

24 at the Piano: Chopin & Shostakovich

Yulianna Avdeeva

Piano Sessions

27.10.25

Lundi / Montag / Monday

19:30

Salle de Musique de Chambre

Mercedes-Benz

LE NOUVEAU CLA ÉLECTRIQUE.

Le nouveau CLA repousse les limites de la conduite électrique avec aisance. Performant sur les courts trajets comme sur les longs voyages, il offre une autonomie de 775 km (WLTP) et une recharge ultrarapide de 325 km en seulement 10 minutes.*

Voici la nouvelle référence en matière de conduite électrique.



12,5 - 14,7 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Plus d'infos sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu).

24 at the Piano: **Chopin & Shostakovich** Yulianna Avdeeva

Yulianna Avdeeva piano

off-key:

/ɒf'ki:/ adverb

**When a phone
starts ringing
in the midst
of the second
movement...**

**Step off the beaten track
for one evening.
Put your mobile on silent when
you enter the Philharmonie.**

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Prélude et Fugue en ut majeur (C-Dur) op. 87 N° 1 (1950)

Prélude et Fugue en ut majeur (a-moll) op. 87 N° 2 (1950)

Prélude et Fugue en si majeur (H-Dur) op. 87 N° 6 (1950)

Prélude et Fugue en la majeur (A-Dur) op. 87 N° 7 (1950)

Prélude et Fugue en sol dièse mineur (gis-moll) op. 87 N° 12 (1950)

Prélude et Fugue en mi bémol mineur (es-moll) op. 87 N° 14 (1950)

Prélude et Fugue en si bémol majeur (B-Dur) op. 87 N° 21 (1950)

Prélude et Fugue en ré mineur (d-moll) op. 87 N° 24 (1950)

40'

Frédéric Chopin (1810–1849)

Vingt-quatre Préludes op. 28 (1838/39)

N° 1: Agitato (ut majeur / C-Dur)

N° 2: Lento (la mineur / a-moll)

N° 3: Vivace (sol majeur / G-Dur)

N° 4: Largo (e-moll / mi mineur)

N° 5: Allegro molto (ré majeur / D-Dur)

N° 6: Lento assai (si mineur / h-moll)

N° 7: Andantino (la majeur / A-Dur)

N° 8: Molto agitato (fis-moll / fa dièse mineur)

N° 9: Largo (mi majeur / E-Dur)

N° 10: Molto allegro (ut dièse mineur / cis-moll)

-
- N° 11: *Vivace* (si majeur / H-Dur)
N° 12: *Presto* (sol dièse mineur / gis-moll)
N° 13: *Lento* (fa dièse majeur / Fis-Dur)
N° 14: *Allegro* (mi bémol mineur / es-moll)
N° 15: *Sostenuto* (ré bémol majeur / Des-Dur)
N° 16: *Presto con fuoco* (si bémol mineur / b-moll)
N° 17: *Allegretto* (la bémol majeur / As-Dur)
N° 18: *Allegro molto* (fa mineur / f-moll)
N° 19: *Vivace* (mi bémol majeur / Es-Dur)
N° 20: *Largo* (ut mineur / c-moll)
N° 21: *Cantabile* (si bémol majeur / b-moll)
N° 22: *Molto agitato* (sol mineur / g-moll)
N° 23: *Moderato* (fa majeur / F-Dur)
N° 24: *Allegro appassionato* (ré mineur / d-moll)

“

You have our full attention

Max Glesener, Private Banking Advisor



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking

FR Héritages croisés : le prélude en partage

Hector Cornilleau

« Le sens de la musique se prête uniquement aux prophéties rétrospectives ; la musique ne signifie quelque chose qu'au futur antérieur ! »

Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*

En 1950, alors qu'il siège au jury du prestigieux Concours Bach de Leipzig, Dmitri Chostakovitch entend Tatiana Nikolaïeva jouer l'intégrale des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de l'illustre Kantor. C'est cette même partition que, quelque 112 ans plus tôt, Frédéric Chopin avait emporté lors de son voyage à Majorque, aux côtés de George Sand. De ces rencontres plus ou moins fortuites, de ces compagnonnages au long cours, de cette admiration commune naissent les célèbres *24 Préludes op. 28* et tout autant de *Préludes et Fugues op. 87* ; cycles construits en miroirs l'un de l'autre et au miroir de l'œuvre de Bach, y puisant chacun à leur manière tantôt le style, tantôt l'idée.

Si Chopin, dont Franz Liszt aimait à dire qu'il était un « élève enthousiaste de Bach », reprend, en la réagencant, l'idée du cycle intégral des tonalités dans son opus 28, il en élimine la fugue et fait de chaque prélude – selon une idée plutôt neuve et chère au romantisme, une miniature autosuffisante. Le prélude, devenu autonome, n'a plus pour fonction de préparer à autre chose qu'à son propre achèvement et ouvre la voie à l'esthétique nouvelle du fragment, ou de l'éclat de pensée, telle qu'en témoigne une formule en vogue dans la littérature germanique de l'époque (*Gedankensplitter*).

Chostakovitch, un siècle plus tard et après avoir rendu un hommage appuyé aux préludes de Chopin dans ses *Préludes op. 34*, semble vouloir renouer avec l'architecture baroque en rendant à la fugue sa place. Mais cette réhabilitation s'inscrit plus exactement dans une vaste tradition d'écriture contrapuntique, chère à l'École russe : héritage qui passe par les *Quatre Préludes et Fugues op. 101* d'Alexandre Glazounov, directeur du Conservatoire de Petrograd où Chostakovitch étudia, la redoutable littérature de Sergueï Taneïev, et la fascination de Ferruccio Busoni, Alexandre Siloti ou Max Reger pour l'écriture bachienne.

