

05.03. 2023 19:00
Grand Auditorium
Dimanche / Sonntag / Sunday
Récital de piano

Hélène Grimaud piano

résonances ((r))

18:15 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Martin Möller: «Klingende Visitenkarten» (D)

Pour en savoir plus sur Brahms, ne manquez pas le livre consacré au compositeur, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

Mehr über Brahms erfahren Sie in unserem Buch über den Komponisten, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate für Klavier N° 30 E-Dur (mi majeur) op. 109 (1820)

*Vivace ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I – Adagio
espressivo – Tempo I*

Prestissimo

Andante molto cantabile ed espressivo

20'

Johannes Brahms (1833–1897)

Drei Intermezzi op. 117 (1892)

N° 1: Andante moderato – Più adagio – Un poco più andante

N° 2: Andante non troppo e con molto espressione – Più adagio

*N° 3: Andante con moto – Più moto ed espressione – Tempo I –
Più lento*

15'

—

Fantasien op. 116 (1892)

N° 1: Capriccio: Presto energico

N° 2: Intermezzo: Andante

N° 3: Capriccio: Allegro passionato

N° 4: Intermezzo: Adagio

N° 5: Intermezzo: Andante con grazia ed intimisso sentimento

N° 6: Intermezzo: Andantino teneramente

N° 7: Capriccio: Allegro agitato

23'

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Partita für Violine N° 2 d-moll (ré mineur) BWV 1004:

5. Ciaconna (arr. Ferruccio Busoni) (–1720)

15'

De Kamelleknécheler



Architectes et poètes

Hélène Pierrakos

Avec la première des trois dernières sonates, visionnaires, de Ludwig van Beethoven, deux des cycles de pièces pour piano les plus fascinants composés par Johannes Brahms à la fin de sa vie et une pièce pour violon absolument hors-norme de Johann Sebastian Bach, revue et rêvée au début du 20^e siècle par un pianiste de génie, ce programme de haut vol est aussi un défi que se lance Hélène Grimaud – plonger au cœur de la matière pianistique en compagnie de Beethoven pour aborder au rivage du rêve tel que le conçoit Brahms et permettre enfin l'envol dans le monde transcendant de Bach passé par le filtre d'un inventeur de sons des temps modernes...

Beethoven et la liberté acquise

En 1820, deux ans après le monument musical et philosophique que constituait la *Sonate op. 106*, dite « *Hammerklavier* », avec son mouvement lent ouvrant des abîmes d'étrangeté et de mélancolie, Beethoven compose une sonate si différente et si profondément lumineuse que l'on ne peut que rester pantois devant la capacité du compositeur à user de ses œuvres antérieures comme des champs propices à la floraison d'idées nouvelles – ou peut-être des strates d'inspiration, désormais enfouies, mais encore fertiles.

À propos des trois dernières sonates de Beethoven (opus 109, 110 et 111), le musicologue Camille Bellaigue (1858–1930) écrit (in *Les Époques de la musique*, Delagrave, 1900) : « *Impossibles à jouer pour qui n'est pas un maître, on ne les comprend qu'à la longue et pas toujours tout entières [...] Elles nous dépassent par la hauteur des*

idées et l'ampleur quelquefois démesurée du développement ; elles nous étonnent et peuvent même nous effrayer d'abord par la liberté. Tout élément, à commencer par le plus simple de tous, la mélodie ; toute forme, variation ou fugue, s'y trouve non seulement élevée mais en quelque sorte dilatée prodigieusement ; à moins que, par un miracle inverse, la pensée, au lieu de se donner carrière, s'enferme une dernière fois dans la concision classique, ou se condense encore plus brièvement dans le raccourci d'un récitatif ou d'un arioso. »

Ces propos d'une très grande pertinence semblent s'appliquer de façon particulièrement bienvenue à la Sonate N° 30 op. 109, tant le classicisme le dispute ici à l'inventivité, faisant de l'œuvre une sorte d'objet tout à fait à part dans le corpus des trente-deux sonates pour piano du compositeur. Dès le beau et lumineux thème initial du mouvement *Vivace* qui inaugure cette sonate, l'auditeur est frappé par l'alliage d'aisance et de souplesse de ce thème, semblant venu tout naturellement d'un « nulle part » plein d'insouciance, et par l'originalité de sa configuration, annonçant étrangement les volutes pianistiques d'un Robert Schumann, en particulier la façon dont il insérera ses mélodies, avec leurs degrés bien différenciés, au cœur de la fluidité digitale ou de l'arpège – un de ses traits d'écriture les plus courants, même s'ils se déploient de façon très diverse selon les pièces, bien sûr.

Ces figures simples, pleines de liberté et de vie, Beethoven en interrompt soudainement le fil au bout de quelques dizaines de secondes, pour proposer une nouvelle indication de tempo : *Adagio espressivo*, ouvrant sur toute une séquence d'apparence improvisée, style dont Beethoven est un grand maître... Rappelons qu'il se livra dans sa jeunesse à des moments d'improvisation pianistique redoutablement virtuoses, dont il ne nous reste évidemment aucune trace aujourd'hui (puisque rien n'était écrit), si ce n'est par les témoignages des contemporains du compositeur qui ont eu la chance d'assister à ses concerts.

