

Sonates scolos & divertimento

with three greats

Musique de chambre

20.01.25

Lundi / Montag / Monday

19:30

Salle de Musique de Chambre



The image shows the interior of a Mercedes-Benz car. A man is sitting in the driver's seat, eating popcorn from a blue and white striped bag. He is looking out the window at a large, ornate theater with red seats and a grand facade. The car's interior features a large digital display on the dashboard, ambient lighting, and a sunroof. The overall atmosphere is one of luxury and entertainment.

TOUJOURS AU PREMIER RANG.

À bord d'une Mercedes-Benz, vous voyagez dans un auditorium à l'acoustique parfaite avec DOLBY ATMOS et plus de trois écrans.

Les services proposés, leur disponibilité et leurs fonctionnalités dépendent du moment, du modèle, de l'année de fabrication, de l'équipement choisi en option et du pays.



DÉFINIR LA CLASSE depuis 1886.

Mercedes-Benz

Sonates solos & divertimento

with three greats

Isabelle Faust violon

Tabea Zimmermann alto

Jean-Guihen Queyras violoncelle

FR Pour en savoir plus sur le violoncelle, ne manquez pas le livre consacré à ce sujet, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über das Violoncello erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



By by!

énervant | e.nɛʁ.vã |

Quand un portable sonne
en plein milieu du troisième mouvement...

Ne vous privez pas
d'un grand moment de musique.
Déconnectez-vous
avant d'entrer à la Philharmonie.

Düüing!

Zoltán Kodály (1882–1967)

Sonate pour violoncelle seul op. 8 (1915)

Allegro maestoso ma appassionato

Adagio (con gran espressione)

Allegro molto vivace

28'

Béla Bartók (1881–1945)

Sonate pour violon seul Sz 117 (1944)

Tempo di ciaccona

Fuga. Risoluto, non troppo vivo

Melodia. Adagio

Presto

26'

György Ligeti (1923–2006)

Sonate pour alto solo (1991–1994)

Hora Lungă

Loop

Facsar

Prestissimo con sordino

Lamento

Chaconne chromatique

23'

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Divertimento Es-Dur (mi bémol majeur) KV 563 (1788)

Allegro

Adagio

Menuetto: Allegretto – Trio

Andante [von variazioni]

Menuetto: Allegretto – Trio I – Trio II – Coda

Allegro

44'



Fondation
EME

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Nikki Ninja goes CDI Echternach: «Kanner waren all «corps et âme» bei der Saach, a wann d’Nikki Ninja an d’Schoul komm ass, da war dat all Kéier wéi Kleeschen, Chrëschttag an Ouschteren zesummen!!! D’Resultat léist sech weisen! D’Atmosphär war elektrifizierend, a an Kanner waren begeeschtert. Esou eng Energie bréngt jidereen zesummen!»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, visitez / Um mehr zu erfahren, besuchen Sie /
To learn more, visit / Fir méi gewuer ze ginn, besicht
www.fondation-eme.lu

FR Trois solos pour un trio

Claire Delamarche

Peut-on composer une sonate pour instrument à cordes seul et s'affranchir du modèle de Johann Sebastian Bach ? Non, semblent répondre à trois décennies d'intervalle Zoltán Kodály et Béla Bartók. Leurs sonates (respectivement pour violoncelle, 1915, et pour violon, 1944) débutent par un geste très similaire, qui semble inspiré tout droit de leur aîné : un accord de quatre notes impérieux, comme pour affirmer que ces instruments par essence monodiques ont l'intention de montrer de quelles polyphonies ils sont capables. Bach l'utilise aussi bien au début de la *Première Sonate pour violon seul BWV 1001*, que pour lancer l'illustre *Chaconne* qui couronne la *Troisième Partita pour violon seul BWV 1004*. La chaconne, Bartók y recourt dans le premier mouvement de sa sonate. À l'autre extrémité du 20^e siècle, György Ligeti ne renie pas cet héritage. Certes, sa *Sonate pour alto seul* (1991-1994) s'ouvre par une longue mélodie inspirée du folklore roumain. Mais elle se referme elle aussi par une chaconne, et sa richesse polyphonique en fait une lointaine mais digne héritière des œuvres du Kantor de Leipzig. Après ces trois sonates solistes particulièrement denses, les musiciens se réunissent dans le *Divertimento pour trio à cordes KV 563* (1788) qui, pour être une partition plus ambitieuse que d'autres *divertimenti*, n'en conserve pas moins la grâce et la lumière si typiques de Wolfgang Amadeus Mozart.

À partir de 1908, sous le double choc de la découverte de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy et du chant populaire hongrois, Kodály produit une série éblouissante de musique de chambre

– des partitions dont, par la suite, il ne retrouvera plus la hardiesse : *Premier Quatuor à cordes op. 2* (1908), *Sonate pour violoncelle et piano op. 4* (1909/10), *Duo pour violon et violoncelle op. 7* (1914), ***Sonate pour violoncelle seul op. 8*** (1915), *Deuxième Quatuor, op. 10* (1916–1918) et *Sérénade pour deux violons et alto op. 12* (1919/20).

Cette floraison laisse une large part à l'instrument fétiche de Kodály, le violoncelle, qu'il a appris, enfant, en autodidacte afin de compléter un quatuor de camarades de classe. Plus que dans toute autre partition, la liberté novatrice de Kodály s'exprime dans la *Sonate pour violoncelle seul* de 1915, créée par Jenő Kerpely lors du même concert que le *Duo*. Ses deux cordes graves accordées un demi-ton plus bas qu'à l'accoutumée pour atteindre le si grave et le fa dièse (l'œuvre est en si mineur), le violoncelle explore un territoire immense, repoussant les limites de la virtuosité, atteignant une tessiture gigantesque de six octaves. Avec son parfum pentatonique, ses sauts de quarte, sa liberté rythmique rappelant le côté déclamatoire des plaintes, le thème initial du premier mouvement (*Allegro maestoso ma appassionato*) inscrit l'œuvre dans le folklore hongrois ancestral. Ce mouvement de forme sonate à deux thèmes est aussi prenant qu'austère : nous sommes en pleine guerre. Le climat ne s'allège pas dans l'*Adagio*, que Kodály demande « *con grand'espressione* » [« avec beaucoup d'expression »]. Mais ici, les humeurs sont plus changeantes, la désolation initiale laisse place au centre à une passion exacerbée. Dans ce mouvement comme dans le finale, un *Allegro molto vivace* parcouru d'échos de danses populaires, Kodály révèle une imagination sonore incroyable. Le violoncelle se démultiplie en polyphonies insensées (en jouant par exemple simultanément une mélodie avec l'archet et des pizzicatos avec la main gauche), souvent écrites sur deux portées.



Jenő Kerpely violoncelliste sur le front de la Première Guerre mondiale en 1915



Les quatre cordes se font orchestre populaire, font entendre la flûte, le violon ou la cornemuse des paysans.

Mais le violoncelle est surtout pure poésie lorsqu'il chante de sa voix bouleversante ou s'exalte en trilles ou en trémolos dont Kodály varie les sonorités à l'infini : cordes simples ou doubles, jeu normal, sur la touche (plus flûté) ou sur le chevalet (plus caverneux) ou, dans le finale, en mouvements chromatiques parallèles hallucinés.

