

02.05. 2022 20:00
Grand Auditorium
Lundi / Montag / Monday
Grands classiques

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen
Paavo Järvi direction
Alena Baeva violon

Johannes Brahms (1833–1897)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur (ré majeur) op. 77 (1878)

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso ma non troppo vivace – Poco più presto

Cadence de Joseph Joachim / Kadenz von Joseph Joachim

36'

Serenade N° 1 D-Dur (ré majeur) op. 11 (1857/58)

Allegro molto

Scherzo: Allegro non troppo – Trio: Poco più moto

Adagio non troppo

Menuetto I – Menuetto II

Scherzo: Allegro – Trio

Rondo: Allegro

45'

D'Bazilleschleider



Brahms : dialogue ou confrontation entre savant et populaire ?

Mattéo Vignier

Dès ses jeunes années, Johannes Brahms se révèle être le fruit d'une double filiation musicale : celle du goût pour le répertoire savant qui l'a précédé, principalement Johann Sebastian Bach et Ludwig van Beethoven, à l'honneur de ses premiers récitals en tant que pianiste à partir de 1848, et celle de ce que d'aucuns qualifiaient de « folklore », qu'attestent les collections de chansons populaires européennes tenues par le compositeur dès la fin des années 1840. Cette dichotomie entre deux héritages distincts, qui semblent a priori inconciliables, le suit toute sa vie, soit de manière frontale, avec des pièces composées dans un style entièrement savant ou populaire, soit dans un mélange raffiné qui marquera l'avènement d'œuvres aussi diverses que la *Sérénade N° 1* pour orchestre, le rondo final du *Quatuor avec piano (alla zingarese)* ou encore l'orchestration de trois des *Danses hongroises*, initialement pour piano à quatre mains. Le registre pastoral est également de ceux qui sont appréciés du compositeur avec comme exemple des plus frappants, le solo de cor dans le final de la *Première Symphonie*, présentant un thème qui pourrait être celui d'un cor des Alpes.

Les attaches littéraires du jeune Brahms relèvent aussi de cette affection particulière pour les traditions savante et populaire, entre les romans de E.T.A. Hoffmann, de Jean Paul et les vieilles légendes allemandes de Faust et Siegfried. La production de Brahms peut donc être envisagée dans cette dualité qui ne cessera de s'affirmer au fur et à mesure de sa vie.



“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

**BANQUE DE
LUXEMBOURG**



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



D'un côté, son travail sur Robert Schumann ou la musique ancienne (notamment celle de François Couperin) et de l'autre, celui sur les *Volkslieder* allemands (chansons populaires). En outre, son grand intérêt pour Franz Liszt ou Franz Schubert, tous deux compositeurs savants ayant également puisé dans les musiques de tradition orale, hongroises ou germaniques, renforce ce double héritage qui l'anime.

Bien que Brahms ait produit un nombre conséquent de pièces vocales ou pour piano, toute sa vie est aussi jalonnée par l'orchestre dont la finesse d'écriture est en germe dès les premières œuvres et trouve son plein épanouissement au cours de sa période de maturité, après treize ans d'abandon de cette formation, avec les *Variations sur un thème de Haydn* (1873). La *Sérénade N° 1* (1857/58) est la première création pour orchestre de Brahms et sa comparaison avec le *Concerto pour violon* (1878) dessine la trajectoire empruntée par celui-ci : conservation des bois par deux (deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes et deux bassons), des cors et trompettes naturels, ainsi que deux timbales. Malgré la prolongation du modèle orchestral beethovénien, Brahms s'efforce d'inventer une floraison d'alliages instrumentaux afin d'élargir sa palette de timbres, en profitant notamment du perfectionnement du jeu des bois, de plus en plus virtuoses, et des cors naturels qui progressivement intègrent des sons dits bouchés, accroissant le nombre de notes jouables. Les trois sonates pour piano de Brahms, œuvres de jeunesse, semblent déjà marquées par l'orchestre, par l'opposition entre les *tutti* massifs et la délicatesse des thèmes lyriques, souvent confiés aux violoncelles ou aux vents dans ses symphonies, apogée de sa production orchestrale. Cet attrait pour le piano orchestral avait déjà été remarqué par Robert Schumann à l'occasion d'une rencontre où Brahms eut l'opportunité de jouer des pièces de son aîné. Schumann écrira dans un article que son « jeu très brillant [...] transformait le piano en un orchestre de voix [...] bruyamment jubilatoires ».

Les éléments d'une musique populaire

Le caractère populaire est omniprésent dans la *Sérénade N° 1* sur le plan de l'orchestration, c'est-à-dire dans la manière dont le compositeur use des différents instruments et les associe. En effet,

l'utilisation du cor y est singulière en tant qu'elle rappelle tout au long du discours musical l'historicité de l'instrument, auparavant plus approprié à l'univers de la chasse qui, bien qu'aristocratique ou nobiliaire en France, est d'essence populaire dans les pays germaniques à cette époque. Les violons se voient parfois accorder des motifs qui pourraient être ceux de cors de chasse, notamment dans le deuxième *Scherzo*. Les sonorités orchestrales sont quelquefois creuses, presque dures, et ne traduisent pas un manque de métier orchestral mais bien une volonté compositionnelle qui privilégie le caractère populaire. Une autre matérialisation de ce caractère peut être perçue dans l'utilisation des bourdons, quinte dans le grave à forte connotation populaire, présents dès le début de cette *Sérénade N° 1*. Brahms use également d'humour dans son orchestration avec par exemple le début du *Menuet* qui expose un basson narquois accompagnant deux clarinettes parallèles. Une des caractéristiques de l'orchestration brahmsienne, entre autres dans cette sérénade, réside dans le fait de confier à un groupe d'instruments un thème auparavant associé à un autre groupe de sonorités. La partie centrale du premier *Scherzo* fait ainsi entendre un thème aux cordes, repris après par les vents. Le final du *Concerto pour violon* présente lui aussi dans son orchestration des éléments populaires, comme la reprise du thème initial dansant, avec l'intégralité des vents en trille.

