

Rising star: Lukas Stoerernath

Rising stars

04.03.25

Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30

Salle de Musique de Chambre

A man is seated in the driver's seat of a Mercedes-Benz car, looking out at a grand, ornate theater at night. The car's interior is illuminated with blue ambient lighting. The panoramic sunroof provides a clear view of the theater's architecture and the night sky. The man is holding a large blue and white striped popcorn bucket and eating popcorn. The car's dashboard and center console are visible, featuring a large screen and various controls.

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

Rising star: Lukas Sternath

Lukas Sternath piano

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

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



«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation
Nommé par Musikverein Wien avec Konzerthaus Wien et Philharmonie
Luxembourg

Ce concert est enregistré par radio 100,7 et sera diffusé le 11.05.2025.



Oh No!

enttäuscht | 3n'tcIst |

Wenn Sie merken, dass Sie den letzten Gruß
der Solistin verpasst haben...

**Lassen Sie sich den großen Moment
nicht entgehen.
Richten Sie den Blick auf das Podium,
nicht auf Ihren Bildschirm.**

The End!

Sofia Gubaidulina (1931)

Chaconne pour piano (1962)

10'

Johannes Brahms (1833–1897)

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 (1861)

27'

Patricia Kopatchinskaja (1977)

Three Pieces for piano (commande ECHO) (2024)

I Grottesque

II Molto espressivo

III

10'

Franz Liszt (1811–1886)

Sonate für Klavier h-moll (si mineur) S 178 (1849/1852–1853)

Lento assai – Allegro energico – Grandioso, attacca:

Andante sostenuto – Quasi adagio, attacca:

Allegro energico – Stretta quasi presto – Presto – Prestissimo –

Andante sostenuto – Allegro moderato – Lento assai

30'



BATIPART

4-6 rue du Fort Rheinsheim, L-2419 LUXEMBOURG
contact@batipart.com

BATIPART soutient la Fondation Junclair
(arrêté Grand-Ducal d'approbation 2013)



BATIPART



BATIPART

Immo Europe



Les années se suivent et la musique garde toujours son attrait. Ce cycle animé par de jeunes talents nous tient particulièrement à cœur. Attachés notamment aux valeurs de partage – le groupe Batipart, ses filiales et sa Fondation Juniclair – est heureux de vous faire découvrir ces musiciens passionnés par leur art, enthousiastes et animés de la flamme de leur passion. Que ces notes tantôt mélancoliques, tantôt joyeuses vous portent vers des moments de pur bonheur dans les « *vapeurs de l'art* » comme le disait Victor Hugo.

Belles soirées à vous tous.

Marianne Ruggieri

EUROPA, DEINE KONZERTHÄUSER

DIE MITGLIEDER DER EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION



Concertgebouw
Amsterdam



Philharmonie
Luxembourg



Konserthuset
Stockholm



Elbphilharmonie
Hamburg



Laeiszhalle
Hamburg



Bozar
Brüssel



Sage Gateshead



Konzerthaus
Dortmund



Town Hall &
Symphony Hall
Birmingham



Kölner
Philharmonie



Barbican Centre
London



Casa da Música
Porto



NOSPR
Katowice



Palast der Künste
Budapest



Megaron
Athen



Festspielhaus
Baden-Baden



Auditorium –
Orchestre National de Lyon



Palau de la
Música Catalana



L'Auditori
Barcelona



Wiener
Konzerthaus



Musikverein
Wien



Fundação
Gulbenkian
Lisboa

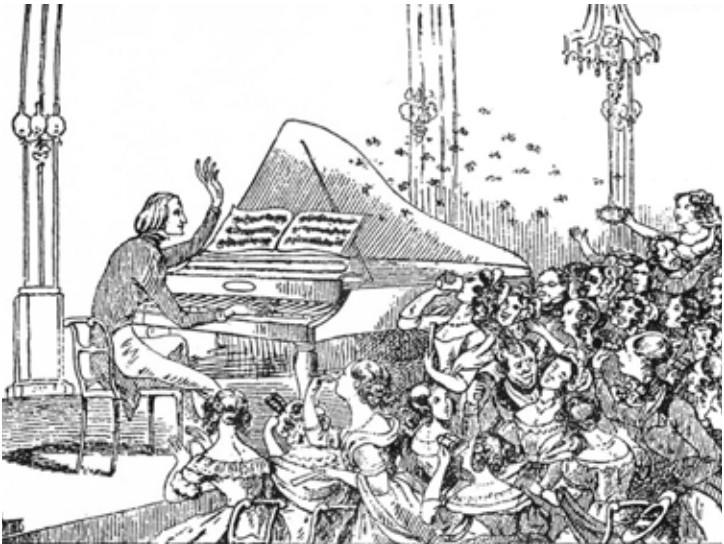
FR Faire renaître les formes anciennes

Martin Kaltenecker

Le genre du récital de piano a connu plusieurs formes avant d'aboutir à des programmes aussi construits que celui de ce soir. Au 18^e siècle, lorsqu'un pianiste virtuose arrive dans une ville, il tente de s'assurer le concours des collègues du lieu pour organiser un concert aussi varié que possible, alternant numéros de chant, musique de chambre et morceaux solistes. Les concerts doivent être bariolés et aussi riches que ces menus opulents dont la bourgeoisie avait l'habitude à l'époque, comme ce fut également le cas des concerts symphoniques : mouvements séparés plutôt qu'une symphonie entière, entremêlés d'airs et de chœurs. Un tournant s'esquisse dans les années 1840. La starification de Franz Liszt lui permet d'imposer des récitals « à une seule personne », qu'il nomme « *soliloques musicaux* » et qui ne sont pas encore du goût de tout le monde : en 1851, un critique français parle d'une « *fatuité musicale et pianistique* » que Liszt n'aurait pas souvent recommencée... Les programmes, plus sélectifs, reflètent la constitution d'un « canon » de la musique classique dont le point de fuite est le concert monographique consacré à Ludwig van Beethoven, forme imposée par Hans von Bülow : d'un programme fait d'attractions diverses, on passe vers la célébration d'un Panthéon musical peuplé de peu de figures.