Puis le musicien revient aux figures ailées du début du mouvement, « comme si de rien n'était », captivant l'auditeur par cet art incomparable de la saute d'humeur ou de l'imagination à son



Portrait de Ludwig van Beethoven par Joseph Karl Stieler, 1820

sommet. Tout cela en à peine une minute de musique, pour une sonate qui en compte trente... Sans entrer dans tout le détail du déroulement sonore de cette œuvre magistrale, donnons simplement quelques repères et pistes d'écoute : notons d'abord combien le matériau du premier mouvement est traité dans la concision par Beethoven, qui donne à ce mouvement une durée de moins de quatre minutes, et l'enchaîne, sans interruption, avec un mouvement noté *Prestissimo*, construit sur le modèle d'une gigue baroque, mais d'un tempo et d'une véhémence qui le rapprochent de ce que seront certaines des pièces de Frédéric Chopin : ici encore, la brièveté est de rigueur – deux minutes.



CANAPÉ MARTEEN— VINCENT VAN DUYSEN
FAUTEUIL ROUND D.154.5— GIO PONTI

Molteni & C

Sichel
ITALIA

SICHEL HOME - 34, RANGWEE L-2412 LUXEMBOURG SICHEL.LU

Le véritable sommet dramatique de la Sonate op. 109 est bien son mouvement lent, qui est aussi le finale – ce n'est pas la moindre des originalités formelles de cette sonate. D'une durée d'une vingtaine de minutes, c'est là l'un de ces thèmes hymniques et sublimes dont le compositeur a le secret – on pense au mouvement lent de la Sonate N° 8, dite « *Pathétique* » du même Beethoven, en beaucoup plus ample et développé. Thème suivi de six variations plus inventives et expressives les unes que les autres (la cinquième sous forme d'une fugue solennelle et excentrique tout à la fois), et qui constituent la première série de variations aussi aboutie et novatrice dans l'œuvre du compositeur, annonçant ce que sera la série des non moins extraordinaires *Variations Diabelli*, au nombre de trente-trois, composées en 1823.

Ténèbres

Brahms composa des pièces pour piano solo depuis sa prime jeunesse : on peut aisément les diviser en trois périodes correspondant à des « moments » bien précis dans sa vie. Ainsi, les derniers cycles de pièces pianistiques – les opus 116 à 119 – datent-ils tous des années 1892 et 1893, donc à la fin de la vie de Brahms. L'opus 117 est constitué de trois *Intermezzos* – pièces rêveuses, dans une tonalité générale assez sombre et mélancolique. Trois pièces de tempo lent, sans la variété que propose par exemple le cycle des sept *Fantasien op. 116* (programmé en seconde partie de ce récital), avec son alternance de mouvements animés et de mouvements calmes.

La première de ces pièces, en mi bémol majeur, est accompagnée du texte en allemand d'une berceuse écossaise (issue du recueil de *volkslieder* de tous pays– chants populaires – établi par Johann Gottfried von Herder en 1779 et portant le titre de *Stimmen der Völker in Liedern* – Voix des peuples en leurs chants) : « *Schlaf sanft, mein Kind, Schlaf sanft und schön ! Mich dauert's sehr, dich weinen sehn* » (« *Dors tranquille, mon enfant, dors bien ! J'ai tant de peine à te voir pleurer.* »). Le beau et calme thème énoncé « à l'intérieur » de la polyphonie, comme souvent chez Brahms, sonne comme un choral, plutôt que comme une berceuse à proprement parler... Ce caractère hymnique, recueilli, devient pour la seconde partie



Johannes Brahms en 1892

photo: Ludwig Grillich

de cet *Intermezzo*, et par la grâce de l'imaginaire brahmsien, une véritable déploration notée *Più adagio*, dans la tonalité de mi bémol mineur, d'une mélancolie infinie, aux rythmes comme hésitants, malgré l'écriture arpégée et la fluidité qu'elle suscite. La pièce revient enfin au thème initial, varié dans ses contours, puis élargi en une coda lumineuse. Le deuxième *Intermezzo* de l'opus 117 se souvient de l'écriture schumanienne, dans la disposition des « voix » et leur imprévisibilité. Ici encore, c'est un thème aux allures de choral qui forme le centre de la pièce, comme si le lyrisme de Brahms, l'austère et le rêveur, ne pouvait que revenir aux cadres tant aimés de la musique ancienne... La troisième et dernière pièce, en do dièse mineur, dont le début est noté *Molto piano e sotto voce sempre* se déploie dans le registre médium grave ; ses effets d'unisson entre main droite et main gauche alternant avec une très expressive écriture en contretemps, mettent magnifiquement en valeur le thème désolé et comme refermé sur lui-même de cette pièce. Tout sonne ici comme un monde de résignation et de douleur mêlées. Une deuxième partie, sur un mode *appassionato* et dans la tonalité de la majeur propose un paysage plus animé et coloré, avant le retour au premier plan des territoires de désolation...

Liberté poétique

L'opus 116, qui comprend sept pièces regroupées en deux cahiers, a été composé pour l'essentiel en 1892, lors du séjour d'été de Brahms à Ischl, qui était en quelque sorte sa villégiature privilégiée – où, dans ces mêmes années, le jeune Gustav Mahler ira lui rendre visite. Les sept pièces groupées sous le titre de *Fantasien op. 116* (terme qu'il faut entendre dans son acception littéraire : celle d'une évocation fantastique) alternent deux types de sous-titre : *Capriccio* et *Intermezzo*. Ces deux termes ont un sens assez vague à l'époque – rien de commun par exemple entre le *capriccio* pour piano de Brahms, et les *Caprices* pour violon seul de Paganini, si ce n'est peut-être la variété de ton. Ici, sont dénommées *capriccio* les pièces plus véhémentes, en général d'un tempo plus rapide, et *intermezzo*, les pièces les plus mélancoliques, ou du moins oniriques.

