bourdon, ici encore, et configuration de la première idée thématique comme un appel à la danse.

### **Liszt, virtuose par excellence**

Lorsque l'on contemple les caricatures de Franz Liszt réalisées de son vivant, on y découvre toute la fascination qu'a pu exercer son talent pianistique hors du commun : l'une d'elles le présente par exemple, non plus assis devant le piano, mais les pieds arc-boutés sur ceux du tabouret, en équilibre instable dans les airs, ses longs cheveux spectaculairement rejetés en arrière et ses mains dotées, dirait-on, de beaucoup plus que dix doigts, quasi menaçants dans leur souplesse hyperlaxe et leur longueur... C'est dire que le virtuose captivait, faisait entrer en transe, sidérait et enchantait son public tout à la fois. Et justement c'est aussi, du moins dans sa jeunesse, une sorte de « tout à la fois » qui caractérise sa production : études transcendantes, transcriptions, paraphrases, pots-pourris, pièces de caractère...

**Le développement de la pratique du piano dans les cercles privés et publics, dans la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle, en particulier à Paris, suscita la composition d'innombrables transcriptions d'œuvres lyriques, orchestrales, chorales pour le piano solo ou à quatre mains. C'était là un mode de diffusion du répertoire du temps, comme l'est aujourd'hui le disque.**

« Transcription » au sens strictement musical signifie « traduction ». C'est dire que l'original est transformé dans son instrumentation, mais conservé autant que possible dans sa durée, sa structuration et ses contrastes. Chez Liszt, on trouve de nombreuses transcriptions, mais aussi de nombreuses « variations sur », c'est-à-dire des compositions à partir d'un opéra qui extrapolent, proposent une nouvelle œuvre, se souvenant de l'original mais qui le transforme plus ou moins profondément (*Réminiscences de Norma* de Vincenzo Bellini, *Paraphrase sur Don Giovanni* de Mozart, etc). Au point de vue expressif, la transcription permet au compositeur d'explorer des paramètres particuliers du piano. Que devient telle aria célèbre lorsque la voix humaine est transposée au clavier ? Comment sonne le souvenir de telle pièce symphonique quand le piano se fait orchestre ?

Lorsqu'en 1841 Liszt se souvient de l'opéra *Norma* de Bellini (antérieur de dix ans), c'est avec une totale liberté, comme l'indique le titre de *Réminiscences de Norma*. La mémoire, en effet, n'a-t-elle pas tous les droits – y compris celui de l'infidélité ? Liszt reprend sept thèmes de l'opéra, pour en faire le matériau de base d'une extraordinaire épopée pianistique : un quart d'heure de musique pour évoquer tout un drame. Mais surtout un déploiement de moyens musicaux susceptibles de manifester aux yeux de son public toute l'ampleur de son génie et le caractère éblouissant de sa technique : octaves, arpèges, déplacements vertigineux d'accords, brillants ornements, etc.

Univers pianistique et lyrique fort différent que la *Marche solennelle du Saint-Graal*, extraite du *Parsifal* de Richard Wagner, qui se présente dans toute l'austérité d'une pièce méditative et fervente, travaillant le principe des cloches au piano et semblant réfléchir toute la profondeur de l'orchestre wagnérien dans les effets de résonance propres au piano.



La danseuse Tamara Karsavina en Oiseau de feu

## Féerie

Créé à Paris le 25 juin 1910 sous la direction de Gabriel Pierné, dans une chorégraphie de Michel Fokine (auteur également de l'argument du ballet, tiré d'un fameux conte russe), *L'Oiseau de feu* résulte de la première commande faite à Igor Stravinsky par Serge Diaghilev, pour sa fameuse et prestigieuse compagnie des Ballets Russes. C'est l'immense succès de cette partition auprès du public et de la presse qui donna le coup d'envoi de la carrière de Stravinsky. Cette année 1910 voit d'ailleurs le départ du compositeur hors de Russie – il n'y reviendra que très rarement par la suite.