De là à jouer en public des œuvres longues et imposantes, il y aura eu une autre étape à franchir. Ainsi Clara Schumann, dédicataire de l'opus 24 de Johannes Brahms, ne l'a jamais interprété au concert, et seulement deux mouvements de sa *Troisième Sonate* ; à trois

reprises seulement jouera-t-elle deux des dernières sonates de Beethoven (dont la « *Hammerklavier* »). De même pour Bülow : sur soixante ans de carrière, il jouera cet opus 106 trois fois seulement en public, trois fois les *Variations Diabelli*, une seule fois la monumentale *Sonate en si mineur* de Liszt, lors de sa création, mais, tout de même, une douzaine de fois les *Variations sur un thème de Händel* de Brahms. Les œuvres lourdes sont plus risquées à programmer qu'un bouquet d'études ou de pièces pittoresques, qui rappellent la forme première du récital ; en 1910 encore, Madame de Saint-Marceaux, pourtant mélomane et grande mécène, flanchait à l'écoute de la *Sonate* de Paul Dukas : « *C'est un morceau admirable mais est-il possible d'entendre pendant ¾ d'heure un morceau de piano ? Pour ma part je dis non. C'est celui qui le joue qui s'amuse, celui qui l'entend a tout à coup la folie de la persécution.* »



Caricature illustrant la « lisztomanie »

Sofia Gubaidulina, Chaconne

Née en 1931 dans la République du Tatarstan, Sofia Gubaidulina a étudié aux conservatoires de Kazan et Moscou, poursuivant un cursus de pianiste de concert et de composition. C'est son professeur, Nikolai Peiko, assistant de Dmitri Chostakovitch, qui lui fera découvrir la musique avant-gardiste du 20^e siècle. Chostakovitch, après avoir entendu une symphonie de la jeune compositrice, l'encourage par cette phrase qu'elle citera souvent : poursuivez « *votre propre chemin incorrect* ». Son originalité fera en sorte que, sous les régimes de Nikita Khrouchtchev puis de Léonid Brejnev, elle sera classée parmi les artistes non conformistes ; c'est lorsqu'elle pourra s'installer en Allemagne, en 1981, et grâce au soutien de Gidon Kremer, qu'elle sera connue de ce côté-ci du rideau de fer, produisant de nombreuses œuvres où la thématique religieuse – elle s'était fait baptiser dès 1971 – s'affirme de plus en plus.

La *Chaconne* date de sa période soviétique et répond à la sollicitation de la pianiste Marina Mdivani, élève d'Emil Gilels et lauréate du Concours Long-Thibaud. « *J'ai conçu la pièce en fonction des capacités particulières de cette pianiste, la puissance de son jeu d'accords et son tempérament vif.* » Si une chaconne, à l'ère baroque, repose sur une basse, souvent de quatre mesures, qui se répète indéfiniment, alors que les voix supérieures, comme tenues en laisse par cette basse, s'enroulent et s'envolent tels des cerfs-volants, la chaconne de Gubaidulina est « *extrêmement virtuose et riche en contrastes. Elle est constituée pour l'essentiel, ajoute la compositrice, de variations sous forme d'accords, qui déploient une forte dynamique vers la fin* ». Ces accords, en un perpétuel chaud-froid, oscillent entre consonances et clusters dissonants et ils sont souvent compacts. Le style, qui rappelle parfois celui de Paul Hindemith, ménage l'auditeur, et sans doute les censeurs du régime, en allant tout de même aux extrêmes de ce que tolérait à l'époque le « réalisme socialiste ». La *Chaconne* compte sept variations, mais elles ne sont pas aussi clairement

30 novembre 2024 > 1^{er} juin 2025

Jean-Pierre Beckius

(1899 – 1946)

Impressions d'ici
et d'ailleurs

Jean-Pierre Beckius, Laerensmilten avec joncs, 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



And we're on **air!**

Discover «In Tune», the Philharmonie's weekly radio show.

Interviews, playlists and musical recommendations.

Sundays at 13:00 & Tuesdays at 19:00 on RTL Today, or on demand on RTL Play.

Tune in



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

RTL TODAY



Mercedes-Benz

séparées qu'à l'époque baroque, dans le *Canon* de Johann Pachelbel par exemple ; si l'on frôle d'autres styles – une puissante basse obstinée, un scherzo à la Sergueï Prokofiev, voire le jazz – c'est l'impression d'une avancée presque angoissée, d'une fuite en avant, qui l'emporte à l'écoute. Le moule ancien est rempli d'un contenu émotionnel tout autre.

Johannes Brahms, *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24*

La forme à variations participe au 18^e siècle d'une culture qui cherche à capter et séduire l'auditoire et non à lui donner une leçon de musique. Lorsque Wolfgang Amadeus Mozart écrit ses variations sur « *Ah vous dirai-je Maman* », il se saisit d'un air que le public parisien, qu'il s'agit de conquérir, connaît par cœur : on choisit des chansons, des airs d'opéras à la mode, on ne déconstruit pas un thème, et le compositeur ne perturbe guère le jeu de reconnaissance du modèle : souvent, c'est une série d'accélération rythmiques, suivie d'une pause sous forme de variation lente, puis d'un finale brillant. Deux grandes exceptions émergent cependant, que les musiciens connaissent : les *Variations « Goldberg »* de Johann Sebastian Bach et les *Variations Diabelli* de Beethoven : Bach retient la basse du thème autant que la mélodie ; Beethoven, une structure harmonique qui lui permet de déployer une immense variété de formes et d'atmosphères.