Bartók admirait à juste titre cette partition et repensa certainement à son audace et à sa richesse polyphonique au moment d'écrire, presque trente ans plus tard, sa propre **Sonate pour violon seul**. Depuis 1940, il vivait en exil à New York, où il avait fui la guerre et la montée du nazisme. Il était parti avec quelques engagements comme pianiste et comme ethnomusicologue mais se retrouva rapidement dans le dénuement : son poste à l'université Columbia ne fut pas renouvelé et sa santé commençait à vaciller, avec les premiers symptômes de la leucémie qui l'emporta en 1945. Le *Concerto pour orchestre*, commande suscitée auprès du chef d'orchestre Serge Koussevitzky par deux amis hongrois, le chef d'orchestre Fritz Reiner et le violoniste Zoltán Székely, fut un de ses rares rayons de soleil avec la rencontre d'un jeune violoniste de vingt-cinq ans, appelé à un avenir brillantissime, Yehudi Menuhin. En novembre 1943, Menuhin jouait la *Première Sonate pour violon et piano* au Carnegie Hall. Quelques jours auparavant, il vint soumettre son interprétation à l'auteur. D'abord réticent, Bartók fut rapidement conquis. Aussi, lorsque Menuhin lui demanda une pièce pour violon seul, accepta-t-il bien volontiers. S'il avait déjà écrit abondamment pour les cordes, s'il avait repoussé les techniques de jeu dès les deux sonates pour violon et piano (1921 et 1922) et les *Troisième* et *Quatrième Quatuors* (1927 et 1928), Bartók ne se sentait pas pleinement maître de l'écriture

pour violon, instrument qu'il ne pratiquait pas lui-même. Il demanda donc conseil à Menuhin pour s'assurer que les difficultés techniques, en particulier les doubles, triples et quadruples cordes, seraient jouables. Il lui demanda également son avis sur les quarts de ton qu'il inséra dans le finale, dans le seul but, écrivit-il, de colorer.

Dernière œuvre originale achevée par Bartók, la sonate reprend la forme générale de la *sonata da chiesa* [sonate d'église] des compositeurs baroques italiens, que Bach a lui-même adoptée dans ses trois sonates pour violon seul : quatre mouvements dans une alternance lent/vif/lent/vif, avec une fugue en deuxième position. L'esprit de la *sonata da camera* [sonate de chambre], succession de mouvements issus de danses, sur laquelle Bach s'appuie dans ses trois partitas pour violon seul et ses six suites pour violoncelle seul, transparait également dans le premier mouvement, *Tempo di ciaccona*. De la chaconne, danse lente constituée de variations sur une basse obstinée descendante, Bartók reprend le caractère grandiose et l'esprit de perpétuelle variation, mais il l'inscrit dans une forme sonate. Comme toutes les fugues de Bartók, le second mouvement, *Fuga*, prend de nombreuses libertés avec le modèle académique. Le compositeur pousse le défi jusqu'à y superposer quatre voix et y montre sa virtuosité contrapuntique avec toutes sortes d'enchevêtrements de cellules issues du sujet. *Melodia* est un long havre de lyrisme où l'on retrouve, comme dans la sonate de Kodály, des intervalles de seconde et de quarte, et des rythmes issus de lointaines mélodies populaires hongroises. Cette mélodie revient comme transfigurée après une partie centrale à l'exubérante invention sonore, exemple de ces « musiques nocturnes » qui pavent les œuvres du Bartók de la maturité. Comme celui du *Concerto pour orchestre* (créé le 1^{er} décembre 1944, une semaine après la sonate), le finale est une gerbe de vie qui semble vouloir conjurer la maladie. Il adopte la forme d'un rondo. Le refrain chromatique, joué avec sourdine et sur la pointe de l'archet et évoquant le vol d'un bourdon, fait l'objet

de variations lors de ses retours successifs. Le premier couplet, vigoureuse danse rustique, débouche lui aussi sur de courtes variations, tandis que le second, *più tranquillo*, donne cours à différents jeux contrapuntiques.

Ligeti comparait son cheminement de compositeur à un labyrinthe : chaque œuvre était le fruit d'un lent tâtonnement et le point de départ d'une nouvelle recherche. La **Sonate pour alto solo** fut ainsi composée par bribes, de 1991 à 1994, pour Tabea Zimmermann, que le compositeur hongrois avait entendue jouer à la radio. Le souvenir de son enfance en Transylvanie transparaît dans l'*Hora lungă* initiale (Bartók s'était lui aussi épris de ce lent chant roumain qu'il avait découvert dans le nord de cette province aujourd'hui roumaine et dont il avait abreuvé sa propre musique). Jouée intégralement sur la corde la plus grave de l'alto (do), cette mélodie utilise – comme le font les compositeurs de l'école spectrale – une gamme issue des harmoniques que donnerait un fa grave, avec certaines notes légèrement plus basses que celles de la gamme habituelle. On peut y entendre également un simple mode de fa qui reproduirait les approximations d'intonation d'un paysan. *Loop* [Boucle] est à jouer « avec du swing ».

Il s'agit d'une succession de quarante-cinq doubles cordes répétées lors de neuf boucles, dans des rythmes à chaque fois différents.

La dixième boucle est interrompue après trois accords, laissant place à un long silence que rompt *Facsar*. Ce verbe, en hongrois, signifie à la fois *essorer* (un linge) ou *presser* (un agrume), mais désigne aussi le picotement dans le nez qui précède l'éternuement.

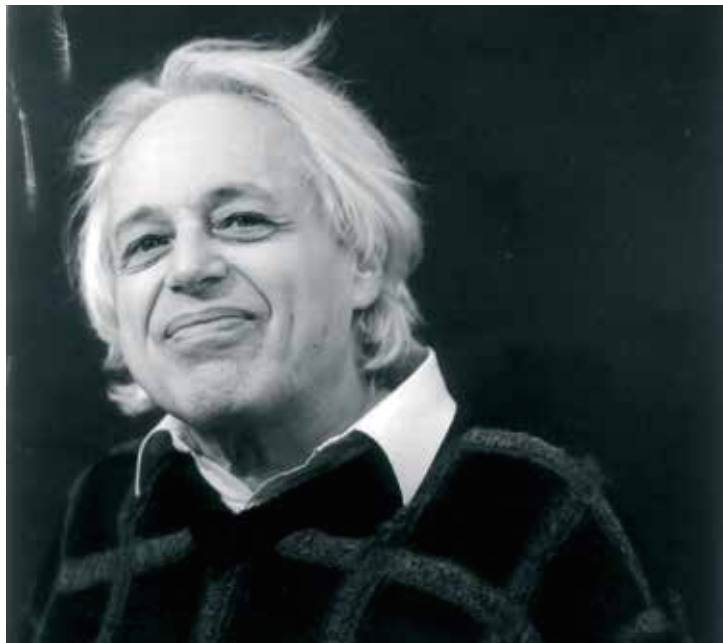


Béla Bartók en 1940

Cet agacement, ce sont peut-être les triples et quadruples cordes qui chamboulent la mélodie toute simple de base, jusqu'à lui donner un tour oppressant. L'ébouriffant *Prestissimo* (à jouer avec sourdine et « *le plus vite possible* ») et le *Lamento* (demandé « *intense et barbare* ») n'apportent aucun réconfort. Contrairement à la chaconne de Bartók, la *Chaconne chromatique* faisant office de finale se réfère pleinement à la forme baroque. Ligeti demande de « *faire ressortir le caractère impétueux, presque dansé, en marquant fortement et en différenciant les accents* ». Par ailleurs, le mouvement est construit comme il se doit sur une ligne descendante et plaintive de huit mesures, répétée obstinément avec un habillage changeant.