Un jour léger


HERMÈS
PARIS



“

**We care about your assets and
the environment***

Kevin Soares, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary
Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking

Mais l'ensemble du cycle opus 116, comme le seront aussi les opus 117 à 119, est un condensé de la pensée brahmsienne dans ce qu'elle a de plus intérieur, bien à l'écart de tout souci de virtuosité, même si ces pièces sont d'une exécution difficile et savante. On y perçoit une atmosphère tout à la fois intensément nostalgique et foncièrement ambiguë. Quels que soient le ton, l'affect mis en jeu, la langue musicale présente au long de ces sept pièces, des caractéristiques communes très intéressantes. Le passage du binaire au ternaire est ainsi traité dans tous ses visages possibles : simultanéité du binaire à la main droite et du ternaire à la main gauche, suscitant une constante instabilité rythmique (*Intermezzo N° 2*). Ou encore : ambivalence des temps forts et des temps faibles (un peu comme dans la musique de Frédéric Chopin), qui, selon l'interprète et les choix qu'il effectue dans la lecture de la partition, favorise telle ou telle option poétique, telle ou telle lecture de la division du temps (*Capriccio N° 1*)... Ou bien enfin : alternance bien tempérée de rythmes à deux et de rythmes à trois qui proposent à l'auditeur comme un art de la conversation (*Intermezzo N° 4*), mais aussi une insécurité profondément expressive.

Dans le même ordre d'idées, le cycle dans son entier est traversé par toutes sortes de modes antinomiques, dont l'association produit des alliages inventifs et pleins d'efficacité : le mode du *choral* est par exemple posé comme un pilier d'un archaïsme tout germanique (*Intermezzo N° 6*), pour laisser place soudain à une sorte de spirale poignante, toute en arpège, comme si la stabilité presque emphatique du choral ouvrait un espace d'autant plus grand à la mélancolie la plus abyssale.

Au long de ces sept pièces, se fait jour (si l'on peut dire d'une musique aussi nocturne...) tout un art de la réminiscence : comment donner à entendre dans le déploiement d'un thème, ce qui vient d'un simple motif rythmique, d'un silence ? Comment trouver le lieu juste, l'arête étroite entre la liberté poétique d'une composition d'apparence improvisée et les cadres pourtant perceptibles d'une pensée bien charpentée ? C'est ce défi que l'interprète, après le compositeur lui-même, est amené à relever...



Ferruccio Busoni

Bach aurait-il pu l'imaginer ?

Hommage vibrant d'un musicien du début du 20^e siècle à une grande figure du baroque et d'un pianiste virtuose à un polyphoniste baroque flamboyant, la transcription pour piano réalisée par Busoni en 1893 de la *Chaconne*, issue de la *Partita en ré mineur BWV 1004* pour violon seul (1717-1720) de Bach représente un monument du répertoire de piano. Compositeur et pianiste prodige d'origine italo-allemande, Ferruccio Busoni laisse toute une série de transcriptions remarquables d'œuvres de Bach, dont les *Préludes de choral*, conçus originellement pour l'orgue, régulièrement programmés dans les récitals de piano dans la version magistralement réalisée par lui. Bien que fort intéressantes pour un transcriveur aussi brillant que Busoni, les contraintes qui marquent le passage de l'orgue vers le piano sont loin d'égaler en difficulté celles qui concernent le passage du violon, instrument monodique, vers le piano, tel qu'il s'illustre dans l'extraordinaire transcription réalisée par Busoni de cette *Chaconne*.

Pour saisir tout l'intérêt de cette entreprise de transcription et surtout du choix, dans cette *Partita*, de la *Chaconne* comme « objet » idéal de transcription, il faut noter que **cette séquence de la Partita, dans l'original pour violon solo tel que conçu par Bach, est le moment le plus polyphonique de l'œuvre**, avec un jeu très ardu sur les doubles, triples et quadruples cordes, dont on comprend aisément qu'il ait pu inspirer à un inventeur de sonorités aussi brillant que Busoni la transcription pour un instrument par nature polyphonique tel que le piano – et surtout lui permettre d'en faire une nouvelle œuvre, sonnant de façon convaincante au piano.



Hélène Grimaud a enregistré en 2008, sous le label Deutsche Grammophon, un album Bach qui comprenait entre autres un certain nombre de transcriptions, dont celle de la *Chaconne* en ré mineur réalisée par Busoni. Quelques extraits d'une interview qu'elle avait accordée à ce propos à Laure Mézan sur Radio Classique : « *Quelle est la raison pour laquelle la musique de Bach a un tel impact, même sur les gens qui n'ont pas a priori de connaissances musicales ? Qu'est-ce qui fait de Bach le compositeur, au fond, le plus universel qui soit ? J'ai pensé que la meilleure façon d'illustrer cela, c'était de rassembler des œuvres qui montrent que finalement le véhicule n'a pas d'importance, et que l'essence de cette musique se dégage, quel que soit l'instrument sur lequel on la pratique.* »

Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions sur France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente les concerts de musique de chambre de l'Opéra National 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

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 109*
02.03.2008 Elisabeth Leonskaja

Johannes Brahms *Drei Intermezzi op. 117*
18.12.2022 Grigory Sokolov

Johannes Brahms *Fantasien op. 116*
25.04.2017 David Fray

Johann Sebastian Bach *Partita N° 2 BWV 1004: 5. Ciaconna*
(arr. Ferruccio Busoni)
04.03.2007 Hélène Grimaud