En outre, le choix des genres et des formes mis à l'honneur dans la *Sérénade N° 1* a lui aussi comme but de se référer à une tradition populaire. Le menuet et les scherzos proviennent de la suite de danses baroque et endossent volontiers la fonction de divertissement ou de plaisanterie, ce dernier terme étant la traduction italienne du mot *scherzo*. De plus, le rondo est, *a minima* dans son caractère, un genre d'essence populaire. D'ailleurs, si le final du *Concerto pour violon* n'est pas à proprement parler un rondo, il en garde l'esprit. Dans la sérénade, la primauté accordée aux modèles populaires laisse peu de place à la forme sonate pourtant symbole et apanage de la musique germanique savante du 19^e siècle. Ces choix ont des implications dans le style déployé par Brahms : l'harmonie est parfois très simple et les modulations brusques ; les phrases se groupent souvent par paires et comportent quatre



Johannes Brahms
photo: Friedrich König

ou huit mesures ; le contrepoint, lorsqu'il n'est pas savant, consiste en des canons qui pourraient être ceux d'une chanson pour enfants. De nombreux thèmes sont mémorisables, chantables, à la manière de ceux de tradition orale, si bien que certains peuvent sembler familiers ; leur rythme est clair, a fortiori quand il est joué à l'identique par tout l'orchestre, et traduit parfois l'amusement de Brahms à anticiper les premiers temps.

Une musique de tradition savante

Nombre de procédés utilisés par Brahms dans ces partitions, et dans son œuvre de manière générale, sont contrapuntiques – ils consistent alors en une superposition de lignes mélodiques – ou reposent sur la variation. C'est probablement à travers les musiques de Bach et de Beethoven que celui-ci a appris à maîtriser cet artisanat qui le conduira à écrire des fugues, de nombreux cycles de variations (sur un thème original, sur un thème hongrois ou sur des thèmes d'autres compositeurs), des canons, ou encore des



Joseph Joachim, dédicataire du *Concerto pour violon* de Johannes Brahms

passacailles, variations sur une basse donnée, avec deux exemples grandioses que sont le final des *Variations sur un thème de Haydn* et celui de la *Quatrième Symphonie*. Des canons de toutes sortes fourmillent dans la *Sérénade N° 1* et certains, très à découvert, sont perceptibles dès la première écoute. L'un des plus élaborés se situe dans le premier mouvement : Brahms, dans un moment de transition vers le retour du thème initial, y superpose un motif avec lui-même et son miroir (un intervalle ascendant devient son équivalent descendant). Le *Concerto pour violon* ne contient quant à lui que peu de canons en raison du genre, peu propice à ces procédés, du moins à l'époque de Brahms.

Les différents mouvements du *Concerto pour violon* sont sujets à de multiples subtilités au regard de la forme, c'est-à-dire de la manière dont le compositeur structure ses idées et les développe. Celui-ci joue sur les attentes de l'auditeur dès l'entrée du violon dans le premier mouvement, plus tôt qu'à l'accoutumée et dans la tonalité de ré mineur, là où l'introduction orchestrale présageait

ré majeur. Beethoven, compositeur cher à Brahms, avait déjà usé de cette anticipation dans son *Quatrième Concerto pour piano*, où le pianiste joue même avant l'introduction de l'orchestre, peut-être en référence au *Concerto N° 9 « Jeunehomme » KV 271* de Wolfgang Amadeus Mozart, où un dialogue s'établit dès les premières mesures entre le piano et l'orchestre. En outre, le final du concerto présente un thème qui semble revenir à plusieurs reprises, bien qu'il soit systématiquement tronqué. Le jeu sur le rythme fait lui aussi partie des attentes déjouées de l'auditeur. En effet, Brahms introduit régulièrement une division à deux ou quatre temps dans des mesures à trois et inversement, avec parfois des canons, ce qui accentue de facto la sensation d'instabilité ou de flou rythmique. Enfin, certains rapports de tonalité dans la *Sérénade N° 1* et dans le *Concerto pour violon* sont inattendus et singuliers.

La virtuosité violonistique, à l'œuvre dans le concerto, est, elle aussi, traversée par la tradition de la musique savante, lieu exclusif d'expression de ce genre. S'il est un siècle qui a vu surgir des grands virtuoses, c'est bien celui de Brahms, le 19^e siècle, avec entre autres Liszt pour le piano et Niccolò Paganini pour le violon. La musique de ce dernier était connue de Brahms qui, à partir du célèbre *Caprice N° 24* composera des variations (dans deux cahiers). Liszt en fera quant à lui la dernière des *Grandes Études de Paganini*. Outre la dextérité que demandent les premier et dernier mouvements du *Concerto pour violon* de Brahms, les doubles, triples et quadruples cordes (technique de jeu sur deux, trois ou quatre cordes) fleurissent, notamment dans le dernier mouvement où leur exécution est redoutable, de même qu'à l'entrée du violon dans le premier mouvement. Dans le deuxième mouvement, *Adagio*, le violon surplombe l'orchestre dans son registre suraigu, incommodé. Ce concerto a été composé en collaboration avec Joseph Joachim, dédicataire et créateur de l'œuvre, grand virtuose du 19^e siècle et ami de Brahms ; c'est également Joseph Joachim qui jouera la partie de violon concernant dans le *Double concerto pour violon et violoncelle* de Brahms, créé en 1887.