Dans son opus 24, Brahms se réfère plutôt au modèle de Bach puisqu'il met l'accent sur la basse du thème : il tire donc précisément le genre du cycle à variations vers la chaconne.

La basse, écrit-il dans une lettre célèbre, est « *la seule chose qui ait de l'importance pour moi : voilà le fondement solide sur lequel j'édifie mes histoires. Ce que je fais avec la mélodie n'est qu'un jeu autour de celui-ci. [...] À partir de cette basse, j'invente quelque chose de vraiment nouveau, je découvre des mélodies nouvelles, je crée* ».

Le goût de Brahms pour les études de contrepoint – qu'il entreprend en autodidacte, suant sang et eau, avec son ami le violoniste Joseph Joachim – et celui pour le passé musical vont dans le même sens : il n'opte pas pour un air de Georg Friedrich Händel qui se trouvait dans toutes les anthologies (comme « *L'harmonieux forgeron* », choisi par son collègue Robert Volkmann dans les assez creuses *Variations op. 26* de 1857), mais va chercher dans la *Première Suite* pour clavecin, publiée en 1733, un thème dont Händel avait déjà proposé cinq variations.

Brahms composa ce cycle d'une seule traite en septembre 1861 et l'offrit à Clara Schumann pour son quarante-deuxième anniversaire. Moins fantasques que les *Études symphoniques* (1833) de Robert Schumann, plus proche des *Variations sérieuses* de Felix Mendelssohn Bartholdy (1841), ces 25 variations se nourrissent aussi de toute une culture de l'étude pianistique – une figure dominante est gardée du début à la fin.

Le défi de la forme à variations consiste en ceci que chacune se réfère toujours au point de départ – c'est une forme qui repart mais aussi qui freine perpétuellement. Brahms évite cet écueil en composant parfois des paires de variations, la seconde se référant alors à celle qui la précède immédiatement. Toutes sont courtes, toujours en deux sections répétées, produisant un kaléidoscope d'images fugitives. On entend au passage un canon entre main gauche et main droite (var. 6), un lamento chromatique (var. 9), une micro-fugue (var. 10), une marche funèbre (var. 13), des appels de cor de chasse (var. 12), une petite pastorale (var. 19), une musette (var. 22), et enfin,



Georg Friedrich Händel

couronnant le tout, une fugue, où le flux d'énergie toujours stoppée s'écoule enfin largement, pour finir d'occuper tous les registres du clavier.

Patricia Kopatchinskaja, *Three Pieces for piano*

Patricia Kopatchinskaja mène une double carrière de violoniste concertiste et de compositrice ; elle signe parfois ses œuvres par le sigle PatKop qui, dans le cas des trois pièces créées ce soir, devient

aussi le titre de l'œuvre elle-même. C'est l'idée de « chute » qui l'inspira au départ, puis d'autres images surgirent au cours de la composition – une cathédrale tombant dans l'eau, puis la figure d'un singe qui, dit-elle, allait jouer un rôle central.

III

♩ = ca 200

The musical score is for the third piece of Patricia Kopatchinskaja's 'Three Pieces'. It is written for two staves (treble and bass clef) in 2/8 time. The tempo is marked as '♩ = ca 200'. The score is divided into five systems, each starting with a system number: 6, 7, 8, 11, and 17. The notation is highly rhythmic, featuring many beamed notes and rests. Dynamics include *fp*, *f*, and *pp*. There are also accents and slurs throughout the piece.

Première page de la partition de la troisième pièce des *Three Pieces* de Patricia Kopatchinskaja

La pièce est très « physique » – paquets de notes, trilles nerveux, sauts virevoltants sur tout le clavier, piétinements dans la première ; tableau plus impressionniste, aux accords estompés et aux mélodies venant de loin, pour la seconde ; puis, dans le finale, un exercice spectaculaire où les mains ne sont jamais utilisées dans leur position normale, ni les doigts : le ou la pianiste joue avec les paumes et les coudes des grappes de sons de différente densité. Si le « cluster » a été inventé, voire breveté, dans les années 1930 par Henry Cowell, celui-ci l'utilisait comme un accord plus dense et expressif qui accompagne une mélodie. Kopatchinskaja creuse davantage le jeu avec les taches sonores et en tire différentes variantes et facettes. Est-ce le virtuose que l'on singe ici ? Cette étude brachiale rappelle que le récital de piano garde toujours, refoulé sous ces dehors ordonnés et policés, quelque chose de l'exhibition physique. À l'époque romantique encore, les cordes cassées et l'ivoire qui partait n'étaient pas rares...

Franz Liszt, *Sonate en si mineur*

Les premières esquisses de la *Sonate pour piano* remontent à 1849. Elle fut achevée le 2 février 1853 et publiée l'année suivante. Liszt la joua tout d'abord dans le cadre de réunions d'amis et d'élèves, avant que son élève Hans von Bülow, par ailleurs ardent défenseur de la musique nouvelle et de Hector Berlioz en particulier, ne la crée en public. Bülow remarque lors de sa publication qu'elle « *n'engage pas trop à un retour d'affection pour les « Vergangenheits-Sonaten* » », songeant sans doute aux innombrables « sonates passéistes » (y compris la *Première* de Brahms, achevée la même année) qui restaient en-deçà même de ce que Beethoven avait entrepris pour innover le genre. *Sonate* qui « *ne parle pas la même langue* » que celle des musiciens conservateurs, comme Bülow l'ajoute dans une autre lettre, œuvre débarrassée de tout « *schématisme* », avant de rapporter, le 23 janvier 1857 : « *J'ai joué hier soir votre Sonate pour la première fois devant le public de Berlin, qui m'a vivement applaudi*

et rappelé. En somme, votre Sonate a eu un succès inattendu, quasi unanime et a complètement abasourdi les gredins-crétins » – comprenez, les membres de la faction conservatrice, réfractaire à toute expérimentation harmonique (particulièrement exquise dans la Sonate) et à la musique à programme.