Ainsi pourrait-on être tenté d'écrire une histoire chronologique et génétique du genre, qui se construirait autour d'une dynamique cyclique, en vertu de ses écarts et de ses proximités avec le modèle consacré ; mais les métamorphoses du genre ne résultent-elles pas davantage d'un dialogue plus complexe ? Dialogue entretenu avec



Pochette de l'enregistrement des *Préludes op. 87* par Tatiana Nikolaïeva, photographiée aux côtés de Dmitri Chostakovitch

la tradition allemande, avec la modernité européenne et avec une école russe qui avait déjà cherché à marier identité proprement nationale et virtuosité universelle du geste.

De l'esthétique du fragment au retour de la grande architecture

« À la manière de Valéry, [qui] part du mot, du vers, Chopin, en parfait artiste, part des notes [...] il laisse aussitôt une émotion toute humaine envahir cette très simple donnée, qu'il élargit jusqu'à la magnificence. »

André Gide, *Notes sur Chopin*

André Gide notait que Chopin « *parle bas* », et que ses préludes sont comme des confidences que l'on surprend : « *Chacun d'eux prélude à une méditation ; [...] nulle part Chopin ne s'est montré plus intime. Chacun d'eux, ou presque [...] crée une atmosphère particulière, pose un décor sentimental, puis s'éteint comme un oiseau se pose.* » Ce que souligne Gide est d'autant plus sensible qu'il convient de noter que Chopin ne joua jamais ses *Préludes* enchaînés, mais au contraire isolés et sporadiquement parsemés au sein de ses rares représentations, comme de courtes pièces unitaires et détachables de l'ensemble constitué, nécessitant que l'on s'y arrête pour en saisir l'intensité et le propos. Leur brièveté est pourtant éloquente : parfois à peine quelques mesures (*N° 7* en la majeur), parfois un enchaînement obsessionnel (*N° 4* en mi mineur), souvent un « art de l'ineffable », un moment suspendu où l'instant semble se consumer.

Chopin participe à l'établissement d'une poétique du fragment : pas d'exposition, pas de développement, mais une fulgurance omniprésente.

Comme le relevait Jankélévitch dans *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* : « *Le Prélude ne cesse de préluder... Le préambule est devenu la pièce elle-même ! La concision, l'improvisation, c'est-à-dire l'état inspiré durant lequel la phrase en travail germe et tâtonne et subit d'incessantes retouches.* » En écartant provisoirement toute idée franchement exprimée de symétrie, en faisant fi des structures traditionnelles, Chopin place le prélude du côté de l'éphémère, du subjectif, des passions individuelles, laissant transparaître peut-être plus qu'ailleurs le processus de sa genèse, ainsi qu'en témoigne George Sand dans son autobiographie : « *Sa création était spontanée, miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano, soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument.* »

Cette expression, non retenue, de l'intime, inscrit donc le genre dans une démarche volontairement anti-rhétorique. Chostakovitch, au contraire, construit volontiers ses *Préludes et Fugues* dans l'esprit d'une architecture stricte et préalablement définie, tel le N° 24, en ré mineur, qui s'achève dans une polyphonie monumentale, digne d'une véritable cathédrale sonore. De même, le N° 21 en si bémol majeur déploie une clarté presque classique, d'une rigueur apollinienne qui contraste avec les climats plus douloureux du cycle. Mais derrière l'inébranlable solidité de sa structure, se cachent des fragilités et des blessures : dissonances crues, chromatismes tortueux, climats qui semblent tourner à vide. Chaque fugue devient une manière d'exorcisme. Là où Chopin se livre dans le fragment, Chostakovitch se cache dans le labyrinthe contrapuntique pour livrer une vérité intime que seul le langage musical peut porter. Il faut alors écouter les parallèles. Le *Prélude N° 6 en si mineur* de Chostakovitch, d'un dépouillement presque archaïque, dialogue avec les préludes lents et graves de Chopin (N° 20 en ut mineur). Le *Prélude N° 7 en la majeur*, lumineux et chantant, rappelle l'éclat d'un Chopin plus pastoral, presque badin dans la même tonalité. Même fragmentaires, ces rapprochements révèlent que les deux compositeurs, chacun à sa manière, utilisent le prélude comme une miniature autobiographique.

Deux confessions au miroir de Bach : musique et intériorité

Derrière cet élan spontané de Chopin, que dépeignait Sand et qui tiendrait volontiers de la mythification romantique, se cache un vaste travail de réagencement des idées, confinant parfois à l'obsession : *« C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le retrouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir. Il s'enfermait dans sa chambre des journées entières, pleurant, marchant, brisant ses plumes, répétant et changeant cent fois une mesure, l'écrivant et l'effaçant autant de fois, et recommençant le lendemain avec une persévérance minutieuse et désespérée. »* De plus, le séjour à Majorque n'est pas un bon moment pour Chopin qui est malade, isolé, dans un monastère humide de Valldemossa, en attente d'un piano Pleyel qui n'en finit pas d'arriver. Ses *Préludes* naissent donc dans cette situation d'exil et de fragilité, uniques moyens de subsistance puisqu'il en a déjà perçu l'avance par son éditeur. Ils sont autant de notations fiévreuses, d'impressions jetées tel que l'illustre le quinzième, en ré bémol majeur, dit « de la goutte d'eau », qui répète inlassablement une note obstinée : image sonore du temps qui s'écoule, et de l'angoisse qui persiste. Schumann parlera en 1839 « *de plumes d'aigle détachées, le tout pêle-mêle dans sa bigarrure et sa sauvagerie* », ajoutant que « *chaque morceau porte [la] fine écriture perlée* » de l'auteur, que l'on reconnaît « *jusque dans les silences à sa respiration haletante* ».