Le caractère se distingue lui aussi très souvent du registre populaire ou plus exactement de la manière dont Brahms a reçu et s'est réapproprié des éléments d'une certaine partie des traditions populaires germaniques et hongroises. Dans le *Menuet II* de la *Sérénade N° 1*, le lyrisme est de mise dans une écriture intimiste, avec le trio à cordes (violons, altos, violoncelles) rejoint ensuite par deux clarinettes, qui ajoutent un léger voile à peine perceptible de soutien harmonique. Cette *Sérénade N° 1* était d'ailleurs écrite initialement pour un ensemble de neuf musiciens, d'où la propension de certains passages à sonner à la manière d'une pièce de musique de chambre, domaine qui a donné lieu à de magnifiques opus de Brahms. Dans le premier mouvement du *Concerto pour violon*, le thème lyrique est lui empreint de sensualité puis d'une ardente passion lors de sa reprise par l'orchestre. L'ambiance mystérieuse du début du premier *Scherzo* de la *Sérénade N° 1* contraste avec la majestuosité du mouvement lent qui lui succède et avec l'exaltation du mouvement final, tandis que le deuxième mouvement du *Concerto pour violon* est parcouru presque d'un bout à l'autre par la douceur d'une mélodie infinie.

Ce texte a été écrit par Mattéo Vignier, étudiant du Département Musicologie et Analyse du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cadre d'un partenariat entre la Philharmonie Luxembourg et le CNSMDP.

Dernière audition à la Philharmonie

Johannes Brahms *Violinkonzert*

24.01.2018 Estonian Festival Orchestra / Paavo Järvi /
Viktoria Mullova

Johannes Brahms *Serenade N° 1 D-Dur (ré majeur) op. 11*

19.03.2010 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Hugh Wolff

1921



BERNARD-MASSARD

1921 - 2021

100th anniversary



www.bernard-massard.lu



Notre savoir-faire se déguste avec sagesse

«...leider sind die Stücke von mir angenehmer als ich»

Musik von Johannes Brahms

Matthias Hansen

Im Herbst 1853 veröffentlichte Robert Schumann unter dem Titel «*Neue Bahnen*» seinen letzten Beitrag für die einst von ihm gegründete *Neue Zeitschrift für Musik*, der zugleich der erste bedeutende und nachwirkende über den gerade zwanzigjährigen Johannes Brahms sein sollte. Schumann vernahm in dessen Kompositionen – es waren Klavierstücke und -sonaten, Kammermusik und Lieder – etwas, das seiner lang gehegten Hoffnung entsprach, es müsse endlich doch noch einmal ein überragender Komponist hervortreten, der nichts Geringeres als das Erbe Beethovens annehmen und weiterführen würde. Schließlich war ja, so Schumann, mit seinem Kollegen und Freund Felix Mendelssohn Bartholdy bereits der «*Mozart des 19. Jahrhunderts*» erschienen! Schumanns Hoffnung nährte sich vor allem daraus, dass er in allen instrumentalen Kompositionen von Brahms einen unbändigen Zug zum Großdimensionierten, zum Orchestralen vernahm. Und somit: «*Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen (...) ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.*»

Schumanns prophetische Worte begründeten nicht nur seine, wenn auch durch den frühen Tod im Jahre 1856 nur kurzzeitige Mentorschaft für den jungen Musiker, sondern dürften diesen auch nachhaltig bestärkt haben, eigene, Schumanns Worten nahekommende Wünsche zu verwirklichen. Doch Brahms ist und bleibt, wie sich in allen seinen Lebensäußerungen zeigen sollte, ein nüchtern, wenn nicht gar skeptisch denkender und

deshalb auch eher zögerlicher Mensch. Er muss sich vorbereiten und erproben. Jedoch so, dass die jeweiligen «Werkstationen» stets den Anspruch erfüllen, für sich genommen vollgültige Kompositionen zu sein (was allerdings auch zur Folge hatte, dass Brahms nicht erst gegen Ende seines Lebens nahezu alle Fragmente, Skizzen usw. vernichtete – zum Jammer der Forschung).

Die *Erste Serenade op. 11*, entstanden 1857/58, ist, wie die zweite, als op. 16 wenig später komponierte, eine solche «Station». Beide Serenaden entstanden aber gewissermaßen auf einem Nebengleis, denn die Hauptarbeit dieser Jahre galt einem Werk, dessen formale Gestalt Brahms, außer dass sie großdimensioniert sein sollte, zunächst unklar war. So schrieb er bereits ab 1854 an einer Sonate für zwei Klaviere, die aber seinen Klangvorstellungen offenbar nicht zu genügen schien. Auch eine kühne Umorientierung nun sogleich auf eine Symphonie scheiterte wohl schlicht daran, dass Brahms sich seine unzureichende Kenntnis von orchesterlicher Klangstruktur eingestehen musste. Erst der Entschluss, aus den weit gediehenen Entwürfen zu einem großangelegtdramatischen Kopfsatz nun ein Klavierkonzert zu gestalten, führte zum Erfolg: es wurde das *Erste Klavierkonzert d-moll op. 15*, vollendet 1857.

Kennt man diese Werkgeschichte, so wird manches deutlicher und verständlicher zumal in der ersten der beiden Serenaden. Während die zweite insgesamt noch immer eher einen kammermusikalischen Grundton wahrt, zielt die frühere von Beginn an auf großzügige, auch effektvollere Klangentfaltung. Doch auch jetzt verzichtet Brahms nicht auf kompositorische Absicherung. Es sind nicht die symphonischen Vorbilder Beethovens, denen er folgt, sondern es sind diejenigen des späten Joseph Haydn. Es ist insbesondere Haydns letzte Symphonie (*Nº 104, «Mit dem Dudelsack»*), deren Schlussatz sich Brahms mit dem Hauptthema des ersten Satzes seiner Serenade fast zitathaft nähert.