Liszt lui-même parle ironiquement de sa « fameuse » Sonate : il sait que la forme de l'œuvre et sa longueur peuvent rebuter l'auditoire. Le jeune Brahms, lors d'une visite à Liszt en 1853, s'endormit même dans son fauteuil, ce dont Liszt, du piano, se rendit compte en jetant un regard vers l'auditoire dans un passage doux et lent... Quant à Schumann, dédicataire de la partition, il trouvait qu'elle « draguait » toutes sortes de styles et de modèles différents comme une « catin »...

La Sonate est célèbre pour sa forme. Comme les concertos de Liszt, comme sa « *Fantasia quasi una sonata* » d'après Dante, elle est d'un seul tenant.

Le compositeur semble superposer ici les quatre parties d'un allegro de sonate (exposition, développement, réexposition, coda) avec les quatre mouvements d'une sonate complète (la coda devient le finale). Mais le mouvement lent, ici, est très court, et aussitôt ressurgit la matière thématique exposée dès le début. On a évoqué aussi le modèle de la fantaisie sur un thème donné, que Liszt a tant pratiquée, et qui est souvent chez lui en quatre parties ; mais c'est oublier les symétries internes de la Sonate – par exemple, la fin du développement coïncide avec la fin de la sonate tout entière. La fusion entre forme codée et fantaisie libre permet surtout au compositeur de creuser toujours les mêmes motifs, dont il garde le profil mais dont il modifie le



Hans von Bülow

caractère ; à l'écoute, on repère très bien par exemple la répétition rapide de cinq notes au tout début, qui devient plus loin, étirée, chantée, un beau thème d'adagio... Liszt semble définir au mieux son projet lorsqu'il écrit : *« Je puis construire avec quelques éléments seulement un édifice musical. D'autres ont besoin pour cela de mille fois plus de matériaux de construction et il faut être un bon maître pour venir à bout de son travail avec cela. Ce n'est pas dans la prodigalité que réside l'essentiel, mais dans la limitation à ce qui est absolument essentiel. Il faut qu'il y ait une idée, pas un amas de pseudo-idées. »*

Martin Kaltenecker a enseigné l'esthétique musicale et la musique du 20^e siècle à l'Université de Paris Cité. Il a publié La Rumeur des Batailles (2000), Avec Helmut Lachenmann (2001), L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux 18^e et 19^e siècles (2010) et L'Expérience mélodique au 20^e siècle (2024). Il a codirigé Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes (2012) et dirigé l'anthologie L'Écoute. De l'antiquité au 19^e siècle (2024).

Dernière audition à la Philharmonie

Sofia Gubaidulina *Chaconne*
06.12.2021 Isata Kanneh-Mason

Johannes Brahms *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel*
16.12.2019 Théo Fouchenneret

Patricia Kopatchinskaja *Three Pieces*
Première audition

Franz Liszt *Sonate für Klavier h-moll (si mineur)*
29.11.2016 Mariam Batsashvili



We care about your assets and the environment*

Roselyne Daxhelet, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

[SPUERKEESS.LU/privatebanking](https://www.spuerkeess.lu/privatebanking)

DE **Tradierte Formen in neuem Gewande**

Pianistische Meilensteine des 19. Jahrhunderts und Blicke in die Gegenwart

Daniel Tiemeyer

Das Programm des Konzertabends schlägt eine Brücke von wegweisenden Kompositionen des 19. Jahrhunderts bis hin zu unserer Zeit. Im Fokus stehen neben einer erst im Oktober 2024 uraufgeführten Neukomposition die traditionellen Formen von Chaconne, Variationszyklus sowie Fuge und Sonate.

Sofia Gubaidulina: *Chaconne*

Die *Chaconne* für Klavier zählt zu den frühen Werken der russisch-tatarischen Komponistin und entstand im Jahre 1962. Mit Gubaidulinas Verwendung der Form der Chaconne erfolgt eine bewusste Orientierung an einem traditionellen, barocken Modell, das mit neuartigen Klängen, Spieltechniken und Ausdrucksnuancen aktualisiert wird.

Der Terminus der Chaconne bezeichnet einen alten Variationstypus, bei dem der oft tänzerisch gehaltene Bass als Ostinato stets wiederholt und die darüber liegende Melodie immer weiter verändert und umspielt wird.



Sofia Gubaidulina Foto: F. Hoffmann-La Roche Ltd.