En 1951, en URSS, écrire un cycle à la gloire de Bach permet à Chostakovitch de s'exprimer en toute sécurité apparente après bien des preuves répétées de l'hostilité du régime soviétique à son égard. Mais sous la surface, l'auditeur entend ses doutes, ses ironies, ses douleurs. La *Fugue N° 14* en mi bémol mineur, aux dissonances insistantes, avance comme une marche inexorable ; le *Prélude N° 2* en la mineur, anguleux et inquiet, sonne comme une plainte. Si la création publique, par la dédicataire du cycle Tatiana Nikolaïeva, fut



Monument dédié à Frédéric Chopin à Valldemossa

chaleureusement accueillie, la réception académique du cycle fut exécrable, à commencer par celle de l'Union des compositeurs qui l'accusa de décadentisme, de s'éloigner des thématiques du réalisme socialiste et de prôner un genre archaïque et trop occidental. Le prélude et la fugue deviennent ainsi le langage d'une confession cryptée : un journal intime codé, offert non tant à ceux qui savent écouter qu'à ceux qui veulent entendre.

De l'hommage à l'intertextualité

Nés d'un hommage assumé à Bach, les *24 Préludes et Fugues* de Chostakovitch s'inscrivent clairement dans l'héritage du *Clavier bien tempéré*, au fil d'un important réseau de correspondances. Le premier prélude reprend les notes du *Prélude BWV 846*, la dernière fugue cite le sujet de celle en si bémol majeur BWV 890 et çà et là les allusions à Bach abondent. Mais Chostakovitch ne choisit pas l'ordre chromatique et lui préfère un cycle de quintes se rapprochant de Chopin, dessinant un parcours plus ample et circulaire. Au cœur de ce cycle, un motif récurrent tisse des liens souterrains entre les

fugues, apparaissant tour à tour dans des sujets. Enfin, chaque dip-tique prélude-fugue s'inscrit dans une logique organique : le prélude en esquisse parfois le sujet (N° 12 et 24), en expose l'ébauche partielle (N° 6) ou en réemploie des motifs et des enchaînements. Le N° 21, par son prélude lumineux et sa fugue d'une transparence contrapuntique rare, illustre parfaitement ce tissage organique. Loin d'être une simple série de pièces isolées, l'ensemble est ici pensé de façon organique, usant de procédés cycliques considérablement mis au jour depuis la fin du 19^e siècle.

Busoni qualifiait en 1920 les *Préludes* de Chopin « d'œuvre prophétique ».

Ils furent assurément un mystérieux point d'équilibre entre un héritage assimilé et un avenir esthétique anticipé.

La vogue romantique pour les pièces brèves ne tarda pas à emporter dans son sillage ce même Busoni, aux côtés d'Alexandre Scriabine, d'Anatoli Liadov et de Karol Szymanowski. Face aux goûts de l'aphorisme d'un Arnold Schönberg, d'un Anton Webern ou d'un Béla Bartók, l'unité cyclique conçue par Chopin permet la perpétuation de vastes architectures d'ensemble, loin de la collection éparse de miscellanées musicales. Œuvre de renouveau, le cycle des *Préludes* op. 28 forme l'état primal d'un renouvellement esthétique qui, comme le note le musicologue Jean-Jacques Eigeldinger, a su s'enraciner profondément dans la musique de Bach pour en tirer la garantie nécessaire à un saut dans l'avenir ne répondant d'aucune forme d'avant-gardisme, tout en ouvrant la voie aux impressionnismes et aux symbolismes.

Après Chostakovitch, Dmitri Kabalevski (qui l'avait jadis fustigé) reprendra servilement certaines tournures de l'opus 87 dans ses *Six Préludes et Fugues op. 61* (1958/59). L'imitation tourne même au pastiche au détour de certaines pièces qui singent les atmosphères de Chostakovitch en les réduisant à une imagerie pédagogique. Là où Kabalevski illustre, Chostakovitch suggère ; là où le premier moralise, le second confesse. Si le prélude était le lieu de la confession des premiers romantiques, la fugue, d'apparence si « académique », devient chez l'auteur russe le lieu d'une sincérité ultime, où l'intime, à fleur de peau, se cache derrière le masque des architectures polyphoniques savantes.

En un siècle d'existence, une même idée n'a cessé de traverser ces pages unies par leur intitution : le prélude, plus qu'un exercice est un journal, un miroir, parfois une prière, jamais un exercice, parfois une ironie, mais toujours un lieu de vérité. Et c'est dans cette tension – entre le fragment et la grande forme, entre l'éclair et le monument, entre l'intime et le masque – que se dessine la force de ce genre sans cesse renouvelée.



Signature de Frédéric Chopin

Musicologue et compositeur, Hector Cornilleau est diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Attaché à la transmission et à la médiation de la musique, il est coordinateur de la recherche pour le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française et effectue actuellement une thèse de doctorat consacrée à la question de l'encyclopédisme musical dans le premier 19^e siècle en France (Paris, EHESS).