Die Serenade umfasste zunächst nur vier Sätze – wie fast alle «klassischen» Symphonien – wurde dann aber noch um zwei Sätze (wahrscheinlich das Menuett und das zweite Scherzo)

erweitert und so im März 1859 in Hamburg unter der Leitung von Joseph Joachim uraufgeführt. Noch am Ende dieses Jahres entschloss sich Brahms dazu, die Serenade «*in eine Symphonie zu verwandeln*», wie er an Joachim schrieb, womit wohl nur die Erweiterung des Instrumentalapparats gemeint sein dürfte. Ziel war jedenfalls, das als zwitterhaft empfundene Schwanken des Werkcharakters zwischen Divertimento und Symphonie zugunsten letzterer zu beheben. Doch Brahms brach den Versuch sehr bald ab. Und so blieb es denn auch dabei: Die Sätze 1 bis 3 umfassen mit einem Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform (Exposition-Durchführung-Reprise-Coda), einem turbulenten Scherzo (das mit seiner rollenden Motivik in d-moll an das noch Jahrzehnte entfernte d-moll-Scherzo aus dem *Zweiten Klavierkonzert op. 83* denken lässt!) und einem Adagio, das mit seiner ausschwingenden Melodik, verzweigten Stimmenstruktur und wechselvollen Klanggestaltung die Ansprüche an eine wahrhaft symphonische Satzfolge erfüllt. Von der heben sich dann aber das nachfolgende Menuett und das zweite Scherzo als weniger bedeutungsvolle, wie angehängt wirkende «Divertimento»-Sätze ab. Und das abschließende Rondo lässt mit seinem burschikosen Grundton, in dem es allerdings nicht an turbulenten dynamischen Zuspitzungen fehlt, jeden Hörer selbst urteilen, ob er sich mehr serenadenhaft «unterhalten» oder mehr symphonisch «gefördert» fühlt.

Wie sehr Brahms weiterhin das Ziel in Bann hielt, das komplexe symphonische Werk, aus dem Geist der klassischen Tradition erwachsend, zu verwirklichen, lassen die instrumentalen wie vokalsymphonischen Kompositionen der folgenden Jahre erkennen. Die *Klavierquartette op. 25* und *26*, das *Klavierquintett op. 34* oder das *Streichsextett op. 36*, dann *Ein deutsches Requiem*, das den entscheidenden Durchbruch zur Anerkennung des Komponisten über den deutschsprachigen Raum hinaus bewirkte – sie alle trugen, wie stets in eigener Individualität und Abgeschlossenheit, dazu bei, dass Brahms seine *Erste Symphonie* 1876 zur nicht unumstrittenen, aber in jedem Fall Aufmerksamkeit erzwingenden Uraufführung bringen konnte. Und es ist wohl nicht übertrieben zu sagen, dass mit diesem Werk, dessen Entwürfe



Hoftheater.

Das Hoftheater in Hannover, Uraufführungsort der Endfassung von Brahms *Erster Serenade*

ebenfalls bis zum Anfang des hier bislang angesprochenen Zeitraums (also 1854) zurückreichen, einen Schaffensaufschwung auslöste, in dem in etwas mehr als einem Jahrzehnt (bis 1887) jeweils drei weitere Symphonien und Solokonzerte entstanden.

Das *Violinkonzert op. 77* komponierte Brahms als erstes Werk nach dem symphonischen Erstling, und nichts könnte wohl eindringlicher die Beflügelung durch dessen komplizierte «Geburt» vermitteln als die Tatsache, dass Brahms das neue Konzert nun in wenigen Monaten zu konzipieren und zu komponieren vermochte. Es enthält alles, was er an symphonischer Durchformung aller Sätze durch Komplexität und Zielstrebigkeit zu erreichen suchte und gerade in der Symphonie erreicht hatte. Dass es aber nun auch in einem Solokonzert geschah, war keineswegs selbstverständlich – wie in der Symphonie, für die längst Beethovens Werke konkurrenzlose Vorbilder geworden waren. Das Solokonzert hingegen prägten inzwischen eher die Virtuosen, allen



Ferdinand Schmutzler: *Joseph Joachim, geigend* (1917)

voran Paganini, Liszt oder Chopin, neben denen sich Scharen minder bedeutender, aber durchaus auch publikumswirksamer kleinerer Meister Gehör zu verschaffen wussten.

Für Brahms aber galt, dass das Konzert den gleichen Bedeutungsrang und damit das gleiche Gestaltungsniveau besitzen müsse wie die Symphonie – womit er, hierin vor allem Robert Schumann folgend, mit beiden Gattungen unmittelbar an Beethoven anknüpfte. Dies lässt sich auch im direkten Werkvergleichen vernehmen. So orientiert sich Brahms mit dem *Ersten Klavierkonzert d-moll* in allen Sätzen an Beethovens *Drittem Klavierkonzert in c-moll*, und Brahms' *Violinkonzert* wirkt insgesamt wie eine dramatisierte Version von Beethovens in allen Teilen eher lyrischen Stimmungen Raum gebendem *Violinkonzert*.

Die für Brahms ungewöhnlich kurze Entstehungszeit hatte zweifellos neben der schöpferischen Hochstimmung durch die *Erste Symphonie* auch mit glücklicheren Lebensumständen zu tun,

die ihm längere sommerliche Landaufenthalte in Österreich und der Schweiz seit den späteren 1870er Jahren gewährten. Das *Violinkonzert*, die 1877 komponierte *Zweite Symphonie*, die ebenfalls nur ein Jahr später folgende *Erste Violinsonate* oder die Liedgruppen op. 85 und 86 (u. a. «Feldeinsamkeit») vermitteln ein Lebensgefühl der Gelöstheit und inneren Freude, wie es Brahms in solchem Ausmaß niemals zuvor und auch nicht mehr in den späteren Lebensjahren beschieden war.

Im *Violinkonzert* liegt der Kern dieser Stimmung im Mittelsatz, einem gesangvollen Adagio, das von der Oboe mit einer ebenso schlichten wie eindringlichen Melodie eröffnet wird, eingebettet in einen klangprächtigen Bläsersatz, der ganze 31 Takte (!) einnimmt, ehe der Solist bzw. die Solistin sich des Themas in figurenreich ausschwingender Variation annimmt. Zu Brahms' Zeiten freilich haben Virtuosen wie etwa Pablo de Sarasate darin, dass der Komponist zunächst eine Oboe und nicht die Violine als Soloinstrument prominent auftreten lässt, eine Art Kränkung empfunden... Aber solche «Konkurrenz» entsprach nur seiner Auffassung von «Konzert», der zufolge das Orchester sich nicht dem Primus dezent oder gar unbedarfst unterordnet, sondern beide Akteure in lyrischem wie dramatischem Wechselspiel einander durchdringen und ergänzen.