Die Chaconne von Sofia Gubaidulina weist einen wuchtigen Beginn auf; während der Bass in gravitätischen halben Noten voranschreitet, erklingt in der rechten Hand eine mit filigranen Verzierungen versehene Melodie. Die Progression des Basses bildet im Folgenden das Grundgerüst für die weitere musikalische Entwicklung. Diese ist mit archaischen Stilmitteln gestaltet, so werden Fauxbourdon-Bässe ebenso eingesetzt, wie ruhig voranschreitende Tonleitern in Oktaven der linken Hand. Ein eindrucksvolles Klangbild formieren im Anschluss die sich simultan in beiden Händen ereignenden Oktavzerlegungen, mit denen nahezu der gesamte Ambitus des Klaviers durchmessen wird. Weitere Variationen zeichnen sich durch Fokussierung auf eine regelrecht perkussive Verwendung des Instruments, durch den intensiven Einsatz von raschen Skalen, Kontrapunktik mit geradezu barocken Sequenzierungen sowie das Mittel der rhythmischen Beschleunigung aus. Dieser dynamische Prozess wird nach dem Erreichen rauschender Zweiunddreißigstel-Quintolen unvermittelt durch eine Generalpause abgebrochen. Es folgt die Reprise, rasch

unterlegt von wichtigen Bassoktaven, mit denen das Stück endet. Am Schluss bleibt das Pedal niedergedrückt, so dass sich die Töne im finalen Klang mischen und das Stück mit einem dichten, dissonanten Vibrieren entschwebt.

Johannes Brahms: *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24*

Im Klavierschaffen von Johannes Brahms nimmt die Form der Variation einen bedeutenden Stellenwert ein. Gerade die umfangreichen 25 Variationen sowie die monumentale Schlussfuge über Händels «Aria» aus der *Klaviersuite N° 1*, B-Dur, zeigen dies eindrücklich. Brahms selbst schätzte das Werk, das im Juli 1862 publiziert wurde, als außerordentlich hoch ein. Ursprünglich hatte er es als Geschenk für seine Lebensfreundin Clara Schumann intendiert, was aus dem Kopftitel des ersten Autographs hervorgeht, wo das Stück noch mit «*Variationen für eine liebe Freundin*» bezeichnet wird. Im Gegensatz zu Händels Original, dessen Thema von Brahms notengetreu übernommen wird, handelt es sich bei dem Zyklus nicht um den Typus einer Diminutionsvariation, bei dem das Thema immer weiter und virtuoser umspielt wird. Brahms lehnt sich vielmehr an Beethovens *Diabelli-Variationen* an, indem die Melodie nicht nur variiert, sondern durch einen mannigfaltigen Prozess verarbeitet und mit vielen verschiedenen musikalischen Charakteren dargestellt, gewissermaßen aus allen möglichen Perspektiven neu beleuchtet wird. Zunächst orientiert sich Brahms noch streng an dem harmonischen und metrischen Aufbau des Originals, erweitert dieses im weiteren Verlauf jedoch zunehmend durch chromatische Stimmführung, einen vollen, virtuoson Klaviersatz, kontrapunktische Elemente und sogar mit Takt- und Tonartwechseln. Hinsichtlich der Konzeption der Variation äußerte Brahms in Briefen und Gesprächen seine Ansicht, dass der Bass wichtiger sei als die Melodie; dies gilt auch für die Händel-Variationen, in denen die Melodie rasch in unterschiedlicher Weise

modifiziert und an vielen Stellen geradezu aufgelöst wird, während die zentrale Progression des Basses sich trotz aller Chromatisierung und Stimmführung lange noch am Original Händels orientiert.

Die 25 Variationen offenbaren Brahms sprühende Kreativität und demonstrieren seine Kunst, der recht simplen Aria so viele unterschiedliche Nuancen und Perspektiven zu entlocken.

Neben die fröhlich, vor Spielfreude sprühenden Variationen (N° 1, 7, 8, 10, 12 oder 16) treten Miniaturen mit dichter chromatischer Stimmführung (N° 2, 9 und 20). Darüber hinaus finden sich Oktav- und Doppelgriffpassagen (N° 4, 14 und 15) in Verbindung mit Variationen, die eindeutige Anspielungen an barocke Formen und Typen beinhalten. Hierzu zählen die quasi-kanonische N° 6, die verzierten Horngänge in N° 12, der Siciliano-Rhythmus in N° 19 oder der dichte, vierstimmige Satz in N° 22. Bemerkenswert sind auch die harmonischen Kontraste, gleich mehrfach greift Brahms auf die Varianttonart b-moll zurück (N° 5 und 6), in dem auch, direkt in der Mitte der 25 Veränderungen das *Largamente, ma non più* mit seinem tragisch-klagenden Gestus als N° 13 erklingt. Mit großer, mitreißender Verve steuern schließlich die Variationen 23 bis 25 zielgerichtet auf die monumentale vierstimmige Schlussfuge zu. Doch handelt es sich hierbei, ähnlich wie beim späten Beethoven, um keine Fuge im klassischen Sinne. Zwar destilliert Brahms sein Fugenthema aus den Wechselnoten der Aria heraus und präsentiert dieses mit einer strengen vierstimmigen Exposition. Im Anschluss folgen umfangreiche Episoden

und Zwischenspiele mit klangvollen Doppelgriffen, in denen der Themenkopf der Fuge immer wieder an prominenter Stelle eingehängt wird. Mitnichten endet Brahms den Variationszyklus also mit einer historisierten Schlussfuge, sondern er transformiert die tradierte Form in etwas ganz Eigenes, Individuelles. Das Thema wird in einem dichten, homophonen Klaviersatz geradezu herausgemeißelt, bevor die Coda die Wechselnoten-Figur zu ihrem grandiosen Schlusspunkt führt.