*L'Oiseau de feu* est placé sous le signe d'un autre grand compositeur russe, Nicolaï Rimski-Korsakov (maître de Stravinsky pendant les cinq dernières années de sa vie, de 1903 jusqu'à sa mort en 1908), à qui Stravinsky dédia plusieurs de ses œuvres. C'est peut-être d'ailleurs la partition de Stravinsky la plus proche du monde de Rimski-Korsakov, non seulement dans son type d'orchestration et de travail sur les timbres, mais aussi dans sa poétique et ses outils mélodiques. Le personnage maléfique de Kachtcheï, le demi-dieu, qu'affronte le héros, Ivan Tsarévitch, n'est autre que le personnage-titre de l'un des opéras de Rimski-Korsakov : *Kachtcheï, l'immortel* (1901/02). On songe souvent également au poème symphonique *Shéhérazade* du même Rimski-Korsakov, en écoutant *L'Oiseau de feu*, sans compter un certain nombre de thèmes issus directement du folklore russe. De l'immense orchestrateur qu'était Rimski-Korsakov (auteur d'un *Traité d'orchestration* qui fit date), Stravinsky retient la leçon coloriste, non seulement sur le plan purement instrumental, mais également par son interprétation moderne de l'orientalisme russe, de ses lignes mélodiques particulières et de ses codes. Un autre lien entre les deux musiciens se révèle par la parenté entre plusieurs oiseaux dotés de pouvoirs magiques : celui du *Coq d'or*, opéra de Rimski-Korsakov, *L'Oiseau de feu* du ballet de Stravinsky et le *Rossignol*, dans l'opéra éponyme du compositeur. Ce dernier insère par ailleurs dans la partition de *L'Oiseau de feu* des chants russes appartenant au recueil publié par Rimski-Korsakov en 1877.

C'est le pianiste italien Guido Agosti (1901–1989) qui a réalisé en 1928 cette transcription pour piano de trois pièces issues du ballet : la *Danse infernale* (du roi Kachtcheï) sonne comme une brillante étude de rythme, la *Berceuse* évoque fortement les sortilèges de la *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov et le *Finale* cite le chant populaire russe « *Au portail se balance un sapin rouge* ».

*Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente des conférences à la Philharmonie de Paris. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Chopin et d'un essai sur la musique allemande, L'ardeur et la mélancolie (Fayard).*



## Dernière audition à la Philharmonie

Johann Sebastian Bach «*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*»  
*BWV 639* (arr. Ferruccio Busoni)  
07.12.2019 Grigory Sokolov

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 28 «Pastorale»*  
Première audition

Franz Liszt *Réminiscences de Norma*  
Première audition

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

Igor Stravinsky *L'Oiseau de feu* (arr. Guido Agosti):  
*Danse infernale, Berceuse, Finale*  
Première audition



“

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

Bérengère LAUNAY



**SPUERKEESS**  
Private Banking

Banque et Caisse d'Épargne de l'État, Luxembourg, établissement public autonome  
1, Place de Metz, L-2954 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg B30775

# Orgelpunkte und viele Verrätselungen

Christoph Vratz

**Johann Sebastian Bach / Ferruccio Busoni: Chaconne d-moll BWV 1004 und «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ» BWV 639**  
«Von ihm lernte ich die Wahrheit kennen, dass eine gute, große, eine universelle Musik dieselbe Musik bleibt, durch welche Mittel sie auch ertönen mag», behauptete Ferruccio Busoni einmal über Johann Sebastian Bach. Entsprechend reich ist Busonis Werk-Katalog an Bearbeitungen und Weiterführungen der Bachschen Musik.

Dabei hegte er durchaus originelle Ideen: So wollte er, wie in einem 1921 veröffentlichten Aufsatz dargelegt, Bachs *Matthäuspassion* szenisch aufführen lassen und dafür alle Arien streichen, da deren Texte unpassend und überholt seien. Allerdings sollten «die Erzählung, die Handlung und der Gesang der Gemeinde» erhalten bleiben und das Ganze auf einer mehrgeschossigen Bühne dargestellt werden. Dieses Konzept war kein leichtfertiger Schnellschuss, dafür war Busoni zu gewissenhaft.

Die *d-moll-Chaconne* aus Bachs zweiter *Violin-Partita* ist nicht nur vom Umfang her außergewöhnlich, sie ist auch eines seiner bis heute rätselhaftesten Werke. 256 Takte Unergründlichkeit. Entstanden ist sie vermutlich kurz nach dem Tod seiner ersten Frau 1720, denn Bach lässt hier verschiedene Choräle anklingen, die um das Thema Tod und Auferstehung kreisen. Die Dimension, die Tiefe dieses Stückes hat wohl niemand eindringlicher beschrieben als Johannes Brahms, der selbst eine Klavier-Bearbeitung dieses Werkes (für die linke Hand) angefertigt hat:



Johann Sebastian Bach

«Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, unbegreiflichsten Musikstücke. Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen.» Seltsam genug, dass dieses Werk einen fast hundertjährigen Dornröschenschlaf hinter sich hatte, bis es Robert Schumann wachküsst, indem er eine Klavierbegleitung zur Geigenstimme hinzukomponierte.