Und dies zeigt sich naturgemäß im ersten, auch bei Brahms umfangreichsten Satz noch deutlicher. Der Einsatz des Solisten nach recht raumgreifender Einleitung wirkt in seiner stürmisch auffahrenden Bewegung wie eine Kampfansage, die freilich sehr bald ihre Bereitschaft zu fairem Wettbewerb zu erkennen gibt. Und dies nicht erst im folgenden lyrischen Seitenthema, das in der Orchestereinleitung nur angedeutet worden ist – eine bei Brahms typische «Fährtenlegung», die zunächst nicht verrät, wohin es geht. Nun erblüht dieses zweite Thema im Soloinstrument – und das Orchester ist jetzt der aufnehmende und weiterleitende Partner. Es schließt sich ein drittes, rhythmisch scharf konturiertes Thema oder auch Motivgruppe an, womit das Ausgangsmaterial des Satzes aufgeboten ist. In welche Verwandlungen, Zuspitzungen, Abspannungen und Neuansätze Brahms seine



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Tres músicos* (um 1617)

thematischen Ideen auch führt: nie verliert er und mit ihm der aufmerksame Hörer den Gesamteindruck und damit die Empfindung des «Verstehens» noch hochkomplexer Klangereignisse. Hierin liegt wohl ein entscheidender Grund dafür, dass Brahms' Musik weltweite Popularität erlangen konnte und gleichzeitig Komponisten den Eindruck gewannen, es mit einem «Komponisten der Komponisten» zu tun zu haben – wie Maler dies etwa von Velázquez rühmten, dem «Maler der Maler».

Der Schlussatz des Konzerts bezieht, wie auch die entsprechenden Sätze im noch folgenden *Zweiten Klavierkonzert* und im *Doppelkonzert*, volksmusikalische Modelle ein. Brahms' Vorliebe galt der ungarischen Folklore, als die ihm allerdings irrtümlich die zumal in den Städten allgegenwärtigen «Zigeunerweisen» erschienen. Aber Brahms stand auch keine andere Quelle zur Verfügung, zumal die Autorität Franz Liszt den Irrtum kompositorisch wie publizistisch gewissermaßen festgeschrieben hatte. Korrigiert

wurde er erst nach Brahms' Tod im Jahre 1897, als Béla Bartók seit Beginn des neuen Jahrhunderts die alten ungarischen Bauernweisen als authentische Volksmusik zu erforschen, zu dokumentieren und nicht zuletzt als Basismaterial für seine eigenen Kompositionen zu verwenden begann.

Im Fall des Violinkonzerts dürfte die Einbeziehung «ungarischer» Wendungen und Klänge auch eine freundschaftliche Geste gegenüber dem im (damaligen) Ungarn geborenen lebenslangen Freund und Erstinterpreten des Konzerts, Joseph Joachim, gewesen sein. Er war es auch, der seit Jahren schon Brahms immer wieder aufgefordert hatte, für ihn ein Solowerk zu komponieren. Brahms' Zögern lag vor allem wohl daran, dass er sich als professioneller Pianist nicht genügend vertraut fühlte mit den spieltechnischen Bedingungen und Möglichkeiten von Streichinstrumenten. Als er dann dennoch zusagte war sofort klar, dass er sich nicht nur der gelegentlichen Beratung des Geigers, sondern dessen systematischer Kontrolle zumindest der Solostimme versicherte. Darüber gibt eine Vielzahl von Briefen detailliert Auskunft. Schreibt Brahms anfangs noch: *«Für jegliches „Ossia“ [oder auch], also Änderung] wäre ich besonders dankbar. Ich wünschte es mit einem weniger guten Geiger als Du bist, durchzugehen, da ich fürchte, Du bist nicht dreist und streng genug»*, so heißt es gegen Ende der Zusammenarbeit in Brahms' typisch kauzigem Ton: *«Du wirst dich hüten, wieder um ein Konzert zu bitten? Etwas entschuldigt, dass das Konzert Deinen Namen (als Widmung) trägt, Du also für den Violinsatz so ein wenig verantwortlich bist.»*

Mathias Hansen arbeitete nach dem Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Berlin zunächst als Rundfunkredakteur. Ab 1970 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Künste der DDR. Er war Mitherausgeber der Zeitschrift Beiträge zur Musikwissenschaft bis zu deren Einstellung 1994. 1992 wurde er als Professor für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin berufen.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Johannes Brahms *Violinkonzert*

24.01.2018 Estonian Festival Orchestra / Paavo Järvi /
Viktoria Mullova

Johannes Brahms *Serenade N° 1 D-Dur op. 11*

19.03.2010 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Hugh Wolff

“

WE OFFER TAILOR-MADE SOLUTIONS

Claude HIRTZIG



SPUERKEESS
Private Banking

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

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

First violin

Daniel Sepec / Leonard Fu
Timofei Bekassov
Stefan Latzko
Konstanze Lerbs
Hozumi Murata
Hanna Nebelung
Katherine Routley
Emma Yoon
Won-Ho Kim

Second violin

Glenn Christensen
Matthias Cordes
Konstanze Glander
Zuzana Schmitz-Kulanova
Gunther Schwidder
Beate Weis
David Cisternas
Alvaro Pérez

Viola

Friederike Latzko
Christopher Rogers-Beadle
Anja Manthey
Jürgen Winkler
Grace Leehan
Guy Ben-Ziony