Sérénade, cassation, divertimento... Ces genres instrumentaux proches furent très en vogue dans l'Autriche de la seconde moitié du 18^e siècle. Destinés à agrémenter des dîners ou des réceptions, éventuellement en plein air, ils partageaient un caractère plaisant et léger, une écriture simple laissant peu de place au contrepoint, un effectif réduit et un nombre de mouvements plus élevé que dans le genre noble de la symphonie. Mozart s'y adonna principalement à Salzbourg, avant son installation à Vienne en 1781. Lorsqu'il retourna à ces genres dans ses années viennoises, notamment dans les grandes sérénades pour vents KV 361 (*Gran Partita*), 375 et 388, ou la sérénade pour cordes *Eine kleine Nachtmusik* [Une petite musique de nuit], il leur impulsa une ambition nouvelle, n'excluant pas une certaine gravité. Le tardif **Divertimento KV 563** ne fait pas exception : seul trio à cordes de Mozart, il est plus proche par sa densité de certains quatuors à cordes et doit certainement son intitulé de *divertimento* à son effectif peu usité et à ses six mouvements, au nombre desquels deux menuets.

L'œuvre fut achevée le 27 septembre 1788, à une époque funeste : Mozart se débattait dans les problèmes financiers et venait de perdre un enfant, la petite Theresia, âgée de six mois. Pourtant, dans



György Ligeti en 1989 photo: Schott Promotion, Kropp

le logement excentré où il venait de s'installer pour économiser sur le loyer, le compositeur trouva une inspiration jaillissante : en quelques semaines naquirent, outre ce divertimento, plusieurs pages de piano et de musique de chambre et surtout la mythique trilogie finale de symphonies, les numéros 39, 40 et 41 (« *Jupiter* »).

Les deux premiers mouvements adoptent la noble et exigeante forme sonate. Un voile de mélancolie recouvre parfois le premier, notamment dans la section centrale de développement, et l'*Adagio* atteint même une affliction rare chez Mozart. L'insouciance du divertimento imprègne en revanche les deux menuets, dont le second comporte deux trios dans l'esprit du *Ländler*, cette danse rustique

autrichienne à l'origine de la valse. Ces menuets encadrent un superbe *Andante*, série de variations dont les six premières sont imbriquées deux à deux. La partition se referme sur un vivifiant rondo-sonate, qui n'est pas exempt lui non plus d'épisodes plus dramatiques.

Formée notamment au Conservatoire de Paris (CNSMD), tout en suivant des études universitaires de musicologie et de hongrois, Claire Delamarche est musicologue à l'Auditorium-Orchestre national de Lyon. Autrice de nombreux articles et ouvrages, habituée des ondes radiophoniques, elle a publié chez Fayard une monographie de Béla Bartók qui a remporté plusieurs prix.

Dernière audition à la Philharmonie

Zoltán Kodály *Sonate pour violoncelle seul*

16.05.2013 Jean-Guihen Queyras

Béla Bartók *Sonate pour violon seul*

Première audition

György Ligeti *Sonate pour alto solo*

25.10.2021 Tabea Zimmermann

Wolfgang A. Mozart *Divertimento KV 563*

16.01.2011 Fabian Perdichizzi / Dagmar Ondráček / Niall Brown

30 novembre 2024 > 1^{er} juin 2025

Jean-Pierre Beckius

(1899 – 1946)

Impressions d'ici
et d'ailleurs

Jean-Pierre Beckius, Laerensmitten avec jorcs, 1924, Collection privée, photo : François Beckius

multiplicity

VILLA
VAUBAN

Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg

VILLE DE
LUXEMBOURG

villavauban.lu

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

DE Ein ungarisches Dreigespann

Bartók – Kodály – Ligeti
Daniela Zora Marxen

«Wir haben einen Bartók, und das ist viel. Er ist groß – das Ausland sieht nur ihn. Alle anderen bleiben grau, verschwommen wie die Häuser einer fernen Stadt hinter dem einsam aufragenden Turm.»
Im heutigen Konzert bringen Isabelle Faust, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queyras Solosonaten dreier ungarischer Komponisten zum Klingen und lösen auf diese Weise György Ligetis Ende 1946 geäußerten Wunsch ein, die damals *«Neue Musik in Ungarn»*, die weit mehr als die Werke Béla Bartóks zu bieten hat, international zu Gehör zu bringen. Anlass genug, die zahlreichen Verbindungen zwischen Béla Bartók, Zoltán Kodály und György Ligeti genauer unter die Lupe zu nehmen, deren Leben und Wirken im Ungarn des 20. und 21. Jahrhunderts auf vielfache Weise miteinander verknüpft waren.

Béla Bartók und Zoltán Kodály: Gegensätze ziehen sich an

Béla Bartók (1881–1945) und Zoltán Kodály (1882–1967) wuchsen mit nur einem Jahr Differenz im Königreich Ungarn des österreichisch-ungarischen Reiches auf und nahmen ihre Studien an der Budapester Musikakademie auf, wo sie kaum Kontakt zueinander pflegten. Der ältere Bartók studierte dort Komposition und Klavier, während der ein Jahr jüngere Kodály neben seinem Kompositionsstudium an der Musikakademie die Katholische Universität und das Eötvös-Kollegium für hochbegabte Studierende besuchte. Schon früh traten die Gegensätze der beiden hervor. Während Kodály als Intellektueller von sich reden machte, kränkelte Bartók zu Studienzeiten, lebte eher

zurückgezogen und machte vor allem praktisch, als herausragender Pianist, international auf sich aufmerksam. Zu einer ersten persönlichen Begegnung zwischen Bartók und Kodály kam es wohl 1905 bei Emma Gruber, einer engen Freundin Bartóks, die Kodály später ehelichte. Als Gesprächspartner und Vorbild in künstlerischen und politischen Belangen erwies Kodály sich schnell als wertvolles Gegenüber für Bartók. In beruflicher Hinsicht schritt Bartók voran. Er wurde vor Kodály als Professor an die Musikakademie berufen und erhielt als erster einen Exklusivvertrag beim Wiener Verlagshaus Universal Edition, der ihm international zahlreiche Türen öffnete. Dass ein solches enges Verhältnis nicht frei von Spannungen blieb, scheint offensichtlich. In seinen *Erinnerungen* schrieb Kodály:

«Von dem Moment an, als ich sein Genie erkannte, fühlte ich es als meine Pflicht, nach meinen Kräften seinen Weg zu ebnen und jedwede Hindernisse vor ihm abzuwehren. Gerade deswegen vermied ich, gegen ihn zu wetteifern; ich machte immer etwas anderes als er.»

Anstatt sich aus dem Weg zu gehen, unterstützten die beiden einander tatkräftig. Sie standen in ständigem Austausch, empfahlen sich gegenseitig weiter, publizierten Rezensionen und Texte über die Werke und Projekte des jeweils anderen, sprachen über Aufführungen, Kritiken und Übersetzungsfragen. Bartók, den Kodály als besten Interpreten seiner Werke bezeichnete, trug als Pianist sein Leben lang zur Verbreitung des kodályschen Œuvres im Konzertsaal und



Bartók und Kodály mit den Mitgliedern des Waldbauer-Kerpely Quartet

auf Tonträgern bei. In vielen Konzerten standen Werke der beiden nebeneinander auf dem Programm, etwa 1923 im Rahmen der Festlichkeiten zum 50. Jubiläum der Vereinigung von Pest, Buda und Óbuda. Oder aber 13 Jahre zuvor während des Festival hongrois in Paris, wo je ein Streichquartett der beiden Komponisten erklang. Bei diesen Gelegenheiten traten ihre entgegengesetzten ästhetischen Überzeugungen deutlich zu Tage. Kodálys verständlichere und traditionellere Werke wurden als «zahmer» und «menschlicher» empfunden als Bartóks originelle später auch abstrakte und komplexe Kompositionen. Die unterschiedlichen Zielsetzungen betrafen auch die Interpretation. Was die einen an Bartóks pianistischen Fähigkeiten schätzten, kritisierte selbst Kodály als «spröde Objektivität», der es an «Klavierklang» und «Kantabile» fehlte.