Busoni wiederum reizt in seiner Bearbeitung nicht nur die technischen Möglichkeiten des Klaviers aus, sondern verleiht Bachs Vorlage eine Farbigkeit, die an eine orchestrale Instrumentierung denken lässt, etwa wenn er Hinweise wie «*quasi Tromboni*» in die

Noten schreibt. Tatsächlich hatte Busoni auch eine Orchestrierung erwogen, die Idee aber letztlich fallen lassen: *«Für Clavier klingt sie noch immer am homogensten.»*

Unerbittlich beharrte Busoni auf seinen Idealen. So legte er etwa bei seinen Transkriptionen Bachscher Orgelwerke besonderen Wert auf die Nutzung des Pedals, um auf diese Weise *«echte Orgel-effekte»* erzielen zu können. In seinen Bearbeitungen wie in *«Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ»* arbeitet er mit subtilen Verschleierungen, dennoch kommt in jedem Takt seine Bewunderung für das Original durch.

### **Ludwig van Beethoven: Klaviersonate N° 15 D-Dur op. 28 («Pastorale»)**

Theodor Storm, *«Eine Halligfabrt»*. Nachdem Musikdirektor Adolf das *Largo* und das *Menuett* aus Beethovens *D-Dur-Sonate* aufgeführt hat, wobei es *«völlig still»* geblieben war, schweift der Erzähler ins Allgemeine: *«Ist doch Musik die Kunst, in der sich alle Menschen als Kinder eines Sterns erkennen sollen!»*

Mit dieser Sonate ist nicht die so genannte *«Pastorale»* gemeint, sondern die frühe *D-Dur-Sonate* aus *op. 10*. Doch besitzt gerade Storms letzter Satz eine geradezu allgemeine und in Beethovens Sinne aufrüttelnde Gültigkeit: die Musik als menschenzusammenführende Kunst. Adalbert Stifter drückte es noch euphorischer aus, als er 1834 in seinen *Studien* behauptet: *«Beethoven [...] stürzt gleich einen Wolkenbruch von Juwelen über das Volk; dann hält es sich die Hände vor den Kopf, damit es nicht blutig geschlagen wird, und geht am Ende fort, ohne den kleinsten Diamanten erhascht zu haben.»*

Die Sonate *op. 28* nimmt in der Reihe der zuvor und danach entstandenen Klaviersonaten eine kleine Sonderstellung ein. Vorausgegangen waren die beiden *«quasi una fantasia»-Sonaten op. 27*, darunter die so genannte *«Mondschein»-Sonate* sowie die – ebenfalls mit einer fantasieähnlichen Struktur aufwartende – *As-Dur-Sonate op. 26*. Folgen sollte die Dreiergruppe *op. 31*. Insofern bildet die *D-Dur-Sonate*, die von Beethovens Hamburger Verleger August Cranz mit dem nicht unpassenden Titel *«Sonate pastorale»*



Ludwig van Beethoven beim Spaziergang in der Natur.  
Kunstpostkarte nach einem Gemälde von Julius Schmid



geschmückt wurde, eine ausgesprochen lyrische Oase. Nicht das Experimentelle, nicht das Exzentrische steht hier im Vordergrund, sondern Melodie, Freiheit, Kantilene und Stille.

Auffallend an dieser Sonate sind die Variationen über den Orgelpunkt. Bereits der erste Satz wird damit eröffnet: Im Bass pulsiert ein brummendes D, das dieses *Allegro* bis zum Schluss weitgehend prägen wird. Das *Andante* beginnt in der linken Hand mit demselben Ton, aufgelockert in schreitende Sechzehntel-Bewegungen, die das Fundament für eine schlichte, ruhig fortschreitende und erst im Mittelteil spannungsvoll aufgeladene Melodie bilden. Das *Scherzo* beginnt mit vier absteigenden Oktaven auf Fis – ein Bezug zum Orgelpunkt in der Durchführung des ersten Satzes. Schließlich der Orgelpunkt im Final-Rondo, ein permanenter Wechsel zwischen A und D, worüber sich bärbarolenhaft ein gesanglicher Faden entrollt, der in der Coda auf geradezu kühne Weise losgelassen wird. Allein dieser variierende Umgang mit dem Orgelpunkt hebt eines der auffallendsten Merkmale von Beethovens Klaviermusik heraus: die Kunst, auf engstem Raum einer Idee die größtmögliche gedankliche Ausbreitung zukommen zu lassen.