Violoncello

Marc Froncoux
Ulrike Rüben
Francois Thirault
Viktor Traykov
Volker Bohnsack

Double bass

Matthias Beltinger
Juliane Bruckmann
Klaus Leopold
Niklas Sprenger

Flute

Bettina Wild
Ulrike Höfs

Oboe

Rodrigo Blumenstock / Ulrich König

Clarinet

Matthew Hunt
Maximilian Krome

Bassoon

Higinio Arrué
Eduardo Calzada

Horn

Elke Schulze Höckelmann
Markus Künzig
Jessica Hill
Jannik Neß

Trumpet

Christopher Dicken
Bernhard Ostertag

Timpani

Jonas Krause



Exposition permanente

De nouveaux détails à découvrir en permanence

Une promenade à travers l'art

Peintures et sculptures européennes, 17^e–19^e siècles



Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg



villavauban.lu

LUN-DIM 10-18H00 VEN 10-21H00 MAR fermé



HERMÈS
PARIS

l'esprit sellier



Interprètes

Biographies

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen est l'un des orchestres internationaux majeurs et suscite, de par son style incomparable, l'enthousiasme dans le monde entier. Depuis 2004, il a pour directeur musical le chef estonien Paavo Järvi. Un point culminant de cette collaboration a résidé dans le projet commun autour de Beethoven, sur lequel le chef et l'orchestre se sont concentrés pendant dix ans. En ont résulté des représentations saluées sur toute la planète, ainsi qu'un engouement international pour les enregistrements qui ont suivi. Un vaste cycle Schumann a ensuite succédé à celui dédié à Beethoven. Depuis 2015, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen se concentre avec Paavo Järvi sur Johannes Brahms. L'un des points forts du projet Brahms a été l'interprétation unanimement saluée du *Requiem allemand* le 10 avril 2018 à la cathédrale de Brême, 150 ans exactement après la création de l'œuvre. La captation a paru en DVD et Blu-ray sous le label C-Major. En octobre 2019 est sorti «The Brahms Code», documentaire télévisé, paru aussi en DVD, édité par Deutsche Welle/Unitel, et distingué d'un Silver Award aux New York Festivals TV & Film Awards et, par le jury du Preis der deutschen Schallplattenkritik, du prix du meilleur film musical 2020. Le cycle Brahms et, en conséquence, l'étude intensive des œuvres du compositeur, n'est certes pas encore terminé, mais l'orchestre s'est malgré tout tourné vers une autre figure, à savoir l'Autrichien Joseph Haydn. À la demande de Paavo Järvi, les musiciens se consacrent ainsi aux douze *Symphonies «Londoniennes»* de Haydn. Les premiers concerts ont eu lieu à l'automne 2021 à Vienne.



Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

photo: Julia Baier



La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen a reçu pour ses enregistrements et le projet éducatif «Zukunftslabor», mené avec la Gesamtschule Bremen-Ost d'Osterholz-Tenever, de nombreux prix parmi lesquels Echo, Opus et Diapason d'Or. Elle entretient depuis des années des amitiés musicales étroites avec des solistes comme Christian Tetzlaff, Maria João Pires, Janine Jansen, Igor Levit, Hilary Hahn et Martin Grubinger. Au-delà du poste de directeur musical occupé de longue date par Paavo Järvi, le jeune chef finlandais Tarmo Peltokoski est devenu Principal Guest Conductor en février 2022. La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen est l'un des orchestres en résidence de la Elphilharmonie de Hambourg depuis son ouverture en 2017 et également en résidence depuis plusieurs années à la Philharmonie de Cologne. En 2019, la phalange a été le premier orchestre en résidence du Rheingau Musik Festival et distinguée du Rheingau Musik Preis pour ses projets pionniers et sa contribution à l'histoire de l'interprétation. La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2017/18.

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ist eines der international führenden Orchester und begeistert mit ihrem einzigartigen Musizierstil weltweit ihr Publikum. Künstlerischer Leiter ist seit 2004 der estnische Dirigent Paavo Järvi. Ein Höhepunkt der Zusammenarbeit mit Järvi war das gemeinsame Beethoven-Projekt, auf das sich Dirigent und Orchester zehn Jahre konzentrierten. Ergebnis waren weltweit umjubelte Aufführungen sowie internationales Lob für die Einspielungen. Auf Beethoven folgte ein phänomenaler Schumann-Zyklus. Seit 2015 konzentrierte sich Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen mit Järvi auf den Komponisten Johannes Brahms. Ein Highlight des Brahms-Projekts war die international bejubelte Aufführung des *Deutschen Requiems* am 10. April 2018 im Dom zu Bremen, genau 150 Jahre nach der Uraufführung. Der Mitschnitt ist als

DVD und Blu-ray bei C-Major erschienen. Im Oktober 2019 erschien «The Brahms Code» eine TV/DVD-Dokumentation der Deutschen Welle/Unitel über das Brahms-Projekt – ausgezeichnet mit dem Silver Award der New York Festivals TV & Film Awards und für die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik «bester Musikfilm 2020». Der Brahms-Zyklus und die damit verbundene intensive Auseinandersetzung mit Brahms Werken ist zwar noch nicht beendet, das Orchester hat sich dennoch einem weiteren Komponisten zugewandt, dem Österreicher Joseph Haydn. Auf besonderen Wunsch von Paavo Järvi beschäftigen sich die Musikerinnen und Musiker mit den zwölf *Londoner Symphonien* Haydns. Erste Konzerte waren im Herbst 2021 in Wien zu hören. Für ihre Einspielungen und das einzigartige Education-Projekt mit der Gesamtschule Bremen-Ost in Osterholz-Tenever, das Zukunftslabor, wurde Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen mit unzähligen Preisen wie Echo, Opus und Diapason d'Or geehrt und pflegt seit Jahren enge musikalische Freundschaften zu Solisten wie Christian Tetzlaff, Maria João Pires, Janine Jansen, Igor Levit, Hilary Hahn und Martin Grubinger. Neben dem langjährigen Künstlerischen Leiter Paavo Järvi ist der junge finnische Dirigent Tarmo Peltokoski ab Februar 2022 Principal Guest Conductor. Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ist seit Eröffnung 2017 eines der Residenzorchester der Elbphilharmonie Hamburg und langjähriges Residenzorchester der Kölner Philharmonie. 2019 war das Orchester erstes «Orchestra in Residence» beim Rheingau Musik Festival und wurde mit dem Rheingau Musik Preis für die wegweisenden Projekte und das damit verbundene Schreiben von Interpretationsgeschichte ausgezeichnet. In der Philharmonie Luxembourg ist Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen zuletzt in der Saison 2017/18 aufgetreten.