Internationale Anerkennung wurde dem Duo für ihre Verdienste um die Volksmusikforschung und ihren historischen Beitrag zur Entwicklung der Musikethnologie zuteil.

Das Interesse an der dörfischen Volksmusik entwickelte sich bei beiden unabhängig voneinander. Trat Kodály im Rahmen seiner Dissertation von Anfang an mit einer wissenschaftlichen Fragestellung an das Korpus heran, erwachte Bartóks Leidenschaft zur Volksmusik, als er ein Dienstmädchen aus Siebenbürgen singen hörte. Beide unternahmen ihre jeweils erste Reise zum Zwecke der Feldforschung im Jahr 1905. Gemeinsam veröffentlichten sie Volksliedbearbeitungen für Singstimme und Klavier sowie wissenschaftliche Editionen von gesammelten Volksliedern. Das gemeinsame Projekt schweißte die beiden Freunde noch enger zusammen. In der Folge flossen zahlreiche während ihrer Reisen vorgefundene Melodien auf unterschiedliche Weise in ihre eigenen Kompositionen ein, ob als vorangehendes Motto, Zitat oder Ausgangspunkt für Variationen und motivische Entwicklungen. Vor allem Bartók vermied zunehmend die exakte Wiedergabe solcher Funde, vielmehr ließ er sich von ihnen zu eigenen Melodien inspirieren. Die Charakteristika und Wendungen dieser Musik gingen in seinen Kompositionsstil über.

In der Zeit, in der Bartók nach Budapest an die Musikakademie pendelte, übernachtete er regelmäßig beim Ehepaar Kodály. Mit seinem Umzug nach Budapest in den 1920er Jahren lockerte sich das Verhältnis. Kodály fokussierte sich auf sein pädagogisches Programm, dessen Ausarbeitung als «Kodály-Methode» weltweit Erfolge feierte, und setzte sich für vorschulischen Musikunterricht ein. Er gründete

die Bewegung «Singende Jugend» und stellte die Chormusik in den Mittelpunkt seiner kompositorischen Tätigkeit. Dennoch tauschten sich Bartók und Kodály im darauffolgenden Jahrzehnt über die politischen Entwicklungen aus, verweigerten die Erbringung eines Arier-nachweises und unterschrieben 1938 eine Deklaration gegen das sogenannte erste Judengesetz in Ungarn. Aufgrund des zunehmenden Einflusses der Nationalsozialisten entschloss Bartók sich, in die USA zu emigrieren. Mit seiner Übersiedlung fand die jahrzehntelange freundschaftliche Verbindung einen jähen Abbruch. Bartók starb 1945 in ärmlichen Verhältnissen im Exil. Kodály entschied in Ungarn zu bleiben, wo er seinen früheren Freund um 22 Jahre überlebte. Diese letzten konträren Entscheidungen bestimmen bis heute die ungarische Rezeption der beiden Komponisten. Das ist auch in dem 2022 eröffneten Haus der Ungarischen Musik in Budapest zu spüren. Dort ist über Bartók und Kodály zu lesen: *«Kodály wurde zum Propheten: umringt und verehrt von Schülern, blickte er auf das Volk,*



Zoltán Kodály vor einem Bartók-Portrait

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



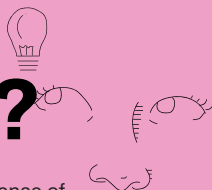
Zoltán Kodály (1882–1967): Patriot. Visionary educator. Founded the Kodály Method, a musical system which would reshape the future of music education.

Béla Bartók (1881–1945): Methodical. Mathematician. Passionate about cultures and traditions. Travelled across Eastern Europe with Kodály, collecting recordings of folk music.

Györgi Ligeti (1923–2006): Experimental. Fascinated by mechanics and machinery. Survived a Nazi Labour Camp whereas his family were deported to Auschwitz. His music was used in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Classical Great. Child prodigy. Force of nature. Wicked sense of humour. Composed over 600 works.

What's the big idea?



ID, please. Kodály and Bartók shared a strong sense of Hungarian pride. Ligeti on the other hand, who was the very definition of a third culture kid, had difficulty embracing his Hungarian identity.

Tradition. There are elements of Eastern European folk music in each of tonight's solo pieces; Romanian titles; peasant rhythms; and hints of Hungarian melodies.

Back to Bach. Though modern, tonight's Hungarian trio took a leaf out of composer Johann Sebastian Bach's book by mirroring Baroque features in their sonatas.

Let me entertain you. Stemming from the Italian verb «divertire» which translates to «have fun», a divertimento is a light-hearted piece of music which suited Mozart's witty personality to a T!

What should I listen out for?



String family. The rule goes, the bigger the instrument, the lower it plays. Enjoy the depths of the cello as it chugs along in the final movement of Kodály's *Sonata*. Compare that with the highest notes in the eerie third section of Bartók's *Violin Sonata*.

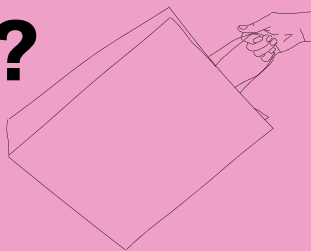
Masters at work. We guarantee you will marvel at the extreme virtuosity in tonight's concert. Listen to the performers using «*harmonics*», a kind of airy, whistling sound. Can you hear any «*pizzicato*», whereby the string is plucked for a percussive effect?

Together or apart. Sometimes it sounds like more than one instrument is playing in the solo pieces. This is because string instruments have a superpower whereby they play more than one note at a time! You'll then hear the instruments unite in more traditional fashion in Mozart's *Divertimento*.

Something to take home?

Hiss, crackle, pop. Bartók and Kodály's extensive folk music collection was recorded using wax cylinders, a system invented by Thomas Edison in the late 1800s. It is possible to hear some of the original field recordings on Youtube or SoundCloud.

What goes around comes around. Ligeti was inspired to write his *Viola Sonata* after hearing violist Tabea Zimmerman on the radio. 30 years on, Zimmerman is this season's artist in residence at the Philharmonie, privileging the audience by performing the very piece that she premiered back in 1994.



Centre page

Your evening's
essentials at a glance

fest verwurzelt in der ungarischen Kultur, war jede seiner Handlungen von dem Wunsch zu unterrichten durchdrungen. Bartók hingegen entschied sich, als äußerst talentierter Pianist im Bereich der Musik zu verbleiben, wo sich sein Interesse nicht ausschließlich auf ungarische Volkslieder beschränkte. Kodály kämpfte, während Bartók es vorzog, zu fliehen. Bartók starb im Ausland unter Umständen, die weit unter seinem Niveau lagen. Kodály verließ das Reich der Lebenden 1967 als großer Lehrer der ungarischen Nation.»