Dernière audition à la Philharmonie

Dmitri Chostakovitch *Préludes et Fugues op. 87*

Première audition

Frédéric Chopin *Vingt-quatre Préludes op. 28*

18.02.2020 Eric Lu

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

All Together: «Meine Mutter und ich haben beim Projekt mitgemacht und ich konnte die Freude miterleben, die sie beim Singen hatte. Die humorvolle und professionelle Anleitung während der Proben hat eine angenehme Situation geschaffen. Vielen Dank an die Fondation EME, dass sie so tolle Projekte ermöglicht. Es war mein erstes Projekt mit EME und generell in dieser Art, doch auf jeden Fall nicht das letzte. Ich bin sehr dankbar für diese Zeit, das Singen, die neugewonnenen Menschen in meinem Leben, einfach empfehlenswert!»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, nous soutenir ou participer, visitez:
Um mehr zu erfahren, uns zu unterstützen oder mitzumachen,
besuchen Sie: **www.fondation-eme.lu**

^{DE} Zwischen Moment und Monument

Hagen Kunze

Im Schatten Bachs: Dmitri Schostakowitschs *Präludien und Fugen op. 87*

Es war im Hochsommer 1950. Die Stadt Leipzig lag noch weitgehend in Trümmern und erlebte dennoch eine Sternstunde ihrer an Glanzpunkten reichen Musikgeschichte: vergleichbar mit Johann Sebastian Bachs Bewerbungsdirekt an der Thomaskirche, dem Antrittskonzert von Felix Mendelssohn Bartholdy als Gewandhauskapellmeister oder dem überregional beachteten ersten Triumph Gustav Mahlers.

Zum 200. Todestag Johann Sebastian Bachs veranstaltete die gerade gegründete sozialistische DDR ein riesiges Bachfest, das Bach nicht nur ehrte, sondern auch in das eigene ideologische Weltbild einpassen sollte. Einer der prominentesten Gäste war Dmitri Schostakowitsch. Der damals 43-Jährige, längst ein Star der sowjetischen und internationalen Musikwelt, reiste als Juror des erstmals ausgeschriebenen Internationalen Bach-Wettbewerbs nach Leipzig.

Dort trat eine 26-jährige Pianistin an, die ihr Leben lang mit diesem Moment verbunden bleiben sollte: Tatjana Nikolajewa. Sie spielte Bachs *Wohltemperiertes Klavier* mit solcher Überzeugungskraft, dass sie den Wettbewerb gewann und zugleich Schostakowitsch zutiefst inspirierte. Wenige Monate später begann der Komponist mit der Arbeit an einem dreistündigen Zyklus von 24 Präludien und

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Dmitri Shostakovich (1906–1975): Piano prodigy as well as composer. Wrote in practically every genre. Very generous to fellow composers and performers. Alternately revered and persecuted by the Soviet State. Ardent fan of football.

Frédéric Chopin (1810–1849): Wrote almost exclusively for his own instrument, the piano. So shy he preferred to perform in semi-darkness. Called a «beloved little angel» by his lover Aurore Dupin (the writer George Sand).

What's the big idea?

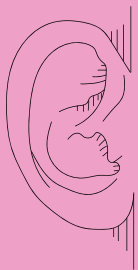


Back to Bach. Shostakovich and Chopin both loved Bach. Tonight's works pay tribute to Bach's *Well-Tempered Clavier*, a collection of preludes and fugues in every musical key. Shostakovich could play them all by the age of 11, and Chopin allegedly kept a copy by him as he finalised his *Préludes*.

A happy composer. Shostakovich was inspired to write his *Preludes and Fugues* after witnessing the pianist Tatiana Nikolayeva win the 1950 Leipzig Bach Competition. He had great fun writing the collection – which he found far less stressful than large-scale projects like symphonies – and finished it within four months.

Turbulent times. Chopin completed his *Préludes op. 28* in 1838 and 1839 while wintering in a monastery in Mallorca. He was delighted by the island's beauty, but it wasn't a relaxed holiday: there was torrential rain; his piano got stuck in customs; and he was diagnosed with tuberculosis. His fluctuating emotions are reflected in the volatile *Préludes*.

What should I listen out for?

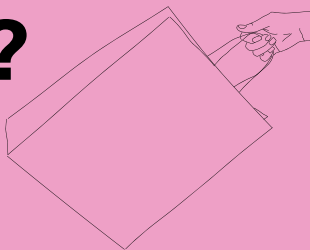


Melodic marvels. Both Chopin and Shostakovich had a knack for writing good tunes. Listen out especially for the gorgeous songlike melody that opens Chopin's *Prelude N° 15* («Raindrop») and the exquisitely gentle opening theme of Shostakovich's *Fugue N° 14*.

Endless invention. Be amazed by the textural and rhythmic variety of Shostakovich's *Preludes and Fugues*. At times, as in *Prelude N° 7*, the textures are reduced to just two lines; at others they can be dazzlingly complex – as in the monumental *Fugue N° 24*, or the energetic *Fugue N° 12*, whose irregular rhythms have a hint of jazz.

Emotional odyssey. Immerse yourself in the contrasting emotional worlds of Chopin's *Préludes*. Highlights include the poignant lament of *N° 4*, the sombre funeral march of *N° 20* and the virtuoso fireworks of *N° 24*, whose cascading figuration, thundering chords and wild mood have led it to be nicknamed «*The Storm*».