Patricia Kopatchinskaja: *Three Pieces for piano*

Patricia Kopatchinskaja wurde in Chişinău, in Moldawien geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie tritt weltweit als Violinistin in Erscheinung, wobei ihr Fokus neben dem klassischen Repertoire vor allem auf Komponisten des 20. Jahrhunderts liegt. Zugleich ist sie – wie am heutigen Abend – als Komponistin tätig. Sie ist Inhaberin vieler renommierter Auszeichnungen und Preise und lebt in der Schweiz. Die *Three Pieces* sind dem Pianisten Lukas Sternath gewidmet und wurden von diesem am 26. Oktober 2024 in Kattowitz uraufgeführt. In einer begleitenden Programm-Notiz führt die Komponistin aus, dass sie kurze Stücke schreiben wollte, die «aus den vielen Variationen des Wortes *«Fall» entstehen könnten*», und führt dabei eine Reihe von Komposita mit -Fall (wie Vor-Fall, Um-Fall etc.) an. Zum Abschluss der Wortspielerei bemerkt sie jedoch ironisch, dass sich dieser ursprüngliche Plan als «*Rein-Fall*» erwiesen habe. Allegorisch evoziert die Komponistin darüber hinaus den «*Fall einer Kathedrale ins Wasser*», ferner das «*Bild eines Affen, der eine zentrale Rolle übernahm*». Das neun-minütige Werk besteht aus drei Miniaturen: Im ersten Satz (*Grotesque*) lassen sich Anklänge an die Zweite Wiener Schule, insbesondere an Anton von Webern, erahnen, im zweiten (*Molto espressivo*) scheint mit seinen langen, sphärischen Harmonien der Nach-Hall von Debussys *La Cathédrale engloutie* zu

opus 100,7

Fill dech doheem, iwwerall

De Klassikradio fir Lëtzebuerg

www.opus.radio

klingen. Der dritte Satz schließlich experimentiert mit ungewöhnlichen Spieltechniken am Klavier: Cluster und Arpeggien sind hier auf- und absteigend mit einer oder beiden Händen sowie unter Einsatz der Ellenbogen auszuführen.

Den Zuhörer erwartet eine einzigartige, neuartige Klangwelt mit vielen Überraschungen.

Franz Liszt: *Klaviersonate h-moll*

Kaum jemand hat die Entwicklung des Klavierspiels und das moderne Virtuositentum so nachhaltig geprägt wie Franz Liszt. Dies gilt ganz besonders für seine monumentale *h-moll-Sonate*. Diese stellt in seinem überaus umfangreichen Schaffen nicht nur eine seiner wichtigsten Kompositionen dar, sondern zählt ohne Zweifel zu den Schlüsselwerken der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts überhaupt. Nicht nur hinsichtlich des pianistischen Anspruchs, sondern vor allem aufgrund der harmonischen und formalen Anlage sowie der motivischen Gestaltung des Werks handelt es sich um einen Meilenstein, der auch Liszts Entwicklung als Komponist eindrucksvoll dokumentiert. Das Manuskript ist mit dem autographen Vermerk «*terminé le 2 Février 1853*» datiert. Publiziert wurde das Werk im Frühjahr 1854 mit einer Widmung an Robert Schumann, der seinerseits 1839 Liszt die große C-Dur Phantasie gewidmet hatte. Die Sonate wurde sodann im Liszt-Kreis rasch verbreitet und dort mit großer Begeisterung aufgenommen. Selbst Richard Wagner – sonst mit positiven Urteilen über Kompositionen seiner Kollegen recht zurückhaltend – schwärmte regelrecht in einem Brief an Liszt aus London vom 5. April 1855, nachdem Karl Klindworth ihm das Werk vorgespielt hatte: «*Die Sonate ist über alle Begriffe schön; groß,*

liebenswert, tief und edel – erhaben, wie Du bist. Ich bin auf das tiefste davon ergriffen.» Die öffentliche Uraufführung fand allerdings erst einige Jahre später statt, am 22. Januar 1857 in Berlin, durch Liszts Meisterschüler Hans von Bülow. Aufgrund der Länge, Komplexität und radikal neuartigen Kompositionsweise stieß es dabei jedoch vielfach auf Unverständnis und Kritik. Die Grabenkämpfe in der zeitgenössischen Presse zwischen den Traditionalisten und den Neuerern der Musik manifestierten sich auch in der Rezeption dieses Werkes. Dennoch sicherte sich die *h-moll-Sonate* langfristig ihren Platz im Repertoire und ist aus heutigen Konzertprogrammen nicht



Franz Liszt (1858) Foto: Franz Hanfstaengl

mehr wegzudenken. Liszts bahnbrechende Neuerungen der von der «neudeutschen Schule» postulierten «*Musik der Zukunft*» bestehen vor allem aus der musikalischen Dramaturgie sowie aus der Verwendung der Motivtransformationstechnik, die sich auch in den Symphonischen Dichtungen wiederfinden.

Zwei radikale Konzepte bilden den innovativen Kern: Zum einen überführt die multifunktionale formale Disposition des Werks die traditionell mehrsätzig angelegte Sonatenzyklus-Anlage in eine Einsätzigkeit. Gleichzeitig erscheinen Hauptsatz, langsamer Satz und Finale mit den zentralen Einheiten der Sonatenform – Exposition, Durchführung und Reprise – kongruent. Alle Teile der Sonate gehen direkt und ohne Pause ineinander über. Darüber hinaus bezeichnet die Technik der Motivtransformation das zweite zentrale kompositorische Konzept. Es besagt, dass der gesamte Zyklus aus nur wenigen motivischen Zellen aufgebaut wird. Diese werden gleich nach der kurzen *Lento assai*-Einleitung, die jeweils mit den beiden absteigenden «Zigeuner»-Tonleitern auf die ungarische Herkunft des Komponisten anspielt, in einem schroffen Doppeloktav-Unisono vorgestellt. Dieser Fanfare folgt ein in der linken Hand des Pianisten auftretendes *marcato*-Motiv im Bass, das sich aus Tonrepetitionen sowie einer charakteristischen Rollfigur zusammensetzt und gleich im Anschluss sequenziert wird. Damit ist bereits das wesentliche musikalische Material, aus dem sich das nahezu halbstündige Werk entwickelt, beschrieben. In der Folge wird dieses abgewandelt, variiert, transformiert, neu harmonisiert und dominiert so die Gestalt der gesamten Sonate. Während das Hauptthema in h-moll exponiert wird, erklingt der Seitensatz regelkonform in der Tonikaparallele in D-Dur. Der Charakter dieses *Grandioso*-Themas geht dabei auf einen von Liszt in seinem Klavierwerk selbst entwickelten religiös-ekstatischen Topos zurück, der sich auch in den *Harmonies poétiques et religieuses*, den *Années de pèlerinage*, oder in den später entstandenen Franziskus-Legenden wiederfindet.