Béla Bartók und György Ligeti: Kreative und eigenständige Alternativen

Ligeti's Realität als junger Komponist unterschied sich maßgeblich von seinen Vorgängern. Während Bartóks Leben wenige Tage nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs sein Ende nahm, verlebte Ligeti in dieser katastrophalen Zeit seine Jugend. Sein Vater wurde 1945 im Konzentrationslager Bergen-Belsen ermordet, sein jüngerer Bruder in Mauthausen, seine Mutter überlebte das Lager Auschwitz-Birkenau. Nach einer musikalischen Ausbildung in Cluj beschloss Ligeti, sein Studium in Budapest fortzusetzen, um dort sein Vorbild Béla Bartók kennenzulernen. Doch Bartók kehrte nicht wie vermutet nach Budapest zurück, sondern verstarb in New York. Für den jungen Komponisten war das ein Schock, wie er in Michel Follins Dokumentarfilm beschrieb, *«denn Bartók verkörperte für [ihn] die moderne und die ungarische Musik in einer Person.»* Dennoch nahm Ligeti seine Studien an der Musikakademie auf, an der Bartók und Kodály studiert und gelehrt hatten.

Unmittelbar nach dem Krieg gestaltete sich der akademische Betrieb sehr schwierig, doch allmählich erblühte die von den Nazis unterdrückte moderne Kunst. Diese Zeit der *«großen Freiheit»* währte nicht lange, denn Ende 1948 folgte die kommunistische Diktatur. Ligeti litt unter den Repressionen und den aufgezwungenen Kriterien des sozialistischen Realismus, der zahlreiche Verbote im kulturellen



György Ligeti mit einer Bartók-Partitur im Hintergrund

Bereich einschloss und den Zugang zur westeuropäischen Avantgarde versperrte. Das Radio wurde durch Störsender verzerrt, selbst Aufführungen der Werke Bartóks – ausgenommen seiner Volksliedbearbeitungen, einzelner Spätwerke und Streichquartette – wurden verboten, Ligeti hatte jedoch Zugang zu den Bartókschen Partituren, die er im Verborgenen studierte. Kodály's Werke hatten zu dieser Zeit einen besseren Stand als die seines verstorbenen Freundes. Als der ungarischen Folklore zugewandter *«Lehrer der ungarischen Nation»* wurde seine Musik in den Worten Ligetis als *«nationalistisches Ornament»* geduldet, während andere zeitgenössische Musik, insbesondere die des Westens, strikt abgelehnt wurde. Ein Jahr nach Bartóks Tod schilderte Ligeti in seinem Text zur *«Neuen Musik in Ungarn»* die Sonderstellung Kodály's: *«Er ist eigentlich kein moderner Komponist. Seine Klangwelt wurzelt in Debussys Harmonik und ist manchmal vielleicht noch konservativer. Doch ist seine Kompositionsweise nicht impressionistisch: Er strebt nach Geschlossenheit und Klassizität»*. Stilistisch war Bartók sein Vorbild, dennoch würdigte Ligeti Kodály's Verdienste als Chorkomponist und Pädagoge. Schließlich war ihm und seinen Mitarbeitern das wachsende ungarische Publikum für neue Musik zu verdanken.

Zeit seines Lebens setzte sich Ligeti sowohl kompositorisch als auch in mehreren Schriften intensiv mit Bartóks Werk und Volksmusikforschungen auseinander.

In seiner frühen Schaffensphase sammelte er selbst Volksmusik und verfasste Volksliedbearbeitungen, Lieder und Chöre in ungarischer Sprache. Vor seiner Flucht im Jahr 1956 standen seine Kompositionen dem bartókschen Stil am nächsten, nicht nur weil sich in ihnen volksmusikalische Charakteristika wiederfanden. Vor allem die mittleren, expressionistischen Streichquartette Bartóks bildeten in ihrer Komplexität und Konzentriertheit eine wichtige Inspirationsquelle für Ligeti. Bartóks Interesse an kontrapunktischen Verfahren, wie den Fugen Johann Sebastian Bachs, und seine harmonischen Innovationen innerhalb klassischer Formen, fanden bei Ligeti großen Anklang. Sein zentrales Anliegen einer Synthese aus Volks- und Kunstmusik findet sich auch in Ligetis Werken dieser Zeit verwirklicht, selbst wenn dieser sich um das Jahr 1950 vornahm, Abstand von seinem Vorbild zu nehmen. Das «*vertraute Bartóksche Idiom*» schien weiterhin durch, zum Beispiel in seinem ersten Streichquartett, das an der Schwelle zwischen dem frühen Stil der Bartók-Nachfolge und seinem Aufbruch zu einem eigenen Personalstil stand. Keime für seinen später als «Mikropolyphonie» bezeichneten Kompositionsstil waren an dieser Stelle schon erkennbar.

Die entscheidende Wende trat 1956 mit Ligetis Flucht nach Wien ein. Während das Exil für Bartók finanzielle Sorgen, Krankheit und Isolation bedeutete, war Ligetis Flucht ein Befreiungsschlag, der den plötzlichen Kontakt zur Avantgarde ermöglichte: zur elektronischen Musik Karlheinz Stockhausens in den Studios des WDR, zu Pierre

Boulez' Serialismus, aber auch zum Jazz. Die zahlreichen neuen Einflüsse erlaubten es ihm, seine fantasievollen musikalischen Ideen zu realisieren und einen eigenen Weg abseits des Serialismus und der elektronischen Musik zu finden. Das schloss die Distanznahme zu Bartók mit ein. Er komponierte nur noch wenig Vokalmusik, und wenn dann nicht in ungarischer Sprache. Sein Personalstil ließ sich nun unter den Schlagwörtern Mikropolyphonie und Klangflächenkomposition fassen. Auf den ersten Blick schien Ligeti sich mit der Aufgabe motivisch-thematischer Arbeit und seinen Vorstellungen einer statischen Musik weit von der variantenreichen Melodik und der rhythmischen Prägnanz seines ehemaligen Vorbildes entfernt zu haben. Auf den zweiten Blick lassen sich die vielstimmigen, labyrinthischen Strukturen seiner Musik als moderne und konsequente Weiterführung von Bartóks Faszination für den Kontrapunkt deuten. Seine musikethnologischen Entdeckungen von polyrhythmischer Musik südlich der Sahara verstand er, ähnlich wie Bartók, geistreich mit anderen Inspirationsquellen zu verbinden und in seine Kompositionen zu integrieren. Eine weitere Parallele blieb bestehen, denn Ligeti sah in der chromatischen Technik seines ungarischen Vorgängers einen «Ausweg» zwischen der ideologisch aufgeladenen Zwölftonmusik und der traditionellen Dur-moll-Harmonik und bot nun selbst Alternativen an. Übrigens war Ligeti nicht der einzige, der 1945 in der Hoffnung nach Budapest kam, bei Bartók studieren zu können. Im nächsten Jahr wird es an der Zeit sein, eine weitere lebenslange musikalische Freundschaft zu beleuchten, jene zwischen György Ligeti und György Kurtág, der seinen 100. Geburtstag feiern wird.

Daniela Zora Marxen studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Heidelberg und Paris. Sie war Redakteurin des musikwissenschaftlichen Magazins Die Tonkunst und ist derzeit Publications Editor an der Philharmonie Luxembourg.

ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.