ENJOY EACH STILL AND SPARKLING MOMENT



WWW.ROSPORT.COM

Toutes les émotions se partagent

Nous restons engagés
pour soutenir les passions
et projets qui vous tiennent
à cœur.

bglu



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

Vom Erbe befreit. Neue Varianten mit alten Formen

Christoph Vratz

Ludwig van Beethoven: *Sonate E-Dur op. 109*

Sie beginnt nicht. Sie ist einfach da. Sie fährt scheinbar fort, als komme sie bereits von irgendwoher. Wie eine schon zuvor begonnene Improvisation eröffnet Ludwig van Beethoven seine *Klaviersonate op. 109*. Sie steht in E-Dur. In seinem *Fidelio* ist dies die Tonart für die Heldenin Leonore. Mit diesem Werk läutet Beethoven seinen Abschied von der Gattung Klaviersonate ein. Sie bildet den Auftakt zu einer Trias von drei Sonaten, die alte Formen aufgreifen, sie verändern und weiterentwickeln. Die ersten Skizzen zu op. 109 reichen ins Frühjahr 1820 zurück. Beethoven ist nun fünfzig Jahre alt. Nach der «*Hammerklavier*»-Sonate musste er Atem holen. Doch arbeitet er, mehr oder weniger gleichzeitig, an seinen drei letzten Sonaten und an der *Missa solemnis*. Inzwischen hat er gelernt, immer kompakter zu komponieren, ökonomischer.

So auch im Kopfsatz dieser drittletzten Sonate. Es gibt zwei Themenkomplexe, mit zwei verschiedenen Tempi, zuerst ein *Allegro vivace*, dann folgt als zweites Thema ein *Adagio*-Teil. Eigentlich ist dieser erste Satz im Nu vorbei, rund dreieinhalf Minuten dauert er nur, das entspricht rund einem Drittel der Kopfsätze in «*Pathétique*», «*Appassionata*» oder «*Waldstein*»-Sonate. Dennoch weist dieser Satz alle klassischen Merkmale des Sonaten-satzes auf. Beethoven auf der Suche nach Reduktion!

Das gilt auch für den zweiten Satz, *Prestissimo*, ein dämonisches Intermezzo – und das inmitten in einer sonst so lyrischen Sonate. Seltsam und zugleich modern ist dieser Spuk komponiert, vor allem in der Mitte: mit Engführungen, Umkehrungen, Erweiterungen, Zurücknahmen. Dann das Finale. Ein gewaltiger



Klaviere aus Beethovens Besitz im Bonner Beethoven-Haus

Satz, der mehr Raum einnimmt als die beiden ersten Sätze zusammen. Nie zuvor hat Beethoven in einem Finale auf die Form der Variation zurückgegriffen: in seiner *Sonate op. 26* findet sich diese im Kopfsatz, in der «*Kreutzer*»-Sonate im Mittelsatz; einzig in einem Jugendwerk, dem *Klavierquartett WoO 36*, ist dieses Modell in einem Finale anzutreffen.

«*Gesangvoll, mit der innigsten Empfindung*» – so steht über dem Thema. Es ist eine Zeit in Beethovens Leben, in der er gelegentlich auf deutschsprachige Vortragsbezeichnungen zurückgreift. Weil er so mehr ausdrücken kann? Beethoven besaß, entgegen mancher klischehaften Darstellung, eine sehr poetische Seele. Außerdem fühlte er sich der italienischen Sprache nie sonderlich verbunden. Daher ist diese Vortragsbezeichnung so besonders. Eine Anweisung wie ein Gedicht: «*Gesangvoll, mit der innigsten Empfindung*». Das Thema besitzt den Charakter einer Sarabande, daher sollte es auch nicht zu langsam gespielt werden. Die erste Variation erinnert ein wenig an eine italienische Opernarie, Belcanto, mit klarer Priorität auf der Melodie mit einer sanften Begleitung. Die zweite Variation mit ihrer mosaikartigen Technik könnte man auch als «*Pointilismus in der Musik*» bezeichnen. Aus kleinen Pünktchen entsteht ein Bild, und man muss fast ein

wenig zurücktreten, um die Konturen des Themas zu erkennen. Die dritte Variation ist sehr schnell und brillant. Beethoven ändert Tempo und Metrum, von 3/4- auf 2/4-Takt. Spätestens hier ist klar: Es sind lauter Charaktervariationen, jede folgt einem eigenen Gestus. Und wie so oft, arbeitet Beethoven auch hier mit schroffen Gegensätzen. Wie zärtlich wirkt, nach der stürmischen dritten, die vierte Variation, «*teneramente*», das Tempo noch etwas langsamer als im Thema und dynamisch geht es in *pianissimo*-Regionen, unterhalb dessen, was anfangs im Thema vorherrschte. Die fünfte Variation ist ein Fugato, man kann die zeitliche Nähe zur *Missa solemnis* erkennen. Zum Abschluss setzt Beethoven, auch das ein Merkmal seiner Variations-technik, auf immer kleinere Notenwerte, zuerst Viertel, dann Achtel, schließlich 16tel und 32tel – zuletzt der Triller als kleinste Einheit. Diese Triller steigern sich bis zur Ekstase, und vom Höhepunkt an beruhigt sich alles. Als Apotheose erklingt das Thema wieder, mit minimalen Veränderungen. Dieses Vorbild hat es in der Musikgeschichte zuvor einmal an prominenter Stelle gegeben: in Johann Sebastian Bachs «*Goldberg-Variationen*». Es ist sicher kein Zufall, wenn Beethoven in dieser Sonate auf dasselbe architektonische Prinzip zurückgreift.