Paavo Järvi
photo: Julia Baier

Paavo Järvi direction

Lauréat d'un Grammy, le chef estonien Paavo Järvi est directeur artistique depuis 2004 de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, son seul orchestre allemand. Un point fort de cette collaboration a été les concerts salués dans le monde entier par la critique du cycle Beethoven. Järvi a reçu plusieurs distinctions pour ses enregistrements, parmi lesquels un Echo Klassik en tant que chef de l'année et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Après le projet Beethoven, il s'est plongé, avec la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et avec autant de succès, dans la production symphonique de Robert Schumann. Depuis 2015, Johannes Brahms se trouve au cœur de leur collaboration. En 2019 a paru «The Brahms Code» – un documentaire diffusé à la télévision et en DVD sur le projet Brahms. Paavo Järvi est par ailleurs directeur musical du NHK Symphony Orchestra, conseiller artistique de l'Estonian National Symphony Orchestra ainsi que du Festival d'été de Pärnu, qu'il a fondé en Estonie. Depuis l'automne 2019, il a pris la direction artistique du Tonhalle-Orchester Zürich. En tant que chef invité, il travaille régulièrement avec des orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, le Philharmonia Orchestra, les Wiener et les Berliner Philharmoniker, la Staatskapelle Dresden ainsi que le New York Philharmonic, le Chicago et le Los Angeles Symphony Orchestra. En 2015, il a été choisi par le célèbre magazine britannique *Gramophone* et le magazine français *Diapason* comme artiste de l'année. En 2019, il a reçu l'Opus Klassik de chef de l'année. Paavo Järvi a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg, où il a été en résidence en 2017/18, lors de la saison 2019/20.

Paavo Järvi Leitung

Der estnische Dirigent und Grammy-Preisträger Paavo Järvi ist seit 2004 Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, sein einziges deutsches Orchester. Ein Höhepunkt der Zusammenarbeit waren die weltweit umjubelten Konzerte mit dem von der Kritik hochgelobten Beethoven-Zyklus. Järvi erhielt für die Einspielungen mehrere Auszeichnungen, u. a.



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

den Echo Klassik als Dirigent des Jahres und den renommierten Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Im Anschluss an das Beethoven-Projekt setzte er sich mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen ebenso erfolgreich mit dem symphonischen Schaffen Robert Schumanns auseinander. Seit 2015 stand der Komponist Johannes Brahms im Fokus der Zusammenarbeit. 2019 erschien «The Brahms Code» – eine TV/DVD-Dokumentation über das Brahms-Projekt. Paavo Järvi ist zudem Chefdirigent des NHK Symphony Orchestra, künstlerischer Berater des Estonian National Symphony Orchestra sowie des Järvi Sommer-Festivals im estnischen Pärnu. Seit Herbst 2019 hat er auch die künstlerische Leitung des Tonhalle-Orchesters Zürich übernommen. Als Gastdirigent arbeitet er regelmäßig mit Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, dem Philharmonia Orchestra, den Wiener und Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden sowie dem New York Philharmonic, dem Chicago und dem Los Angeles Symphony Orchestra. 2015 wählte ihn sowohl das renommierte britische Magazin *Gramophone* als auch das französische Magazin *Diapason* zum Künstler des Jahres. 2019 erhielt er den Opus Klassik als Dirigent des Jahres. In der Philharmonie Luxembourg war Paavo Järvi 2017/18 Artist in residence und dirigierte zuletzt in der Saison 2019/20.

Alena Baeva violin

La violoniste russe Alena Baeva se produit cette saison à l'Alte Oper Frankfurt et aux côtés de l'Estonian Festival Orchestra, du Gürzenich-Orchester Köln, du Tonhalle-Orchester Zürich et du Tonkünstler-Orchester. Des temps forts récents et à venir comprennent des concerts avec le London Philharmonic Orchestra, le NHK Symphony Orchestra, l'Orchestra della Svizzera italiana, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, l'Orquesta Sinfónica y Coro Radio Televisión Española, le Royal Philharmonic Orchestra et le Russian National Orchestra. Elle entretient actuellement une relation de travail étroite avec Paavo Järvi et Vladimir Jurowski. Elle coopère également avec Teodor Currentzis, Valery Gergiev,

Andrey Boreyko, Charles Dutoit, Marek Janowski, Tomáš Netopil et Mikhail Pletnev ainsi qu'avec des figures émergentes de la direction comme Alpesh Chauhan, Robert Trevino et Duncan Ward. Passionnée par la musique de chambre, elle se produit avec Martha Argerich, Yuri Bashmet, Steven Isserlis, Daishin Kashimoto, Misha Maisky, Lawrence Power, Julian Steckel et Yeol-Eum Son, ainsi que régulièrement depuis une dizaine d'années avec le pianiste ukrainien Vadym Kholodenko. Elle a à son répertoire les grandes pages de la littérature pour violon, ainsi que des pièces plus rares de Bacewicz, Karaev et Karłowicz, et entretient une relation de longue date avec l'Orchestra of the Eighteenth Century. Sa vaste discographie inclut des enregistrements comme le *Concerto pour violon* de Karłowicz avec le Royal Philharmonic Orchestra et celui de Tchaïkovski avec le London Philharmonic Orchestra dirigé par Vladimir Jurowski. En 2020 est sorti son dernier album, sous le label Melodiya Records, consacré au *Concerto pour violon* de Schumann et à la version originale du *Concerto pour violon* de Mendelssohn. Née en Russie dans une famille musicienne, Alena Baeva a suivi ses premiers cours de violon à l'âge de cinq ans, avant d'intégrer le Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Elle a également étudié en France auprès de Mstislav Rostropovitch et Boris Garlitsky, en Suisse avec Seiji Ozawa et en Israël avec Shlomo Mintz. En 2001, elle a remporté le Grand Prix du 12^e Concours international Henryk Wieniawski, ainsi que le prix de la meilleure interprétation d'une œuvre contemporaine. En 2004, elle a gagné le Grand Prix du Concours international de Moscou Niccolò Paganini incluant un prix spécial lui permettant de jouer pendant un an sur le violon Stradivarius Wieniawski de 1723. Elle a également remporté en 2007 la médaille d'or et le prix du public du Concours international de violon de Sendai. Elle joue le violon Guarneri del Gesù «ex-William Kroll» grâce au généreux prêt d'un mécène souhaitant rester anonyme et avec le précieux soutien de J & A Beare. Alena Baeva s'est produite pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2020/21.