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.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Certified

Corporation

LE TEMPS CHANGE D'ALLURE

HERMÈS
PARIS



HERMÈS CUT AU DÉTAIL PRÉS

^{DE} Das Vergnügen der Meisterschaft

Wolfgang Amadeus Mozarts *Divertimento KV 563*

Tatjana Mehner

Der Anspruch der musikalischen Kunst, unterhalten zu wollen, ist wohl so alt wie sie selbst. Ob diese Unterhaltung nun ihr vordergründiges Anliegen oder aber ein erwünschter Nebeneffekt war, ist ebenso epochen- wie kulturabhängig. Auch, was man jeweils unter Unterhaltung versteht, mag sehr unterschiedlich sein. Bei kaum einer musikalischen Gattung ist der Unterhaltungsanspruch so ausgesprochen allein schon durch den Namen manifestiert wie beim *Divertimento*, und wohl kein Werk dieser Gattung spielt so hintergründig mit diesem Anspruch wie Wolfgang Amadeus Mozarts spätes *Divertimento KV 563*.

Bedeutet *Divertimento* wörtlich «Vergnügen», so war diese vergleichsweise freie mehrsätzliche Form, die sich grundsätzlich weder auf eine Besetzung noch auf Formprinzipien im engeren Sinne festlegte, zunächst ein höfisches Vergnügen, das der junge Mozart mit seinen frühen *Divertimenti* ebenso wie Joseph Haydn ausgiebig bedient hatte. Bei seinem im heutigen Konzert erklingenden Werk aus dem Jahre 1788 hingegen verhält sich vieles anders.

Auch wenn es im Falle des vergleichsweise früh verstorbenen Wolfgang Amadeus Mozart prinzipiell recht wenig Sinn macht, von einem «Spätwerk» zu sprechen, trägt gerade das *Divertimento KV 563* sowohl in ästhetischer als auch sozialer Hinsicht eine ganze Reihe von Zügen eines solchen. Strukturell tiefgründig, fordert der



Mozart als Ritter vom Goldenen Sporn 1777

Komponist Interpreten und Hörer gleichermaßen heraus und schreibt kein Werk, das sich mit vordergründiger Zerstreung an ein breites Publikum wendet, und auch keines, das sich noch einfach so von ambitionierten Laien im hausmusikalischen Rahmen musizieren ließ. Es handelt sich definitiv um Konzertmusik, allerdings um intime Konzertmusik. Sechs Sätze, von denen jeder ein Kleinod ist, je typisch für den späten Mozart und doch in ihrem kommunikativen Anspruch ungewöhnlich: Ein Kopfsatz in Sonatenform mit drei anstelle von zwei Themen, durchgängig harmonische Überraschungen bzw. die Meisterschaft des Kontrapunktikers Mozart, der seinen Bach wohl-studiert hatte...

Unterhaltsam für ein musikalisch gebildetes Publikum, das sich mit den Feinheiten der Sätze und der Meisterschaft eines Komponisten zu vergnügen versteht, nicht mehr und nicht weniger als das, will das einzige Streichtrio des Komponisten sein. Dass Mozart selbst die Bratschen-Partie dieses Divertimento oft, mit verschiedenen Partnern und auch in einer Vielzahl von Sälen gespielt hat, zeugt von dem Vergnügen, das er wohl selbst daran hatte, wohlgemerkt in einer Zeit, in der sich generell ein neuartiger Kammerkonzertbetrieb herauszubilden begann. Und gerade diese anspruchsvolle – nicht zuletzt auch in ihrer zeitlichen Ausdehnung – Komposition ist fraglos ein Meilenstein auf dem Weg zu einer Kammermusikultur, wie sie eigentlich erst in der Romantik zu wahrhafter Blüte gelangen sollte.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Zoltán Kodály *Sonate für Violoncello solo*

16.05.2013 Jean-Guihen Queyras

Béla Bartók *Sonate für Violine solo*

Erste Aufführung

György Ligeti *Sonate für Viola solo*

25.10.2021 Tabea Zimmermann

Wolfgang A. Mozart *Divertimento KV 563*

16.01.2011 Fabian Perdichizzi / Dagmar Ondráček / Niall Brown

Interprètes

Biographies

Isabelle Faust violon

FR Isabelle Faust captive le public avec ses interprétations, abordant chaque pièce en prenant en compte le contexte historique et musical et le développement des instruments. Après avoir remporté dès son plus jeune âge le Concours Leopold Mozart et le Concours Paganini, elle s'est rapidement produite régulièrement avec les plus grands orchestres du monde, dont les Berliner Philharmoniker, le Boston Symphony Orchestra, le NHK Symphony Orchestra Tokyo, le Chamber Orchestra of Europe, Les Siècles et le Freiburger Barockorchester, sous la direction de François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Jakub Hrůša, Klaus Mäkelä, Robin Ticciati ou Sir Simon Rattle. Le répertoire d'Isabelle Faust couvre toutes les époques et toutes les formes de musique instrumentale. Outre les grands concertos symphoniques pour violon, il comprend par exemple l'*Octuor* de Franz Schubert sur instruments d'époque, *L'Histoire du Soldat* d'Igor Stravinsky avec Dominique Horwitz ou les *Fragments de Kafka* de György Kurtág avec Anna Prohaska. Elle s'investit également dans la musique contemporaine: parmi les créations récentes figurent des œuvres de Péter Eötvös, Brett Dean, Ondřej Adámek et Rune Glerup. De nombreux enregistrements ont été unanimement salués par la critique et ont notamment reçu le Diapason d'Or, le Gramophone Award, le Choc de l'année et d'autres prix. Parmi les enregistrements récents d'Isabelle Faust figurent le *Concerto pour violon* de Stravinsky avec Les Siècles et François-Xavier Roth, le *Concerto pour violon* d'Arnold Schönberg aux côtés de Daniel Harding et du Swedish

Isabelle Faust photo: Marco Borggreve



Radio Symphony Orchestra, ainsi que le *Triple Concerto* de Ludwig van Beethoven avec Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado et le Freiburger Barockorchester. Elle a réalisé d'autres enregistrements, notamment des sonates et partitas pour violon seul de Johann Sebastian Bach et des concertos pour violon de Beethoven et Alban Berg sous la direction de Claudio Abbado. En musique de chambre, elle entretient un partenariat de longue date avec le pianiste Alexander Melnikov. Elle a notamment enregistré avec lui des sonates pour piano et violon de Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven et Johannes Brahms. Isabelle Faust s'est produite pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2023/24.

Isabelle Faust Violine

DE Isabelle Faust zieht ihr Publikum mit ihren fesselnden Interpretationen in den Bann. Sie nähert sich jedem Stück mit Sensibilität für den musikhistorischen Kontext und die historische Verwendung der Instrumente. Nachdem sie bereits in jungen Jahren den Leopold-Mozart-Wettbewerb und den Paganini-Wettbewerb gewann, trat sie bald regelmäßig mit den großen Orchestern der Welt auf, darunter die Berliner Philharmoniker, das Boston Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra Tokyo, Chamber Orchestra of Europe, Les Siècles und Freiburger Barockorchester, unter François-Xavier Roth, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Jakub Hrůša, Klaus Mäkelä, Robin Ticciati oder Sir Simon Rattle. Das Repertoire von Isabelle Faust umfasst alle Epochen und Formen der Instrumentalmusik. Dazu gehören neben den großen symphonischen Violinkonzerten z. B. Franz Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten ebenso wie Igor Strawinskys *L'Histoire du Soldat* mit Dominique Horwitz oder György Kurtágs *Kafka-Fragmente* mit Anna Prohaska. Mit großem Engagement setzt sie sich für zeitgenössische Musik ein: Zu jüngsten Uraufführungen zählen Werke von Péter Eötvös, Brett Dean, Ondřej Adámek und Rune Glerup. Zahlreiche Aufnahmen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit dem Diapason

d'or, dem Gramophone Award, dem Choc de l'année und anderen Preisen ausgezeichnet. Zu jüngsten Einspielungen gehören Strawinskys *Violinkonzert* mit Les Siècles und François-Xavier Roth, Schönbergs *Violinkonzert* unter der Leitung von Daniel Harding und mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra sowie Ludwig van Beethovens *Tripelkonzert* mit Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester. Isabelle Faust legte weitere Aufnahmen vor, u. a. von Sonaten und Partiten für Violine solo von Johann Sebastian Bach sowie den Violinkonzerten von Beethoven und Alban Berg unter der Leitung von Claudio Abbado. Sie pflegt eine langjährige Kammermusikpartnerschaft mit dem Pianisten Alexander Melnikov. Unter anderem entstanden gemeinsame Aufnahmen mit Sonaten für Klavier und Violine von Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven und Johannes Brahms. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte Isabelle Faust zuletzt in der Saison 2023/24.