Johannes Brahms: *Intermezzi op. 117*

Ähnlich wie Beethoven, so hat auch Johannes Brahms, besonders in seinem Spätwerk, die Kunst des Verdichtens immer weiter vorangetrieben hat. Bei Brahms allerdings zeigt sich dieser Hang zur Ökonomie mit einer gleichzeitigen Tendenz zum Improvisatorischen und Experimentellen. Etablierte Formen werden hinterfragt, zusammengeführt oder gar an die Grenze zur Auflösung geführt. Brahms ist inzwischen fast 60 Jahre alt, als er in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den sieben *Fantasien op. 116* an seinen drei *Intermezzi op. 117* arbeitet. Er ist der Sommer 1892. Brahms erholt sich einmal mehr in Bad Ischl im Salzkammergut. Seine neue Dreier-Gruppe bezeichnet er als «*Wiegenlieder meiner Schmerzen*» – ein oppositionelles Begriffspaar: hier das trostreich-behütete Momentum eines Wiegenliedes, dort eine melancholisch-schmerzgeprägte Grundstimmung. Brahms kleidet die drei Stücke in drei unterschiedlich modifizierte *Andante*-Sätze.

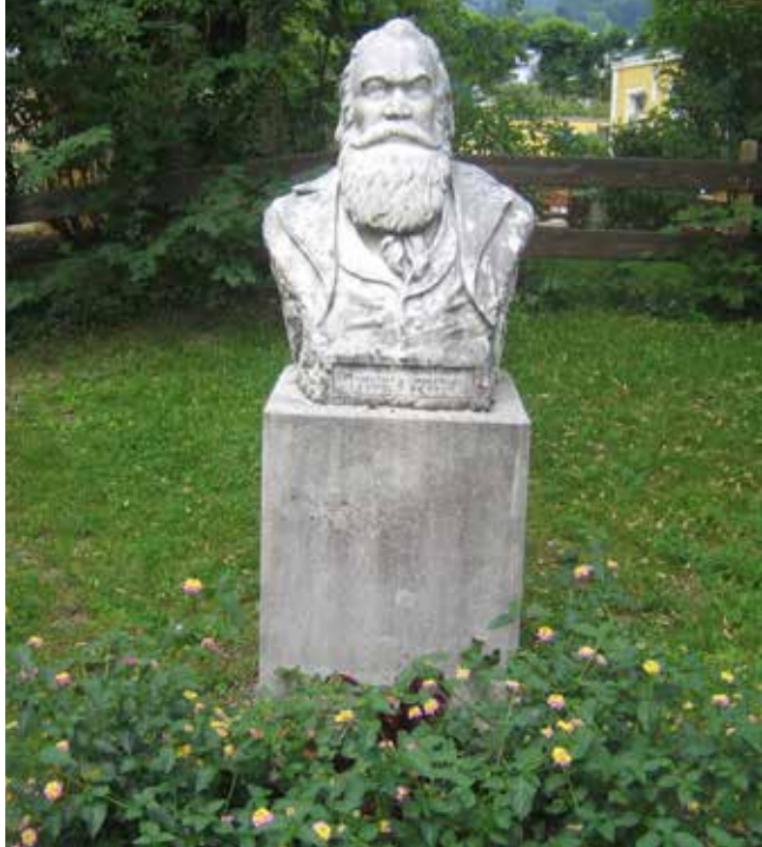
Ihre Tonarten sind, teils bis in die Seitenthemen hinein, miteinander verwandt. Dem Wiegenlied-Charakter entsprechen, formal gesehen, am ehesten die beiden äußeren Intermezzi, während das mittlere, *Andante con moto e con molto espressione*, im Gewand eines verknüpften Sonatensatzes daherkommt.

Markant ist, dass Brahms nur dem ersten Stück der Sammlung ein Motto voranstellt (wie in früheren Jahren etwa dem langsamen Satz aus der *Sonate op. 5*). Es entstammt dem *Wiegenlied einer unglücklichen Mutter* aus der Sammlung *Stimmen der Völker*, die Johann Gottfried Herder erstmals 1778/79 herausgegeben hatte, zu diesem Zeitpunkt noch unter dem Titel *Volkslieder*. Das von Brahms gewählte Motto lautet: «*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*» Die beiden folgenden Zeilen hat Brahms jedoch nicht zitiert: «*Und schläfst du sanft, bin ich so froh, / Und wimmerst du – das schmerzt mich so!*»

Clara Schumann, seine Vertraute und kritische Ratgeberin, zeigt sich sehr angetan von diesen Werken. «*das erste und dritte spiele ich immer, wie wunderbar beide, jedes in seiner Weise, im dritten, das eine so nationale Färbung hat (etwa Schottisch?), kann ich mich ganz vergessen. Wie sind da die Schlüßtakte himmlisch.*»

Johannes Brahms: *Fantasien op. 116*

Clara Schumann ist es auch, die im November 1892 in ihrem Tagebuch notiert, Brahms habe ihr «*11 seiner Stücke für Clavier gesandt (noch ungedruckt)*». Sie seien «*eine wahre Quelle von Genuss, Alles, Poesie, Leidenschaft, Schwärzmerei, Innigkeit, voll der wunderbaren Klangeffekte. In diesen Stücken fühle ich endlich wieder musikalisches Leben in meine Seele ziehen und spiele wieder mit wahrer Hingabe.*» Die «*Stücke sind, was Fingerfertigkeit betrifft, bis auf wenige Stellen nicht schwer. Aber die geistige Technik darin verlangt ein feines Verständnis und man muß ganz vertraut mit Brahms sein, um sie so wieder zu geben, wie er es sich gedacht.*» Diese entsprechende Vortragsform scheint Clara sehr wichtig gewesen zu sein, denn am 2. Februar 1893 notiert sie, dass Brahms ihr seine neuen Stücke vorgespielt habe «*und es war mir eine schöne Genugthuung zu sehen, daß ich alle Stücke in seinem Sinne aufgefaßt hatte.*»