**Franz Liszt: *Réminiscences de Norma* und  
*Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal***

«Liszt ist ein großer Poet. Seine Seele leitet seine Hände, und tatsächlich spielt er mehr mit seinem Herzen, mit seiner Intelligenz, mit seinem ganzen Wesen als mit seinen Fingern. [...] das ist kein Klavier mehr, das Sie hören, es ist ein Orchester mit seinen tausend Stimmen [...] mit seinem fernen Murmeln und seinem fabelhaften Brausen.» So der Journalist Jean-Baptiste Saint-Rieul Dupouy im Jahr 1844.

Liszt hätte kein einziges eigenes Werk komponieren müssen, denn allein dank seiner Transkriptionen und Paraphrasen hätte er seinen Platz in der Musikgeschichte sicher gehabt. Ob alle neun Beethoven-Symphonien, ob mehr als 50 Lieder von Franz Schubert oder die Werke nach beliebten Opernmelodien – Liszt dienten seine Klavierfassungen natürlich als Erfolgsbeschleuniger



der eigenen Pianistenkarriere, gleichzeitig aber bediente er damit auch die Bedürfnisse eines rasch wachsenden Marktes: Noten für den häuslichen Gebrauch; Noten, um zeitgenössische Musik bekannt zu machen. Liszt hat die Gunst der Stunde erkannt, vertrauend auf die umfassenden Möglichkeiten des Klaviers als Universal-Instrument: *«Die Arrangements, welche bisher von großen Vokal- und Instrumentalkompositionen verfasst wurden, verraten durch ihre Dürftigkeit und eintönige Leere das geringe Vertrauen, welches man in die Möglichkeiten dieses Instruments setzte. Schüchterne Begleitung, schlecht verteilte Melodiestimmen, verstümmelte Passagen und kümmerliche Akkorde verrieten eher den Geist Mozarts und Beethovens, als dass sie ihn übersetzt hätten.»*

Italienische Opern haben Liszt mehrfach als Vorlagen gedient, Melodien von Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini. Dessen *Norma* – die Geschichte einer mutigen Druidenpriesterin, die sich verbotenerweise in einen römischen Statthalter verliebt – war 1831 an der Mailänder Scala uraufgeführt worden. Liszt verdichtet die Handlung in seiner zehn Jahre später entstandenen Paraphrase auf sieben Abschnitte, vom Chor *«Norma viene»* angefangen, über die Anrufung der Göttin (*«Dell'aura tua profetica»*) bis zur Schluss-Szene (*«Deh! non volerli vittime»*), mehrfach unterbrochen durch Kriegsrufe der Menge (*«Guerra, guerra»*).

Unter den rund 70 Operntranskriptionen Liszts sind die Bühnenerwerke Richard Wagners mit insgesamt 19 Arrangements vertreten. Neben der *Tannhäuser-Ouvertüre* (die auch in einer eigenen Klavierfassung von Wagner selbst vorliegt) oder *Isoldens Liebestod* zählt auch der *Feierliche Marsch aus Parsifal* zu Liszts beliebtesten Arrangements, erschienen in Wagners Todesjahr 1883 und somit ein Jahr nach der Bayreuther Uraufführung dieses *«Bühnenweihfestspiels»*. Im Original erklingt der Marsch im ersten Akt, wenn die Galsritter zur Kommunion schreiten. Liszt verwendet in seiner Bearbeitung das feierliche Motiv der ritterlichen Prozession, das Motiv Parsifals und das *«Dresdner Amen»*, das den Gral symbolisiert.