Tabea Zimmermann alto

FR Tabea Zimmermann s'est produite pour la première fois sur la scène de la Philharmonie de Berlin à l'âge de onze ans, et ses succès aux concours de Genève, Paris et Budapest (1982–1984) ont accéléré sa carrière. Elle a ensuite fait des choix hautement personnels en acceptant un poste à la Hochschule für Musik Saar, devenant à 21 ans le plus jeune professeur d'Allemagne. Elle est restée fidèle à l'enseignement jusqu'à aujourd'hui: après avoir travaillé à Francfort et à Berlin, elle est revenue à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort à l'été 2023. Elle transmet également son enthousiasme pour la musique à la Kronberg Academy et dans le cadre de masterclasses. Elle a manifesté très tôt un intérêt pour les œuvres contemporaines. En 1994, elle a créé la sonate pour piano solo de György Ligeti qui lui est dédiée. Des compositeurs comme Heinz Holliger, Wolfgang Rihm et Georges Lentz ont écrit des pièces pour elle. Plus récemment, ce sont des pièces en solo d'Enno Poppe et de Michael Jarrell qui ont fait l'objet d'enregistrements

Tabea Zimmermann photo: Marco Borggreve



salués par la critique. Outre ses prestations seule, elle accorde une grande importance à la musique de chambre: en association avec des artistes comme Jörg Widmann, Javier Perianes, le Belcea Quartet ou ses amis de longue date de l'Arcanto Quartett, qui a existé jusqu'en 2016. Tabea Zimmermann compte parmi les partenaires prisés de nombreux orchestres et festivals. Elle a notamment été artiste en résidence auprès du Royal Concertgebouw Orchestra, des Berliner Philharmoniker et du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. En 2022, elle a été nommée partenaire artistique du Saint Paul Chamber Orchestra et en 2024 a donné plusieurs concerts pour les Schwetzingen SWR Festspiele. Pendant sept ans, elle a dirigé l'association de la Beethoven-Haus de Bonn et elle est également présidente de la Schweizer Hindemith-Stiftung. Le compositeur a toujours joué un rôle majeur dans son inspiration artistique et l'enregistrement en 2013 de son œuvre complète pour alto était un souhait de longue date. En octobre 2023, elle a reçu la plus haute distinction du Deutscher Musikrat en devenant membre honoraire. Depuis juillet de la même année, elle préside le conseil de la Ernst von Siemens Musikstiftung, dont elle a elle-même été lauréate en 2020. Sa propre fondation existe depuis longtemps et porte le nom de son défunt premier mari, David Shallon. Elle soutient des projets transfrontaliers, comme actuellement les «mélodies de vie» du clarinettiste Nur Ben Shalom, qui font résonner la musique juive de l'époque de l'Holocauste. Pour ses nombreuses activités, elle a entre autres reçu l'Ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Tabea Zimmermann a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2020/21.

Tabea Zimmermann Viola

DE Tabea Zimmermann stand mit elf Jahren erstmals auf der Bühne der Berliner Philharmonie, Wettbewerbserfolge in Genf, Paris und Budapest (1982–1984) verhalfen ihr zum Durchbruch. Aber schon im Anschluss setzte sie einen eigenen Akzent, als sie einen Ruf an die Hochschule für Musik Saar annahm, wo sie mit 21 Jahren jüngste Professorin

Deutschlands wurde. Der Lehrtätigkeit ist sie bis heute treu geblieben: Nach Stationen in Frankfurt und Berlin kehrte sie zum Sommersemester 2023 wieder zur Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt zurück. Auch an der Kronberg Academy und in ausgewählten Meisterkursen gibt sie ihre Begeisterung für die Musik weiter. Schon früh wurde ihr Interesse an zeitgenössischen Werken geweckt. 1994 brachte sie die ihr gewidmete Solosonate von György Ligeti zur Uraufführung. Komponisten wie Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Georges Lentz schrieben Stücke für sie. In jüngster Zeit waren es Solokonzerte von Enno Poppe und Michael Jarrell, die sie in hochgelobten CD-Einspielungen vorlegte. Neben ihren Solodarbietungen legt sie großen Wert auf Kammermusik: im Verbund mit Künstlern wie Jörg Widmann, Javier Perianes, dem Belcea Quartet oder langjährigen Freunden aus dem Arcanto Quartett, das bis 2016 bestand. Tabea Zimmermann zählt zu den begehrten Partnern vieler Orchester und Festivals. Sie war Residenzkünstlerin beim Royal Concertgebouw Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, um nur einige zu nennen. Das Saint Paul Chamber Orchestra erkor sie 2022 zur künstlerischen Partnerin, 2024 gestaltete sie mehrere Konzerte für die Schwetzingen SWR Festspiele. Sieben Jahre lang leitete sie den Verein des Beethoven-Hauses Bonn, zudem ist sie Präsidentin der Schweizer Hindemith-Stiftung. Hindemith war schon immer eine ihrer musikalischen Inspirationsquellen, die Einspielung seines Gesamtwerks für Bratsche im Jahr 2013 ein langgehegter Wunsch. Im Oktober 2023 erhielt sie mit der Ehrenmitgliedschaft die höchste Auszeichnung des Deutschen Musikrats. Seit Juli 2023 sitzt sie dem Stiftungsrat der Ernst von Siemens Musikstiftung vor. Sie selbst war im Jahr 2020 Preisträgerin der Stiftung. Persönlich hat sie sich schon vor längerer Zeit für die Errichtung einer eigenen Stiftung entschieden, die nach ihrem verstorbenen ersten Mann David Shallon benannt ist. Die David-Shallon-Stiftung unterstützt besondere, grenzüberschreitende Projekte, aktuell etwa die «Lebensmelodien» des Klarinettenisten Nur Ben Shalom, der jüdische Musik aus der Zeit des Holocaust zum Erklingen bringt. Für ihr umfangreiches Wirken erhielt

Jean-Guilhem Queyras photo: Marco Borggreve



Zimmermann neben vielen musikalischen Auszeichnungen auch gesellschaftliche Würdigungen, darunter den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland. In der Philharmonie Luxembourg stand Tabea Zimmermann zuletzt in der Saison 2021/22 auf der Bühne.