Brahms-Statue von Leopold Petter (1903) im Garten des heutigen Stadtmuseums
in Bad Ischl

Es hatte einige Zeit gedauert. Denn das Klavier schien für Johannes Brahms an Faszination verloren zu haben. Nach den 1863 vollendeten *Paganini-Variationen* ziehen etliche Jahre ins Land, bis er sich mit den *Acht Klavierstücken op. 76* sowie den beiden *Rhapsodien op. 79* erneut dem Solo-Klavierstück zuwendet. Danach vergeht wiederum mehr als ein Jahrzehnt, bis Brahms sich im Sommer 1892 in Bad Ischl fast zeitgleich mit den sieben *Fantasien op. 116* und den *Intermezzi op. 117* beschäftigt. Seine letzte Symphonie, die vierte, liegt über fünf Jahre zurück, aus der Kammermusik hat er, bis auf die erst zwei Jahre später folgenden Klarinettensonaten, ebenfalls zurückgezogen. Nun wagt er am Klavier nochmals neue Schritte. Ende Juni 1892 bittet er seinen Wiener Vertrauten Eusebius Mandyczewski um Notenpapier, denn jetzt könne er seine *Albumblätter für Klavier «auch hübsch*



Ferruccio Busoni im Tempelherrenhaus in Weimar (1903)

skizzieren. Der Begriff «Albumblätter» deutet an, dass Brahms der großen Form sui generis abgeschworen hat: Sonate, Symphonie, ausladende Variationszyklen – alles das ist passé. Aus dem Epiker Brahms wird sozusagen ein Lyriker, der knappe Formmodelle bevorzugt und Farben verdichtet.

Als *Fantasien* wird er seine neuen Stücke am Ende bezeichnen, obwohl er diesen Begriff während der Entstehung mehrfach durchgestrichen hat. Die letztliche Wahl verwundert auch insoffern, als keines der sieben Werke die Bezeichnung *Fantasia* im Titel trägt. Stattdessen heißen sie *Capriccio* und *Intermezzo* beides dreiteilige Formen, aber eben unterschiedlichen Charakters. *Fantasia*-voll ist allerdings ihr Gestus. Brahms' einstige Vorliebe fürs Dramatische, Zupackende findet sich nur noch vereinzelt, etwa gleich am Beginn mit den fast misstönig-bohrenden Oktaiven oder in der an Raserei erinnernden Nummer sieben. Doch Brahms fokussiert sich zunehmend auf andere Welten, auf geheimnisvolle Zwischenreiche, vor allem die Zonen zwischen

Piano und Pianissimo – und das auf meist melancholische Weise. Wehmut schleicht durch fast alle Stücke. Auch der Umgang mit harmonischen Reibungen, wie im vierten Stück, ist durchaus neu. Brahms spricht nicht mehr alles aus, er deutet an.

Eigentlich will Johannes Brahms die neuen Stücke im Herbst 1892 anlässlich der Einweihung des neuen Bechstein-Saales in Berlin spielen. Seinem Freund Hans von Bülow hat er sie angeboten, der jedoch ironisch antwortet, er habe bereits vernommen, dass Brahms «neuerdings Couperin postume Concurrenz» mache: «*ich habe aber dem Kitzel neugieriger Frage manhaft widerstanden*», so Bülow spitz, der eine Uraufführung ablehnt – vielleicht auch, weil Brahms seine neuen Stücke zuvor bereits dem Berliner Hochschulprofessor Heinrich Barth gezeigt hatte? Also kein Bülow, der die Premiere spielt. Brahms fährt dennoch nach Berlin, seine neuen Klavierstücke präsentiert er im Oktober wohl selbst im Haus des Verlegers Fritz Simrock.

Johann Sebastian Bach / Ferruccio Busoni: Chaconne d-moll

Die Ursprünge sind nicht ganz klar, vermutlich gehen sie auf die Idee eines Verlegers zurück. Inzwischen jedenfalls ist die Wortfügung «Bach-Busoni» so etwas wie ein feststehender Begriff geworden. Hinter dieser Konstruktion verbirgt sich eine fast symbiotische Verbindung, die allerdings – chronologisch bedingt – nicht auf Gegenseitigkeit beruht. «*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 Bach'schen Musik. Busoni – Sohn eines italienischen Klarnettisten und einer deutschstämmigen Pianistin, in Moskau verheiratet mit einer Schwedin, die er in Finnland kennengelernt hatte – war bereits früh mit der Musik Bachs in Verbindung gekommen: «*Meinem Vater*», so erinnert er sich rückblickend, «*verdanke ich den Segen, dass er mich in meiner Kindheit strengstens zum Studium Bachs anhielt; und dies zu einer Zeit und in einem Lande, wo der Meister nicht viel mehr galt als ein Carl Czerny.*» Dass Busoni sich immer wieder für Bach eingesetzt, mit Bach

auseinandergesetzt hat – er wollte etwa die *Matthäus-Passion* szenisch aufführen lassen, allerdings ohne Arien – hängt auch mit seinem Wunsch zusammen, «*ein größeres Publikum für diese an Kunst, Empfindung und Phantasie so reichen Kompositionen des Meisters zu interessieren*».