Das zart und leise klingende Adagio des «langsamen Satzes» bedient sich melodisch fast ausschließlich an dem *marcato*-Motiv, ohne dass dieser motivische Bezug akustisch eindeutig nachzuvollziehen wäre. In so unterschiedlichem klanglich-charakterlichen Gewand zeigt sich die Melodie, die nun *dolcissimo con intimo sentimento* im dreifachen Piano in A-Dur erklingt. Mit Blick auf die Dramaturgie des Konzertprogramms schafft der Eintritt der höchst-virtuosen Reprise subtile Verknüpfung mit dem so ganz anders gestalteten Variations-Zyklus von Brahms: auch Liszt bedient sich der Form der Fuge, um den Schlussabschnitt seines Werkes einzuläuten. Hier wird das Hauptmotiv in einen mephistophelischen Themenkopf transformiert, mit dem ein dreistimmiges Fugato initiiert wird – dessen Fortführung nach der ersten Themenexposition freilich ebenso rasch aufgegeben wird, wie bei Brahms. Nach den donnernden Doppeloktaven im Prestissimo, die die Coda des Werkes anzeigen, zitiert Liszt nacheinander noch einmal – nun in H-Dur – die zentralen Momente der Sonate: das *Grandioso*-Thema im dreifachen Forte, die zarte Lyrik des Andante, und schließlich das pochende *marcato*-Motiv im Bass, das in einem langgezogenen Decrescendo verebbt. Der Zyklus schließt sich, es erscheinen nochmals die beiden absteigenden Skalen im Lento assai, nach dem ganzen Durchschreiten des Dramas findet die Musik ihren Zielpunkt wieder in ihrem Beginnen. Allerdings war das Ende dieses Werkes nicht immer so konzipiert. Untersucht man das Kompositionsautograph der Sonate, das heute in Privatbesitz in der Morgan Library in New York City aufbewahrt wird, stellt man Verblüffendes fest: In einer ersten Fassung hatte Liszt das Werk noch mit einem wuchtig-virtuosen *Grandioso*-Schluss beendet. Dieser wurde von ihm jedoch während des Prozesses der Überarbeitung komplett gestrichen. Mit schwarzer Tinte ist an der unteren Kante der Seite eine Markierung eingetragen, die auf ein der Quelle beiliegendes Einzelblatt hinweist. Dort ist der heute bekannte Schluss notiert, der diese außergewöhnliche Komposition mit sublimen, im zarten Pianissimo verklingenden Harmonien beendet.

Daniel Tiemeyer studierte Musikwissenschaft und Geschichte in Osnabrück und Wien und wurde mit einer Arbeit über den Klang in den Opern Franz Schrekers promoviert. Von 2017 bis 2020 war er Assistent an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, von 2020 bis 2022 Akademischer Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Seit 2022 ist er dort als Arbeitsstellenleiter des DFG-Projekts «Digitales Liszt Quellen- und Werkverzeichnis» tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Sofia Gubaidulina *Chaconne*

06.12.2021 Isata Kanneh-Mason

Johannes Brahms *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel*

16.12.2019 Théo Fouchenneret

Patricia Kopatchinskaja *Three Pieces*

Erstaufführung

Franz Liszt *Sonate für Klavier h-moll*

29.11.2016 Mariam Batsashvili

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 elektrifizéierend, 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

Interprète

Biographie

Lukas Sternath piano

FR Très tôt, la vie de Lukas Sternath a tourné autour de la musique. Né à Vienne en 2001, il a parcouru le monde en tant que Petit chanteur de Vienne et s'est produit sur les plus grandes scènes d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Il s'est formé en piano auprès d'Anna Malikova et Alma Sauer à l'Universität für Musik und darstellende Kunst de sa ville natale. En 2022, il a intégré la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre, où il étudie dans la classe d'Igor Levit. Parmi ses autres mentors figurent Till Fellner ainsi qu'Ingolf Wunder et Sir Andrés Schiff, avec lesquels il a suivi des masterclasses. Lors du 71^e Concours international de musique ARD à Munich en 2022, il s'est distingué en remportant, outre le premier prix, sept prix spéciaux, dont le prix du public et le prix de la meilleure interprétation de l'œuvre commandée. L'année précédente, il avait été plusieurs fois lauréat du 63^e Concours international de piano Ferruccio Busoni à Bolzano, du 14^e Concours international de piano Schubert à Dortmund et du 17^e Concours européen de piano à Brême. Nommé par le Musikverein Wien et le Konzerthaus Wien ainsi que par la Philharmonie Luxembourg, Lukas Sternath a été élu ECHO Rising star de la saison 2024/25. Dans le cadre de ce programme, il présente des récitals à Katowice, Budapest, Cologne, Hambourg, Dortmund, Amsterdam, Stockholm, Porto, Luxembourg, Lisbonne, Bruxelles, Birmingham, Londres, Vienne, Barcelone et Baden-Baden. Il est aussi invité au Festival de Salzbourg avec le Mozarteumorchester Salzburg sous la direction d'Ádám Fischer, avec