Something to take home?



What are preludes and fugues? A prelude is a short, free-flowing piece that sometimes serves as an introduction to a larger composition. In a fugue, a repeated melody is heard at different pitches, with increasingly complex accompanying textures and counter-melodies.

Slavic Soul. Experience a different side to Shostakovich on 31.10. when Leonidas Kavakos and the Luxembourg Philharmonic perform his impassioned *Violin Concerto* alongside similarly intense works by Stravinsky and Tchaikovsky.

Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

Fugen. Dass Nikolajewa trotz erheblicher Widerstände dieses Monumentalwerk zwei Jahre später in einem Kraftakt sondergleichen uraufführte, gehört zu den Wundern des 20. Jahrhunderts. Der heiße Leipziger Sommer 1950 ist darum nicht nur ein bedeutendes Kapitel der Bach-Rezeption, sondern zugleich auch die Geburtsstunde eines der eigenwilligsten Klavierzyklen der jüngeren Vergangenheit.

Um das nachvollziehen zu können, ist es wichtig, den Ursprung des Satzpaars «Präludium und Fuge» zu beleuchten. Dessen erster Teil ist im eigentlichen Sinne nichts anderes als ein Vorspiel: Ursprünglich war es tatsächlich improvisiert, ein freies Tasten über die Möglichkeiten der Tonart, die der Spieler betreten wollte. Im späten 17. Jahrhundert entwickelte sich daraus eine eigene Gattung, die das offene Moment bewahrte. Ein Präludium kann tänzerisch oder meditativ sein, es kann die Harmonien durchschreiten oder in virtuellen Kaskaden aufleuchten. Immer aber steht es im Spannungsverhältnis zur meist folgenden Fuge. Während das Präludium wie ein Eintritt in einen Raum wirkt, ist die Fuge das eigentliche Gespräch: Ein Thema wandert von Stimme zu Stimme, der Kontrapunkt entfaltet sich in kunstvollen Spiegelungen und Engführungen der zu einem Ganzen verwobenen Unterhaltung.

Der Köthener Hofkapellmeister Bach führte diese Idee in seinem *Wohltemperierten Klavier* zur Vollendung.

24 Satzpaare in allen Dur- und Molltonarten, aufsteigend chromatisch angeordnet: Nach C-Dur folgt c-moll, dann geht es über Cis, D, Es immer höher bis zum abschließenden h-moll. Als Bach 1722

den ersten Teil abschloss, hatte er ein Werk von enzyklopädischer Kraft geschaffen, das zugleich Lehrbuch, Experimentierfeld und Musik von unerreichter Schönheit ist.

Nach Bachs Tod verlor sich das Doppel «Präludium und Fuge». Fugen galten nun als gelehrte, fast verstaubte Kunst. Die großen romantischen Klavierzyklen von Frédéric Chopin, Sergej Rachmaninow und Alexander Skrjabin beschränkten sich auf die Präludien. Umso erstaunlicher, dass Schostakowitsch 1950 die alte Form neu belebte. Die Idee dazu fiel jedoch nicht vom Himmel. Schon 17 Jahre zuvor hatte der russische Komponist mit seinen *24 Präludien op. 34* erstmals einen Klavierzyklus geschaffen, in dem alle Tonarten durchschritten werden.

Dieser Zyklus war unbestritten noch eine Hommage an die Klaviertradition der Romantiker. Erst das Bachfest 1950 in Leipzig gab die entscheidende Initialzündung, «*die Tradition des Wohltemperierten Klaviers direkt fortzusetzen*». Viele Kollegen, mit denen Schostakowitsch über sein Vorhaben sprach, bezweifelten jedoch, dass im 20. Jahrhundert ein solcher Zyklus möglich sei. Doch der Komponist ließ sich nicht beirren. Unmittelbar nach Rückkehr in die Sowjetunion begann er im Herbst 1950 mit der Arbeit, kaum fünf Monate später wurde das Werk vollendet. Die Arbeitsweise war fast spielerisch: Durchschnittlich fünf Tage benötigte der Komponist für ein Satzpaar. Sobald es fertig war, schickte er es an Nikolajewa, die es umgehend einstudierte und Rückmeldung gab. Ihr verdankt der Zyklus nicht nur seine erste Gesamtauführung, sondern auch die vehemente Verteidigung gegen Kritik.

Die Jahre zwischen der Schdanow-Doktrin 1948 und Stalins Tod 1953 waren für Schostakowitsch eine Zeit des Schweigens und der inneren Krise. Werke wie die Oper *Lady Macbeth von Mzensk* oder die *Vierte Symphonie* hatten ihn fast das Leben gekostet. Nun

durfte er nicht mehr frei komponieren, sondern war gezwungen, Filmmusiken oder patriotische Kantaten zu schreiben. Vor diesem Hintergrund ist op. 87 ein bemerkenswertes Dokument. Der Zyklus ist weder Auftragswerk noch Propagandamusik, sondern vielmehr ein persönliches Bekenntnis. Stilistisch ist er so vielfältig wie ein Tagebuch: mal schlicht und klar, dann wieder grotesk oder tief melancholisch und schließlich überbordend modernistisch.