Eine seiner berühmtesten Bearbeitungen ist die Klavierfassung der *Ciaccona* aus der zweiten *Partita für Violine solo BWV 1004*. Dieses Werk, das im Zyklus aller sechs Sonaten und Partiten möglicherweise zu den frühesten Werken zählt, dient Geigern oft als künstlerische Visitenkarte. Sie ist gefürchtet, geachtet, geliebt, vor allem aber Prüfstein, Grenzerfahrung und Versuchung – eben wegen der *Ciaccona*, dem letzten Satz der d-moll-Partita. Sie ist eines der geheimnisvollsten Werke Bachs. Komponiert hat er sie wohl kurz nach dem Tod seiner ersten Frau 1720. Ob sie mit diesem biografischen Ereignis in unmittelbarem Zusammenhang steht, ist nach wie vor nicht geklärt. Ganz haltlos ist der Verdacht allerdings nicht, zumal vor einiger Zeit nachgewiesen werden konnte, dass Bach hier verschiedene Choräle verarbeitet hat, die alle das Thema Tod und Auferstehung berühren. 256 Takte Unergründlichkeit. Auch Johannes Brahms hat die *Ciaccona* für Klavier bearbeitet, allerdings nur für die linke Hand: «*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.*» Ferruccio Busoni wiederum reizt in seiner Bearbeitung nicht nur die technischen Möglichkeiten des Klaviers aus, er verleiht Bachs Musik eine Farbigkeit von orchestralen Dimensionen. Das zeigen Hinweise wie «*quasi Tromboni*». Tatsächlich hatte Busoni auch eine Orchestrierung erwogen, die Idee aber letztlich fallen lassen: «*Für Clavier klingt sie noch immer am homogensten.*»

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

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 109*
02.03.2008 Elisabeth Leonskaja

Johannes Brahms *Drei Intermezzi op. 117*
18.12.2022 Grigory Sokolov

Johannes Brahms *Fantasien op. 116*
25.04.2017 David Fray

Johann Sebastian Bach *Partita N° 2 BWV 1004: 5. Ciaconna*
(Arr. Ferruccio Busoni)
04.03.2007 Hélène Grimaud



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



Interprète

Biographie

Hélène Grimaud piano

Hélène Grimaud n'est pas seulement une pianiste passionnée, elle s'est également révélée une grande avocate de la protection de la nature, une fervente militante des droits de l'homme et une femme de lettres. Née à Aix-en-Provence en 1969, elle se forme avec Jacqueline Courtin au conservatoire local puis à Marseille avec Pierre Barbizet. Elle est admise au Conservatoire de Paris dès l'âge de treize ans et remporte le premier prix de piano trois ans plus tard. Elle poursuit sa formation avec György Sándor et Leon Fleisher. En 1987, elle donne son premier récital à Tokyo et est invitée par Daniel Barenboim à jouer avec l'Orchestre de Paris. C'est le début d'une carrière étincelante. Elle se produit avec de nombreux orchestres prestigieux sous la direction de chefs renommés. Entre son premier concert, en 1995, avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Claudio Abbado, et celui, en 1999, avec le Philharmonique de New York sous la direction de Kurt Masur s'insère un autre type d'événement: elle fonde dans l'État de New York le Wolf Conservation Center. Hélène Grimaud est également membre de l'organisme Musicians for Human Rights, un réseau mondial de musiciens et de personnes travaillant dans le domaine musical qui s'attachent à promouvoir une culture des droits de l'homme et du changement social. Elle trouve également le temps de cultiver une autre passion: l'écriture. Elle est l'autrice de trois livres qui ont été traduits dans plusieurs langues: *Variations sauvages*, paru en 2003, suivi en 2005 et 2013 par deux romans en partie autobiographiques, *Leçons particulières* et *Retour à Salem*. Également chambriste passionnée, elle joue dans les

grands centres musicaux et les festivals prestigieux avec des musiciens tels Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Gil Shaham et les frères Capuçon. Sa contribution au monde de la musique classique a été reconnue par le gouvernement français qui l'a faite Chevalier de la Légion d'honneur. Hélène Grimaud enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon depuis 2002. Ses disques, salués par la critique, ont reçu de nombreuses récompenses: Choc du *Monde de la musique*, Diapason d'or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award et ECHO Klassik. Pour son dernier enregistrement, «The Messenger», sorti en octobre 2020, elle a établi un dialogue captivant entre Valentin Silvestrov et Wolfgang Amadeus Mozart. Elle joue aux côtés de la Camerata Salzburg dans le *Concerto pour piano KV 466* et les deux pièces de Silvestrov, *Two Dialogues with Postscript* et *The Messenger – 1996* dont une version pour piano seul figure également sur le disque. Les *Fantaisies KV 397* et *KV 475* complètent le programme. Hélène Grimaud a ouvert la saison 2022/23 par un récital à Santa Fe dédié au programme de son disque «Memory». Elle joue également le *Concerto pour piano N° 1* de Johannes Brahms avec le Dallas Symphony Orchestra et Fabio Luisi, le Vancouver Symphony Orchestra et Otto Tausk ainsi que le St Louis Symphony Orchestra et Stéphane Denève; le *Concerto pour piano* de Robert Schumann aux côtés du Cincinnati Symphony Orchestra dirigé par Louis Langrée et donne un récital au Carnegie Hall. Elle débute l'année 2023 par une tournée européenne avec la Camerata Salzburg puis joue en récital notamment à Vienne, Munich, Berlin et Londres. Hélène Grimaud a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22.