Franz Liszt. Porträt von Jean-Auguste-Dominique Ingres 1839

**Igor Strawinsky: *L'Oiseau de feu***

6. Februar 1909: Im Rahmen der angesehenen Symphoniekonzerte von Sankt Petersburg dirigiert Alexander Siloti, ein Schüler Franz Liszts, zwei neue Orchesterwerke: *Scherzo fantastique* und *Feu d'artifice*. Der Komponist heißt Igor Strawinsky. Im Publikum sitzt ein Mann, dessen Tätigkeitsfeld sich am ehesten durch Verneinungen erklären ließe: er ist kein Komponist, kein Maler, weder Tänzer noch Choreograf. Er ist, modern gesprochen, ein Netzwerker mit gutem Näschen für Strömungen, die durch die Luft schwirren. Sein Name: Sergej Diaghilew. Er bittet den noch

unbekannten Komponisten, zwei Klavierstücke von Frédéric Chopin zu orchestrieren. Strawinsky erledigt die Aufgabe prompt und zuverlässig. Daraufhin erteilt Diaghilew ihm den Auftrag zu einer ersten eigenen Ballettmusik: *L'Oiseau de feu, Der Feuervogel*.

Strawinsky arbeitet an der Partitur zwischen November 1909 und Mai 1910 in Sankt Petersburg. Kaum hat er sie beendet, präsentiert er sie am Klavier einem kleinen Zirkel von Eingeweihten, darunter Diaghilew und der französische Musikkritiker Brussel. Dieser ist begeistert: *«Zur festgesetzten Stunde trafen wir uns alle in dem kleinen Erdgeschoszimmer [...] Der Komponist, jung, schlank und verschlossen in einem energischen Anlitz, saß am Klavier. Aber im Augenblick, da er zu spielen anfing, leuchtete die überaus bescheidene und matt erhellte Wohnung von einem blendenden Glanz. Am Ende der ersten Szene war ich überwältigt.»*

Strawinsky hat etwas damals völlig Neuartiges geschaffen. Was für Rhythmen, und dazu in einem Ballett? Die Umsetzung des Kompositionsauftrags bedeutet nicht nur bloße Pflichterfüllung, es ist vielmehr die musikalische Selbstfindung des Igor Strawinsky. Der Stoff zu diesem Ballett basiert auf zwei russischen Volksmärchen: *«Das Märchen von Iwan Zarewitsch, dem Feuervogel und dem grauen Wolf»* und *«Der unsterbliche Kastschej»*. Das Libretto hatte Michail Fokin entworfen. Die Handlung spielt im Reich des russischen Zauberers Kastschej, in dessen Garten ein Baum mit seltsam goldenen Früchten steht. Um ihn herum tanzen 13 Jungfrauen, die der Zauberer gefangen hält, auch ein glitzernd-leuchtender Vogel flattert durch die Luft. Dem Prinzen Iwan gelingt es, diesen Fantasie-Vogel einzufangen. Der wiederum verspricht für den Fall seiner sofortigen Freilassung, Iwan in jeder Notsituation behilflich zu sein. Eine solche tritt schon bald ein. Der Feuervogel liefert Iwan den entscheidenden Hinweis, wo sich die Seele des Zauberers befindet: in einem Riesen-Ei unter den Wurzeln des fremdartigen Baumes. Der Prinz zerdepert das Ei, und alle Gefangenen, darunter die Jungfrauen und er selbst, sind frei.



Igor Stravinsky. Porträt von Pablo Picasso 1920

Die Uraufführung erfolgte am 25. Juni 1910 in der Pariser Oper – über Nacht wurde aus dem «Nobody» Stravinsky ein musikalischer Weltbürger. *Der Feuervogel* zog mehrere Bearbeitungen nach sich. 1911 stellte Stravinsky aus fünf Musiknummern eine Konzertsuite zusammen; 1919 folgte eine zweite Suite, zwar fünf Minuten länger als die erste, jedoch in stark reduzierter Besetzung; 1945 schließlich kam es, aus urheberrechtlichen Gründen, in Amerika zu einer dritten Fassung, wiederum drei Minuten länger.

Einige Erfolgsnummern wie den *Reigen der Prinzessinnen*, die *Berceuse* und das *Scherzo* transkribierte Strawinsky 1929 und 1933 für Konzertzwecke für Klavier und Violine.

Über die von Guido Agosti stammende Klavierbearbeitung behauptete die Pianistin Beatrice Rana einmal treffend: *«Die von Agosti geschaffene Transkription des Feuervogels verhält sich zu dem Original, als ob man die Sprache Strawinskys mit italienischem Akzent spräche. Es gibt Unterschiede zwischen der handwerklichen Fertigkeit Strawinskys und der Transkription von Agosti von 1928. Bei Agosti ist die Herangehensweise an die Tastatur sinnlich und konkret, sie erweitert die Grenzen der Freiheit für den Interpreten, während Strawinskys Schreibweise konzeptionell und starr in den Spielanweisungen ist.»*

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 Rundfunk-Sender.