Jean-Guihen Queyras violoncelle

FR Pour Jean-Guihen Queyras, les motivations profondes du compositeur, de l'artiste et du public doivent être en harmonie les unes avec les autres afin d'apporter au concert une expérience exceptionnelle. Il a appris de Pierre Boulez, avec lequel il avait établi une longue relation artistique, cette approche interprétative. Sa manière d'envisager la musique ancienne – comme lors de ses collaborations avec le Freiburger Barockorchester et l'Akademie für Alte Musik Berlin – et la musique contemporaine relèvent d'une même intensité. Il a joué en création mondiale des œuvres d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, Johannes Maria Staud ou encore Thomas Larcher et Tristan Murail. Il était membre fondateur de l'Arcanto Quartett et forme un trio avec Isabelle Faust et Alexander Melnikov qui est, avec Alexandre Tharaud, un de ses pianistes de prédilection. Régulièrement invité par des orchestres de premier plan tels le Philadelphia Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre de Paris et le London Symphony Orchestra, il collabore avec des chefs comme Iván Fischer, Philippe Herreweghe, Yannick Nézet-Séguin, Maxim Emelyanychev, François-Xavier Roth ou Sir Roger Norrington. À la tête d'une vaste discographie, Jean-Guihen Queyras, qui enregistre en exclusivité pour harmonia mundi, a gravé les concertos de Edward Elgar, Antonín Dvořák, Philippe Schoeller et Gilbert Amy. Dans le cadre du projet Schumann, il a enregistré l'intégrale des trios et le *Concerto pour violoncelle*. L'enregistrement «THRACE – Sunday Morning sessions» marque sa collaboration avec les frères Chemirani et Sokratis Sinopoulos. Outre le premier disque de l'ensemble Invisible Stream formé avec Raphaël Imbert, Pierre-François Blanchard et Sonny Troupé, paru en 2022, sont

également sortis en 2024 les concertos pour violoncelle d'Antonín Kraft et Carl Philipp Emanuel Bach avec l'Ensemble Resonanz sous la direction de Riccardo Minasi. Lors de la saison 2024/25, Jean-Guihen Queyras est artiste en résidence auprès du Residentie Orkest Den Haag et du Stavanger Symphony Orchestra. Il se produit également avec notamment l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de Québec, l'Orchestra of the Eighteenth Century, l'Orquestra Sinfônica do Estado São Paulo et le Sinfonietta Riga sous la direction par exemple de Andris Poga, Karina Canellakis ou encore Anja Bihlmaier. Des concerts de musique de chambre avec des partenaires tels que Christian Poltéra, Antoine Tamestit, Anne Katharina Schreiber, l'Ensemble intercontemporain, Pierre-Laurent Aimard, de Vancouver à Tokyo en passant par l'Europe, ainsi que des récitals complètent sa saison. Il enseigne à la Musikhochschule de Freiburg et est directeur artistique des Rencontres Musicales de Haute-Provence, qui se tiennent à Forcalquier. Il joue sur un instrument de Antonio Stradivarius fait en 1705, gracieusement mis à disposition par la Compagnie Canimex Inc., de Drummondville (Québec), Canada. Jean-Guihen Queyras s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2023/24.

Jean-Guihen Queyras Violoncello

DE Für Jean-Guihen Queyras müssen die tieferen Motivationen des Komponisten, des Künstlers und des Publikums miteinander harmonisieren, um das Konzert zu einem außergewöhnlichen Erlebnis werden zu lassen. Diesen interpretatorischen Ansatz lernte er von Pierre Boulez, mit dem ihn eine langjährige künstlerische Beziehung verband. Seine Herangehensweise an alte Musik – etwa im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit dem Freiburger Barockorchester und der Akademie für Alte Musik Berlin – und an zeitgenössische Musik ist von derselben Intensität geprägt. Er brachte Werke von Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani, Michael Jarrell, Johannes Maria Staud, Thomas Larcher und Tristan Murail zur Uraufführung, war Gründungsmitglied des Arcanto Quartetts

und bildet gemeinsam mit Isabelle Faust und Alexander Melnikov, der neben Alexandre Tharaud einer seiner bevorzugten Pianisten ist, ein Trio. Er wird regelmäßig von führenden Orchestern wie dem Philadelphia Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Orchestre de Paris und dem London Symphony Orchestra eingeladen und arbeitet mit Dirigenten wie Iván Fischer, Philippe Herreweghe, Yannick Nézet-Séguin, Maxim Emelyanichev, François-Xavier Roth oder Sir Roger Norrington zusammen. Seine umfangreiche Diskographie, Jean-Guihen Queyras nimmt exklusiv für harmonia mundi auf, umfasst die Konzerte von Edward Elgar, Antonín Dvořák, Philippe Schoeller und Gilbert Amy. Im Rahmen des Schumann-Projekts spielte er die kompletten Trios und das *Cellokonzert* ein. Die Aufnahme «THRACE – Sunday Morning sessions» zeugt von seiner Zusammenarbeit mit den Chemirani-Brüdern und Sokratis Sinopoulos. Neben der ersten 2022 erschienenen CD des Ensembles Invisible Stream, das mit Raphaël Imbert, Pierre-François Blanchard und Sonny Troupé entstand, wurden 2024 auch die Cellokonzerte von Antonín Kraft und Carl Philipp Emanuel Bach mit dem Ensemble Resonanz unter der Leitung von Riccardo Minasi veröffentlicht. In der Saison 2024/25 ist Jean-Guihen Queyras Artist in Residence beim Residentie Orkest Den Haag und beim Stavanger Symphony Orchestra. Er tritt auch mit dem Orchestre de Paris, dem Orchestre Symphonique de Québec, dem Orchestra of the Eighteenth Century, dem Orquestra Sinfônica do Estado São Paulo und der Sinfonietta Riga unter der Leitung von Andris Poga, Karina Canellakis und Anja Bihlmaier auf. Kammermusikkonzerte mit Partnern wie Christian Poltéra, Antoine Tamestit, Anne Katharina Schreiber, dem Ensemble intercontemporain und Pierre-Laurent Aimard von Vancouver über Europa bis Tokio sowie Liederabende runden seine Saison ab. Er lehrt an der Musikhochschule Freiburg und ist künstlerischer Leiter der Rencontres Musicales de Haute-Provence in Forcalquier. Er spielt auf einem Instrument, das 1705 von Antonio Stradivari hergestellt wurde und freundlicherweise von der Firma Canimex Inc. aus Drummondville (Quebec) zur Verfügung gestellt wird. In der Philharmonie war Jean-Guihen Queyras zuletzt in der Saison 2023/24 zu erleben.

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Leif Ove Andsnes

Nouveaux classiques & mémento

10.03.25

Lundi / Montag / Monday

Membres du Mahler Chamber Orchestra

Leif Ove Andsnes piano

Poulenc: *Sextuor pour quintette à vent et piano*

Villa-Lobos: *Quintette en forme de chœurs*

Stravinsky: *Septuor*

Vierne: *Quintette pour cordes et piano en ut mineur op. 42*

Musique de Chambre

19:30

100' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 36 / 48 € / **Phil30**

Prochains concerts avec Artist in focus Tabea Zimmermann
Nächste Konzerte mit Artist in focus Tabea Zimmermann
Next concerts with Artist in focus Tabea Zimmermann

Mutterherzen: Still & Zerrissen

10.02.25

Lundi / Montag / Monday

Christian Gerhaer baryton

Tabea Zimmermann alto

Gerold Huber piano

«(r) résonances» 18:45 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Christoph Gaiser: «Mariendarstellungen in der Musik» (DE)

Gustavo Gimeno & Luxembourg Philharmonic The Farewell Concert

23.05.25

Vendredi / Freitag / Friday

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno direction

Tabea Zimmermann alto

«(r) résonances» Artist talk

www.philharmonie.lu


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:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2025

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen,

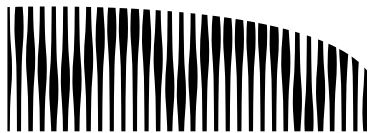
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



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



Mercedes-Benz