Anders als das berühmte Vorbild ist op. 87 aber nicht chromatisch aufgebaut, sondern folgt dem Quintenzirkel: Über C-Dur und die Paralleltonart a-moll geht es die Kreuz-Tonarten hinauf und schließlich die B-Tonarten hinunter bis zum Finale in d-moll. Das eröffnende Satzpaar ist ein stiller Beginn: Einfache Akkordstrukturen lassen in der Oberstimme eine Melodie hervortreten – eine bewusste Parallele zu jenem Werk in gleicher Tonart, mit dem Bach seinen Zyklus eröffnete. Diese verborgene Melodie gibt dem Präludium eine besondere Stimmung. Gerade die kleinen Pausen sind wichtig: Sie schaffen Momente, das Erlebte zu verarbeiten und Neues zu erahnen.

Die inhärente Melodie des ersten Präludiums erinnert an eine in dieser dunklen Zeit entstandene Komposition, das Auftragswerk *Lied von den Wäldern*. Es entstand 1948, in jenem Jahr, in dem Schostakowitsch einem Kollegen auf die Frage, woran er gerade arbeite, antwortete: *«Im Augenblick schreibe ich eine Filmmusik. Es ist schlimm, dass es dazu kommen musste»*.

Der Zyklus gehört in die Reihe «intimer Seelenmusiken», die Schostakowitsch stets doppelbödig ausstattete.



Dmitri Schostakowitsch, die *Pravda* lesend

Besonders beim krönenden Abschluss, der Fuge in d-moll, ist dies offensichtlich: Die monumentale Doppelfuge wartet mit zwei Themen auf. Das erste beginnt im Bass und entspricht einem bereits im Präludium präsentierten Motiv. Das zweite Thema ist völlig anders: Ein Seufzermotiv wird in über sechs Takte reichenden Achtelketten zuerst im Sopran vorgestellt. Das Prinzip des Kontrapunktes wird dabei immer mehr verlassen. Der Ausdrucksgehalt entfernt sich von Bach und nähert sich der Wucht Modest Mussorgskys. Erst die triumphale Coda kombiniert beide Themen in Dauerschleife. Das allerletzte Wort hat der Kopf des ersten Themas im Unisono aller vier Stimmen: Eine weitere Steigerung ist nicht mehr möglich.



Frédéric Chopin. Portrait von Eugène Delacroix 1838

Am Ende steht gleißender Jubel in D-Dur. Doch was wird hier eigentlich gefeiert? Die Freude klingt unehrlich, sie ist ebenso erzwungen wie das «Zuviel-Dur» in der *Fünften Symphonie*. Das Finale des allen Widrigkeiten abgetrotzten Werkes ist ein eigensinniges musikalisches «Dennoch». Das offenbart auch die Rezeptionsgeschichte. Kurz nach Vollendung stellte Schostakowitsch den Zyklus dem Komponistenverband vor. Danach entbrannte eine Diskussion: Schostakowitsch wurde «Formalismus» vorgeworfen, einige Abschnitte als «Kakophonie» beschrieben. Vor allem aber

fragen sich die Funktionäre: Warum wiederholt der Komponist das *Wohltemperierte Klavier*, anstelle sich dem sozialistischen Realismus zu widmen? Warum schreibt er lieber Fugen statt Massenlieder?

Zu den Kritikern gehörten nicht nur Parteikader, sondern auch Kollegen wie Dmitri Kabalewsky. Nur wenige verteidigten den Komponisten, darunter stets Tatjana Nikolajewa. Als frisch gekürte Bachpreisträgerin war sie in der klavierbegeisterten Sowjetunion eine Ikone, der man einen Wunsch nicht einfach abschlagen konnte. So gab die Partei schließlich die Zustimmung für die Veröffentlichung des Werkes und genehmigte auch die Uraufführung am 23. und 28. Dezember 1952, die ein umjubelter Erfolg wurde. Bis heute ist Schostakowitschs monumentaler Zyklus ein einsamer Fels in der jüngeren Klaviersmusik.

Miniaturen der Seele: Frédéric Chopins *Préludes* op. 28

Zweifelloos stellte sich Dmitri Schostakowitsch mit seinem Zyklus op. 87 in die Tradition Johann Sebastian Bachs. Doch der Gedanke, 24 Stücke in allen Tonarten zu präsentieren, war auch das Vermächtnis von Frédéric Chopin. Dessen *Préludes* op. 28 sind keine systematischen Studien sondern poetische Stimmungsbilder. In Chopins Welt gibt es keine gelehrte kontrapunktische Strenge. Stattdessen offenbaren sie eine neue Intimität, einen Blick ins Innerste, in den Atem des Augenblicks. Auch sie durchschreiten alle Tonarten. Aber die Form bleibt offen, frei und fragmentarisch.

Entstanden ist der Zyklus im Winter 1838/39 im Kartäuserkloster Valldemosa auf Mallorca. Dorthin hatte sich der Komponist mit seiner Lebensgefährtin, der französischen Schriftstellerin George Sand, zurückgezogen, um eine Lungenerkrankung zu kurieren. Als Chopin auf die Insel aufbrach, war er gesundheitlich zwar geschwächt, aber voller musikalischer Ideen, für deren Verwirklichung er die intensive Einsamkeit suchte.