Hélène Grimaud Klavier

Hélène Grimaud ist nicht nur eine leidenschaftliche Pianistin. Sie zeichnet sich ebenso aus als engagierte Naturschützerin, als Menschenrechtlerin und als Buchautorin. 1969 in Aix-en-Provence geboren, studierte sie bei Jacqueline Courtin am dortigen Konservatorium und anschließend bei Pierre Barbizet in Marseille.



Hélène Grimaud
photo: Mat Hennek

Im Alter von nur 13 Jahren wurde sie am Pariser Conservatoire angenommen, wo sie schon drei Jahre später den Premier Prix im Fach Klavier erhielt. Weiteren Unterricht nahm sie bei György Sándor und Leon Fleisher. 1987 gab sie ihren erfolgreichen ersten Klavierabend in Tokio und im selben Jahr lud Daniel Barenboim sie ein, mit dem Orchestre de Paris aufzutreten. Dies war der Beginn von Grimauds glanzvoller Karriere. Sie ist gekennzeichnet durch Konzerte mit internationalen Spitzenorchestern und berühmten Dirigenten. Zwischen ihrem Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado im Jahr 1995 und ihrem ersten Auftritt mit den New Yorker Philharmonikern unter Kurt Masur 1999 debütierte Grimaud noch in einem völlig anderen Fach: Sie gründete das Wolf Conservation Center in Upper New York State. Sie ist auch Mitglied der Organisation Musicians for Human Rights, eines weltumspannenden Netzwerks von Musikern und anderen in der Musikbranche Tätigen, das sich für Menschenrechte und sozialen Wandel einsetzt.

Seit vielen Jahren findet sie zudem Zeit, sich ihrer schriftstellerischen Arbeit zu widmen. Bislang hat sie drei Bücher geschrieben, die in verschiedenen Sprachen erschienen sind; das erste, *Variations sauvages* (auf Deutsch unter dem Titel *Wolfssonate*), kam 2003 heraus. 2005 bzw. 2013 folgten die autobiografisch gefärbten Romane *Leçons particulières* (auf Deutsch unter dem Titel *Lektionen des Lebens*) und *Retour à Salem* (auf Deutsch unter dem Titel *Das Lied der Natur*). Auch als engagierte Kammermusikerin ist Grimaud bei den renommiertesten Festivals und kulturellen Veranstaltungen aufgetreten. Zu ihren musikalischen Partnern zählen so unterschiedliche Musiker*innen wie Sol Gabetta, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen, Gidon Kremer, Gil Shaham und die Brüder Capuçon. Ihr außerordentlicher und wegweisender Beitrag zur Welt der klassischen Musik wurde von der französischen Regierung gewürdigt, indem sie im Rang eines Ritters in die Ehrenlegion aufgenommen wurde. Hélène Grimaud ist seit 2002 Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon. Ihre Aufnahmen erhielten begeisterte Kritiken und viele Auszeichnungen wie u. a. den Choc du *Monde de la musique*, Diapason d'or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award



“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

LIGHT UP THE PARTY



BERNARD~MASSARD

MAISON FONDÉE

1921

www.bernard-massard.lu

und ECHO Klassik. Für ihre jüngste Aufnahme, «The Messenger», die im Oktober 2020 erschienen ist, hat Grimaud einen faszinierenden Dialog zwischen Silvestrov und Mozart geschaffen. Gemeinsam mit der Camerata Salzburg spielt sie Mozarts *Klavierkonzert KV 466* und Silvestrovs *Two Dialogues with Postscript* und *The Messenger – 1996*, von dem auch eine Solo version den Weg auf das Album gefunden hat. Mozarts *Fantasien KV 397* und *KV 475* komplettieren das Programm. Zu Beginn der Saison 2022/23 gab Hélène Grimaud in Santa Fe einen Klavierabend mit dem Programm ihres Albums «Memory». Darüber hinaus spielte sie Brahms' *Erstes Klavierkonzert* mit dem Dallas Symphony Orchestra unter Fabio Luisi, mit dem Vancouver Symphony Orchestra unter Otto Tausk und mit dem St Louis Symphony Orchestra unter Stéphane Denève. Beim Cincinnati Symphony Orchestra war sie mit Schumanns Klavierkonzert zu Gast, es dirigierte Louis Langrée. Weiterhin gab sie einen Klavierabend in der Carnegie Hall in New York. Ins Jahr 2023 startete sie mit einer Europatournee zusammen mit der Camerata Salzburg, es folgten Klavierabende in Wien, München, Berlin und London. In der Philharmonie Luxembourg ist Hélène Grimaud zuletzt in der Saison 2021/22 aufgetreten.



Exposition permanente

De nouveaux détails à découvrir en permanence

Une promenade à travers l'art

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



**VILLA
VAUBAN** Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg



villavauban.lu

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

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»

20.03. 2023 20:00
Grand Auditorium
Lundi / Montag / Monday

Daniil Trifonov, Sergei Babayan piano

Rachmaninov: *Suite pour deux pianos N° 1*
«Fantaisie-tableaux»
Suite pour deux pianos N° 2
Symphonic Dances



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

Follow us on social media:



facebook.com/phiharmonie



instagram.com/phiharmonie_lux



youtube.com/phiharmonielux



twitter.com/phiharmonielux



lu.linkedin.com/company/phiharmonie-luxembourg



tiktok.com/@phiharmonie_lux



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023
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.