## Letzte Aufführung in der Philharmonie

Johann Sebastian Bach «*Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*»  
*BWV 639* (Arr. Ferruccio Busoni)  
07.12.2019 Grigory Sokolov

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 28 «Pastorale»*  
Erstaufführung

Franz Liszt *Réminiscences de Norma*  
Erstaufführung

Franz Liszt *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal*  
Erstaufführung

Igor Strawinsky *Der Feuervogel* (Arr. Guido Agosti):  
*Danse infernale, Berceuse, Finale*  
Erstaufführung



# “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](http://www.bdl.lu/rse)

**B** BANQUE DE  
LUXEMBOURG

# Interprète

## Biographie

---

### **Tony Yun** piano

Né au Canada, le pianiste Tony Yun a gagné le premier prix et la médaille d'or de la première China International Music Competition en 2019. Lors du dernier tour du concours, il a joué le *Premier Concerto pour piano* de Tchaïkovski aux côtés du Philadelphia Orchestra dirigé par Yannick Nézet-Séguin, chef qu'il a retrouvé en 2021 lorsqu'il a fait ses débuts avec l'Orchestre Métropolitain de Montréal. Parmi les temps forts récents et à venir, citons ses débuts de soliste à l'Elbphilharmonie de Hambourg, au Gewandhaus de Leipzig, à Düsseldorf, à Hanovre, à la Stanford University aux États-Unis ainsi que dans le cadre de la Vancouver Recital Society. En Amérique du Nord, il a également joué avec le Cleveland Orchestra lors de la Thomas & Evon Cooper International Piano Competition dont il a remporté le premier prix. Cette saison, il fait par ailleurs ses débuts aux côtés du Toronto Symphony Orchestra et de Peter Ondjjan, avec lesquels il interprète le *Concerto pour piano* de Clara Schumann. Il entretient un lien de longue date avec le China Philharmonic Orchestra avec lequel il est parti en tournée et s'est produit en tant que soliste lors du concert du Nouvel An de la Télévision Centrale Chinoise. Il a joué avec le Shanghai Symphony Orchestra sous la baguette de Ion Marin. Tony Yun bénéficie de la Jerome L. Green Fellowship de la Juilliard School où il étudie auprès de Yoheved Kaplinsky et Matti Raekallio.





Tony Yun

---

### **Tony Yun** Klavier

Der in Kanada geborene Pianist Tony Yun gewann 2019 den ersten Preis und die Goldmedaille bei der erstmalig veranstalteten China International Music Competition. In der letzten Runde des Wettbewerbs spielte er Tschaikowskys *Erstes Klavierkonzert* zusammen mit dem Philadelphia Orchestra unter Yannick Nézet-Séguin, dem Dirigenten, mit dem er 2021 wieder zusammentraf, als er sein Debüt beim Orchestre Métropolitain de Montréal gab. Zu den jüngsten und zukünftigen Höhepunkten zählen seine solistischen Debüts in der Elbphilharmonie Hamburg, im Gewandhaus Leipzig, in Düsseldorf, Hannover, an der Stanford University in den USA sowie bei der Vancouver Recital Society. In Nordamerika trat er außerdem mit dem Cleveland Orchestra bei der Thomas & Evon Cooper International Piano Competition auf, wo er den ersten Preis gewann. In dieser Saison gibt er außerdem sein Debüt mit dem Toronto Symphony Orchestra unter Peter Oundjian, wo er das *Klavierkonzert* von Clara Schumann aufführt. Er hat eine langjährige Verbindung zum China Philharmonic Orchestra, mit dem er auf Tournee ging und als Solist beim Neujahrskonzert des Chinesischen Staatsfernsehens auftrat. Mit dem Shanghai Symphony Orchestra spielte er unter der Leitung von Ion Marin. Tony Yun ist Empfänger des Jerome L. Green Fellowship der Juilliard School, wo er bei Yoheved Kaplinsky und Matti Raekallio studierte.

## 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»

**28.02. 2022 19:30** Salle de Musique de Chambre  
Lundi / Montag / Monday

**Winner of the 18th International Chopin Piano  
Competition**  
**Bruce Liu** piano

Chopin: *Nocturne op. 27/1*  
*Rondo à la mazur op. 5*  
*Ballades N° 2–3*  
*Sonate pour piano N° 2*  
*Andante spianato et grande polonaise brillante op. 22*

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)



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.