Schon, dass Chopin 24 Stücke schrieb, die alle Tonarten umfassen, offenbart, dass er mit seinem Konzept bewusst an Bachs *Wohl-temperiertes Klavier* erinnern wollte. Doch während Bach jedem Präludium eine Fuge anfügte, bleiben Chopins Stücke jeweils solitär. Sie sind nicht Einleitung, sondern Essenz: kurze, oft blitzartige Miniaturen, die jeweils ein eigenes Gefühl verdichten. Deren Länge schwankt zwischen kaum einer halben Minute und mehreren Seiten. Manche *Préludes* wirken wie Aphorismen, andere wie dramatische Szenen. Robert Schumann nannte sie «*Skizzen, Anfänge von Etüden oder doch Reste, Adlerfittiche, alles im wildesten Durcheinander*». Was Schumann skeptisch meinte, ist gerade der Reiz: Chopin wagt das Fragment, er überlässt dem Zuhörer, Zusammenhänge zu erspüren.

Die einzelnen Stücke sind wie Fenster in eine Seelenlandschaft.

Da ist das lyrische *Prélude Des-Dur* (N° 15), bekannt als «*Regentropfen-Prélude*», dessen pendelnde Begleitfiguren eine melancholische Weite entfalten. Oder das düstere *Prélude d-moll* (N° 24), das den Zyklus mit eruptiver Wucht beschließt. Chopin ordnete die Sätze nicht chromatisch wie Bach, sondern nach dem Quintenzirkel: Jeder Dur-Tonart folgt die parallele moll-Tonart. Zunächst geht es in den Kreuz-Tonarten den Zirkel hinauf, ehe der Pianist im zweiten Teil in den B-Tonarten wieder hinabschreitet. Diese Ordnung gibt dem Zyklus einen inneren Bogen. Zugleich wird die Vielfalt betont: jede Tonart, jeder Charakter, jede Stimmung findet ihre eigene musikalische Gestalt.

Entgegen dem Gattungstitel sind Chopins *Préludes* darum auch keine Vorspiele. Vielmehr sind sie zu eigenständigen Charakterbildern ausgeformt. Manche warten mit extremer Verdichtung auf:



**Philharmonie
Luxembourg**



Pück. Mix. Save. Repeat.

With «Pick & Mix», choose 4 or more concerts
from a large selection and enjoy attractive discounts.
It's your season, your way.

#TasteTheMusic



“ L'ENTHOUSIASME
EST CONTAGIEUX,
LA MUSIQUE MÉRITE
NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années,
nous continuons à soutenir nos institutions culturelles,
afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**



das *Prélude a-moll* (N° 2) offenbart düstere Unruhe, das in *h-moll* (N° 6) ist ein einziger melancholischer Seufzer. Andere Sätze wiederum sind technische Glanzstücke: Das *Prélude g-moll* (N° 22) fordert den Pianisten mit brillanten virtuoson Akkordketten regelrecht heraus. Und dennoch sind es gerade die unscheinbaren Momente, in denen Chopin besonders klar zeigt, wie er Harmonien verschattet, wie er mit kleinen rhythmischen Gesten ganze Welten aufruft.

Der Zyklus op. 28 wurde schon früh als revolutionär empfunden. Franz Liszt entdeckte in ihm «*Perlen auf schwarzem Samt*», Heinrich Heine hörte «*tönende Tropfen, die ins Herz fallen*». Nachfolgende Komponisten wie Claude Debussy, Alexander Skrjabin oder Sergej Rachmaninow griffen in eigenen Zyklen die von Chopin zur poetischen Miniatur modifizierte Gattung auf. Die *Préludes op. 28* sind damit Ausgangspunkt einer Tradition, die auch Schostakowitsch mit seinem frühen Zyklus op. 34 zunächst sublimierte, ehe er 1950 mit den eigenwilligen *Präludien und Fugen op. 87* schließlich zu den Wurzeln der Gattung zurückkehrte.

Hagen Kunze arbeitet nach früheren Tätigkeiten als Redaktionsleiter einer Tageszeitung und Chefdramaturg als Publizist und Musikpädagoge. Schwerpunkt seiner Buchveröffentlichungen ist die Musikgeschichte.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Dmitri Schostakowitsch *Präludien und Fugen op. 87*
Erstaufführung

Frédéric Chopin *Vingt-quatre Préludes op. 28*
18.02.2020 Eric Lu

Interprète

Biographie

Yulianna Avdeeva piano

FR Yulianna Avdeeva a remporté la médaille d'or du Concours international de piano Chopin en 2010, ce qui l'a fait connaître à l'échelle internationale. Elle se produit régulièrement à la Philharmonie de Varsovie, au Rudolfinum de Prague, à la Pierre Boulez Saal de Berlin, au Konzerthaus de Vienne et à l'Elbphilharmonie de Hambourg. Elle a récemment fait ses débuts aux festivals de Salzbourg et de Gstaad, ainsi qu'au Concertgebouw d'Amsterdam. Parmi les temps forts de la saison 2025/26, citons une tournée de récitals en Corée et en Chine, le festival Chopin et son Europe à Varsovie, ainsi que des débuts en récital au Musikverein de Vienne, à la Philharmonie de Cologne, la Philharmonie de Berlin, La Jolla Music Society, aux Philip Lorenz International Keyboard Concerts, dans la série Dacamera à Houston, au Festival de Tannay en Suisse, à la Società del Quartetto di Milano et au Centre Musical De Bijloke à Gand. Elle retourne également au Círculo de Bellas Artes de Madrid pour l'intégralité des *24 Préludes et Fugues op. 87* de Chostakovitch, ainsi qu'au Festival de piano Rudolf Firkušný de Prague pour un récital solo avec des extraits de l'opus 87 au Rudolfinum. En soliste, elle s'est produite entre autres avec le Seattle Symphony, le Bournemouth Symphony, le Pittsburgh Symphony, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre Symphonique de Montréal, le WDR Sinfonieorchester Köln, la Dresdner Philharmonie, l'Orchestre Consuelo au Festival de La Chaise-Dieu et la Franz Schubert Filharmonia. Après sa prestation au Festival Chostakovitch du Gewandhaus, elle effectue cette saison une tournée