Lukas Sternath photo: Thomas Rabsch



le Sinfonieorchester Wuppertal et Patrick Hahn, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et Tarmo Peltokoski, la Kammerakademie Potsdam et Antonello Manacorda, l'ORF Radio-Symphonieorchester Wien et Markus Poschner et les Bamberger Symphoniker sous la direction d'Andrew Manze. Il donne des récitals notamment à la Philharmonie d'Essen, au Musikverein de Vienne et au Gewandhaus de Leipzig. D'autres temps forts de la saison sont ses concerts au Heidelberger Frühling, à la Schubertiade et au Klavier-Festival Ruhr, son concert en duo avec Igor Levit au Wigmore Hall de Londres ainsi que ses concerts, également en duo, dans toute l'Europe avec Julia Hagen. Au cours des saisons passées, Lukas Sternath a fait ses débuts en récital au Musikverein de Vienne, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, à la Tonhalle de Zurich et au Klavier-Festival Ruhr. Il a également collaboré avec les Bamberger Symphoniker et leur directeur musical Jakub Hrůša lors d'une tournée à Hambourg et Cologne, les Wiener Symphoniker et Patrick Hahn, l'académie d'été des Wiener Philharmoniker et Tugan Sokhiev, le SWR Symphonieorchester dirigé par Giedrė Šlekytė et les Münchner Philharmoniker sous la baguette d'Andrés Orozco-Estrada.

Lukas Sternath Klavier

DE Schon früh drehte sich im Leben von Lukas Sternath alles um die Musik. 2001 in Wien geboren, bereiste er bereits als Wiener Sängerknabe die Welt und konzertierte auf den großen Bühnen Europas, Nordamerikas und Asiens. Seine musikalische Ausbildung am Klavier erhielt er bei Anna Malikova und Alma Sauer an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. 2022 absolvierte er die Aufnahmeprüfung an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und studiert dort in der Klasse von Igor Levit. Zu seinen weiteren Mentoren zählen Till Fellner sowie Ingolf Wunder und Sir Andrés Schiff, bei welchen er Meisterklassen besuchte. Beim 71. Internationalen ARD-Musikwettbewerb in München im 2022 sorgte Lukas Sternath für Aufsehen – ihm wurden neben dem Ersten Preis sieben Sonderpreise zugesprochen, unter

anderen der Publikumspreis sowie der Preis für die beste Interpretation der Auftragskomposition. Im Jahr zuvor war er mehrfacher Preisträger beim 63. Internationalen Ferruccio Busoni Klavierwettbewerb in Bozen, beim 14. Internationalen Schubert Klavierwettbewerb in Dortmund und beim 17. Europäischen Klavierwettbewerb in Bremen. Nominiert von Musikverein Wien und Konzerthaus Wien sowie der Philharmonie Luxembourg, wurde Lukas Sternath zum ECHO Rising star der Saison 2024/25 gekürt. Innerhalb der Reihe präsentiert er Recitals in den ECHO-Konzerthäusern in Katowice, Budapest, Köln, Hamburg, Dortmund, Amsterdam, Stockholm, Porto, Luxemburg, Lissabon, Brüssel, Birmingham, London, Wien, Barcelona und Baden-Baden. In der Saison 2024/25 gastiert Lukas Sternath bei den Salzburger Festspielen mit dem Mozarteumorchester Salzburg unter der Leitung von Ádám Fischer, beim Sinfonieorchester Wuppertal mit Patrick Hahn, bei der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit Tarmo Peltokoski, der Kammerakademie Potsdam mit Antonello Manacorda, dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien mit Markus Poschner und bei den Bamberger Symphonikern unter der Leitung von Andrew Manze. Er gibt Recitals u. a. in der Philharmonie Essen, im Musikverein Wien und im Gewandhaus Leipzig. Weitere Höhepunkte der Saison bilden seine Konzerte bei den Festivals Heidelberger Frühling, Schubertiade und dem Klavier-Festival Ruhr, ein Duo-Konzert mit Igor Levit in Londons Wigmore Hall, sowie europaweite Duo-Konzerte mit Julia Hagen. In vergangenen Spielzeiten gab Lukas Sternath seine Recital-Debüts im Musikverein Wien, in der Hamburger Elbphilharmonie, der Tonhalle Zürich und beim Klavier-Festival Ruhr. Weitere Zusammenarbeiten erfolgten mit den Bamberger Symphonikern und ihrem Chefdirigenten Jakub Hrůša bei einer Tournee nach Hamburg und Köln, den Wiener Symphonikern mit Patrick Hahn, der Sommerakademie der Wiener Philharmoniker mit Tugan Sokhiev, dem SWR Symphonieorchester mit Giedrė Šlekytė und den Münchner Philharmonikern und Andrés Orozco-Estrada.

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

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

Rising star: Carlos Ferreira

20.05.25

Mardi / Dienstag / Tuesday

Carlos Ferreira clarinette
Pedro Emanuel Pereira piano

Brahms: *Klarinettensonate op. 120/2*

Schumann: *Fantasiestücke op. 73*

Debussy: *Première Rhapsodie*

Ding: *La Lune, l'ombre et moi* (commande ECHO)

Pereira: *Suite «Duas Igrejas»*

Rising stars

19:30

80' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 18 / 28 € / **Pilhil30**

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,

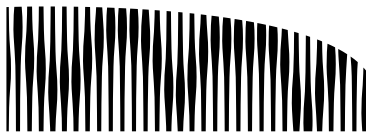
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

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