Alena Baeva

photo: Andrej Grlic

Alena Baeva Violine

Die russische Geigerin Alena Baeva tritt in dieser Saison in der Alten Oper Frankfurt und mit dem Estonian Festival Orchestra, dem Gürzenich-Orchester Köln, dem Tonhalle-Orchesters Zürich und dem Tonkünstler-Orchester auf. Zu den jüngsten und zukünftigen Höhepunkten ihrer Laufbahn gehören Konzerte mit dem London Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, der Orchestra della Svizzera italiana, der Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, der Orquesta Sinfónica y Coro RTVE, dem Royal Philharmonic Orchestra und dem Russian National Orchestra. Derzeit pflegt sie eine enge Arbeitsbeziehung mit Paavo Järvi und Vladimir Jurowski. Sie arbeitet außerdem mit Teodor Currentzis, Valery Gergiev, Andrey Boreyko, Charles Dutoit, Marek Janowski, Tomáš Netopil und Mikhail Pletnev sowie mit aufstrebenden Dirigenten wie Alpesh Chauhan, Robert Trevino und Duncan Ward zusammen. Als leidenschaftliche Kammermusikerin trat sie mit Martha Argerich, Yuri Bashmet, Steven Isserlis, Daishin Kashimoto, Misha Maisky, Lawrence Power, Julian Steckel und Yeol-Eum Son sowie seit etwa zehn Jahren regelmäßig mit dem ukrainischen Pianisten Vadym Kholodenko auf. Sie hat die großen Werke der Violinliteratur sowie seltener gespielte Stücke von Bacewicz, Karaev und Karłowicz in ihrem Repertoire und pflegt eine langjährige Beziehung zum Orchestra of the Eighteenth Century. Ihre umfangreiche Diskografie umfasst Aufnahmen wie das Violinkonzert von Karłowicz mit dem Royal Philharmonic Orchestra oder dasjenige von Tschaikowsky mit dem London Philharmonic Orchestra unter Vladimir Jurowski. Im Jahr 2020 erschien ihr jüngstes Album beim Label Melodiya Records, das dem Violinkonzert von Schumann und der Originalversion des Violinkonzerts von Mendelssohn gewidmet ist. Alena Baeva wurde in Russland in eine musikalische Familie hineingeboren und erhielt ihren ersten Geigenunterricht im Alter von fünf Jahren, bevor sie das Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau besuchte. Sie studierte außerdem in Frankreich bei Mstislav Rostropowitsch und Boris Garlitsky, in der Schweiz bei Seiji Ozawa und in Israel bei Shlomo Mintz. Im Jahr 2001 gewann sie den Großen Preis des 12. Internationalen Henryk Wieniawski-Wettbewerbs sowie den

Preis für die beste Interpretation eines zeitgenössischen Werkes. Im Jahr 2004 gewann sie den Großen Preis des Internationalen Niccolò-Paganini-Wettbewerbs in Moskau, einschließlich eines Sonderpreises, der es ihr ermöglichte, ein Jahr lang auf der Stradivari-Violine «Wieniawski» von 1723 zu spielen. Außerdem gewann sie 2007 die Goldmedaille und den Publikumspreis beim Internationalen Violinwettbewerb in Sendai. Sie spielt die Guarneri del Gesù-Violine «ex-William Kroll» dank der großzügigen Leihgabe eines Mäzens, der anonym bleiben möchte, und mit der wertvollen Unterstützung von J & A Beare. In der Philharmonie Luxembourg ist Alena Baeva zuletzt in der Saison 2020/21 aufgetreten.

PHILHARMONIE



Yannick
Nézet-Séguin
BRSO

Beatrice
Rana

13.05.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Yannick Nézet-Séguin direction
Beatrice Rana piano

SCHUMANN *Klavierkonzert op. 7*
STRAUSS *Ein Heldenleben (Une vie de héros)*



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



BGL
BNP PARIBAS

Tickets: à partir de 10 €

Mercedes-Benz

DANS UN MONDE QUI CHANGE
TOUTES LES ÉMOTIONS
SE PARTAGENT



NOUS RESTONS ENGAGÉS POUR
SOUTENIR LES PASSIONS ET PROJETS
QUI VOUS TIENNENT À CŒUR.

bgl.lu



BGL
BNP PARIBAS

La banque
d'un monde
qui change

Grands classiques

Prochain concert du cycle «Grands classiques»

Nächstes Konzert in der Reihe «Grands classiques»

Next concert in the series «Grands classiques»

18.05. 2022 20:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch /Wednesday

Scottish Chamber Orchestra
Maxim Emelyanychev direction
Vilde Frang violon

Mendelssohn Bartholdy: *Die schöne Melusine*

Schumann: *Violinkonzert*

Beethoven: *Symphonie N° 3 «Eroica»*



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/phiharmonie



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



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: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.