Yulianna Avdeeva photo: Maxim Abrossimow



européenne avec Andris Nelsons et le Gewandhausorchester Leipzig. Parmi ses projets de musique de chambre, citons une tournée avec le Belcea Quartet avec des concerts à Vienne, Hambourg, Berlin et Madrid. Elle a récemment publié trois albums chez Pentatone: «Resilience» (2023), «Chopin: Voyage» (2024) et un enregistrement de l'intégrale de l'opus 87 de Chostakovitch (2025). Ses précédents enregistrements des concertos pour piano de Chopin avec l'Orchestra of the Eighteenth Century sous la direction de Frans Brüggen (2013), trois albums solo consacrés à Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Liszt et Prokofiev (2014, 2016, 2017), ses collaborations en musique de chambre avec Gidon Kremer dans la musique de Weinberg (2017 et 2019) ainsi qu'un enregistrement solo chez Deutsche Grammophon (2015): ces projets témoignent de son travail artistique. En 2025, elle a lancé le projet en ligne #AvdeevaShostakovichProject, dans lequel elle interprète et commente les *24 Préludes et Fugues*. Son projet éducatif en ligne #AvdeevaBachProject, lancé pendant le premier confinement lié à la pandémie de Covid-19 et qui a enregistré plus d'un demi-million de vues, a également suscité l'enthousiasme dans le monde entier.

Plus d'informations sur avdeevapiano.com

Yulianna Avdeeva Klavier

DE Yulianna Avdeeva ist Goldmedaillengewinnerin des Internationalen Chopin-Klavierwettbewerbs 2010, der sie international bekannt machte. Sie tritt regelmäßig in der Warschauer Philharmonie, im Pierre Boulez Saal Berlin, im Wiener Konzerthaus, in der Elbphilharmonie Hamburg und im Rudolfinum Prag auf. Kürzlich gab sie ihre Debüts beim Festival Gstaad und den Salzburger Festspielen sowie im Concertgebouw Amsterdam. Zu den Höhepunkten der Saison 2025/26 gehören eine Recital-Tournee durch Korea und China, das Festival Chopin und sein Europa in Warschau sowie Recital-Debüts im Musikverein Wien, in der Kölner Philharmonie, der Berliner Philharmonie, bei der La Jolla Music Society, den Philip Lorenz International Keyboard Concerts, in Houstons Dacamera-Reihe,

beim Festival de Tannay in der Schweiz, bei der Società del Quartetto di Milano und im Music Center De Bijloke in Belgien. Außerdem kehrt sie zum Círculo de Bellas Artes in Madrid zurück, um Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen op. 87* vollständig aufzuführen, und zum Rudolf Firkušný Klavierfestival in Prag für ein Solorecital mit Auszügen aus op. 87 im Rudolfinum. Als Solistin stand sie unter anderem mit dem Seattle Symphony, Bournemouth Symphony, Pittsburgh Symphony, Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre Symphonique de Montréal, WDR Sinfonieorchester Köln, Dresdner Philharmonie, Orchestre Consuelo beim Festival La Chaise-Dieu und der Franz Schubert Filharmonia auf der Bühne. Nach ihrem Auftritt beim Gewandhaus Schostakowitsch Festival folgt in dieser Saison eine Europatournee mit Andris Nelsons und dem Gewandhausorchester Leipzig. Bevorstehende Kammermusikprojekte umfassen eine Tournee mit dem Belcea Quartet mit Konzerten in Wien, Hamburg, Berlin und Madrid. Avdeeva veröffentlichte kürzlich drei Alben bei Pentatone: «Resilience» (2023), «Chopin: Voyage» (2024) und eine Gesamtaufnahme von Schostakowitschs op. 87 (2025). Ihre Einspielungen der Chopin-Klavierkonzerte mit dem Orchestra of the Eighteenth Century unter Frans Brüggen (2013), drei Soloalben mit Werken von Bach, Mozart, Schubert, Chopin, Liszt und Prokofiev (2014, 2016, 2017), die Kammermusik-Kollaborationen mit Gidon Kremer in Weinbergs Werken (2017, 2019) sowie eine Soloaufnahme bei Deutsche Grammophon (2015) dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen eindrucksvoll. 2025 startete sie das Online-Projekt #AvdeevaShostakovichProject, in dem sie alle *24 Präludien und Fugen* spielt und kommentiert. Ihr Online-Bildungsprojekt #AvdeevaBachProject während des Covid-19-Lockdowns, das über eine halbe Million Aufrufe erzielte, stieß weltweit auf Begeisterung. Mehr Informationen: avdeevapiano.com

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

Michael Wollny & Kit Armstrong

Masterminds

25.11.25

Mardi / Dienstag / Tuesday

Kit Armstrong, Michael Wollny piano

Improvisations

((r)) résonances Nach dem Konzert, Salle de Musique de Chambre
Artist talk: Kit Armstrong und Michael Wollny im Gespräch mit
Tatjana Mehner (DE)

Piano Sessions

19:30

90' + entracte

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 26 / 36 € / **Phil30**

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

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



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



Mercedes-Benz