

Grigory" Sokolov

Piano

07.12.25

Dimanche / Sonntag / Sunday

19:30

Grand Auditorium

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).

Grigory Sokolov

Grigory Sokolov 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.



cacacophony:

/kə 'kɒf.ə.ni/ noun

**When crackers
or candy wrappers
become the new
accompaniment
to that iconic solo...**

**Don't miss out on the actual melody.
Save your snacks for the intermission
or the return journey.**

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate für Klavier N° 4 Es-Dur (mi bémol majeur) op. 7 (1796/97)

Allegro molto e con brio

Largo con gran espressione

Allegro

Rondo. Poco Allegretto e grazioso

31'

Sechs Bagatellen op. 126 (1824)

N° 1 Andante con moto cantabile e compiacevole

N° 2 Allegro

N° 3 Andante – Cantabile e grazioso

N° 4 Presto

N° 5 Quasi allegretto

N° 6 Presto – Andante amabile e con moto

21'

Johannes Brahms (1833–1897)

Vier Balladen für Klavier op. 10 (1856)

Andante

Andante

Intermezzo: Allegro

Andante con moto

26'

Zwei Rhapsodien op. 79 (1879)

N° 1: Agitato

N° 2: Molto passionato, ma non troppo allegro

16'

FR Kreisler Junior et le Géant

François-Gildas Tual

De sa fascination pour Ludwig van Beethoven, l'histoire a surtout retenu les propos que Johannes Brahms aurait tenu en 1872 au chef d'orchestre Hermann Levi : « *Je ne composerai jamais de symphonie ! Vous n' imaginez pas quel courage il faudrait quand on entend toujours derrière soi les pas d'un géant !* » Rapportées par le biographe parfois peu crédible Max Kalbeck, peut-être ces paroles n'ont-elles jamais été vraiment prononcées. Il n'en demeure pas moins que la longue gestation de la première symphonie de Brahms interroge. Le compositeur ne s'est approprié l'orchestre qu'avec son premier concerto pour piano, et cela grâce à un geste symphonique purement beethovénien. Une rupture soudaine indéniablement empruntée à la *Neuvième Symphonie*, un chaos destructeur permettant d'en finir avec un exemple trop intimidant. C'est à ce prix que Brahms a pu enfin digérer l'embarrassant héritage, au point de laisser l'« *Ode à la joie* » ressurgir dans sa première symphonie au détour d'un thème de cor dans le finale.

À la fois stimulante et intimidante, l'admiration éprouvée par Brahms pour Beethoven remonte aux premières années de formation du jeune musicien. À Beethoven, Brahms doit un peu sa carrière. Il avait une dizaine d'années quand, au côté des collègues de son père, il a tenu la partie de piano du *Quintette pour vents et piano op. 16* lors d'un concert destiné au financement de ses études. Au moment d'entreprendre ses tournées avec le violoniste Eduard Reményi, ce sont les sonates pour violon qu'il a inscrites à son répertoire. Et c'est

encore le *Concerto pour violon* du maître qui a accompagné sa rencontre avec son cher Joseph Joachim : « Vous jouiez à Hambourg, il y a de nombreuses années, j'étais certainement votre auditeur le plus passionné. C'était à une époque où j'étais encore sujet à des passions chaotiques, et je n'hésitais pas à vous prendre pour Beethoven. » Après avoir prêté le costume de camarade à un camarade, il fallait donc à Brahms le revêtir à son tour pour se dégager d'une attirance trop lourde. Mais pour comprendre sa fascination pour Beethoven, sans doute faut-il se souvenir de cet ouvrage énigmatique d'E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, et de ses extraordinaires critiques musicales. Ayant lui-même choisi de se faire appeler Kreisler junior, en référence au vieux maître de chapelle imaginé par Hoffmann, Brahms a certainement retenu les pages consacrées à « la musique



Le maître de chapelle Kreisler

“

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

Kevin Soares, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary
Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking

instrumentale de Beethoven ». On y apprend que « *Mozart et Haydn, les créateurs de la musique instrumentale moderne, nous ont d'abord montré l'art dans toute sa gloire ; celui qui l'a contemplé avec un amour profond et a pénétré son essence la plus intime est – Beethoven ! –* » Pour Hoffmann, la musique de Beethoven ouvre « *le royaume de l'immense et de l'incommensurable* » ; elle « *actionne les leviers de la peur, du frisson, de l'horreur, de la douleur et éveille cette nostalgie infinie qui est l'essence même du romantisme* ». Et Brahms d'en faire probablement son propre manifeste quand il s'assoie à son piano : « *Il n'existe sans doute aucun instrument qui, comme le piano, embrasse le royaume de l'harmonie dans des accords pleins et riches, et en dévoile les trésors sous les formes et les figures les plus merveilleuses à l'oreille avertie.* »

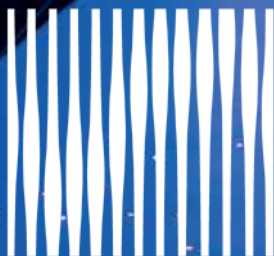
De « petits riens » faussement innocents

Il pourrait paraître paradoxal qu'un géant placé à la tête du royaume de l'immense et de l'incommensurable se consacre à la miniature. Plus paradoxal encore que les *Bagatelles op. 126* de Beethoven soit contemporaines de la grandiose *Neuvième Symphonie*. Le compositeur a toutefois signé plusieurs recueils dont l'apparente futilité, celle-là même qui, selon Hoffmann, serait étrangère à Beethoven, est un magnifique leurre. Publiées en 1803, les *Sept Bagatelles op. 33* se nourrissent d'idées initialement promises à des sonates plus majestueuses et finalement laissées de côté ; scherzo, rondo et autres danses peuvent paraître un peu conventionnelles, mais elles n'en aspirent pas moins à une réelle grandeur. Quant aux *Onze Bagatelles op. 119*, ce sont de petites choses pour faire grandir, des pièces possiblement destinées aux jeunes pianistes. Cela n'a pas empêché l'éditeur Peters de les trouver indigne du compositeur, trop simples et trop brèves pour en mériter la signature, trop compliquées et manquant de charme pour intéresser les amateurs. Il fallait au géant relever des défis à sa taille.

De l'aveu de Beethoven, ces *Kleinigkeiten* – « petits riens » – sont pourtant moins innocents qu'ils n'en ont l'air. Dans son opus 126, il a réuni les meilleures pièces du genre. Des pièces « *très travaillées* » parce que l'effort n'est pas proportionnel au nombre de mesures. Non pas une collection de « *petites choses* » anodines, mais un cycle cohérent et ambitieux, ordonné par la répartition des tempi et la parfaite alternance des tonalités majeures et mineures. Sans chercher le développement, Beethoven n'hésite pas à déployer son matériau. Dans la première bagatelle, il répète, varie, tire le meilleur de chaque idée sans en épuiser la substance. Une cadence et quelques harmonies plus tendues suffisent à conférer une dimension dramatique à la mélodie accompagnée. Dans la pièce suivante, un conflit naît de l'opposition des caractères et des idées principales ou secondaires. Les thèmes beethovéniens sont de curieuses chimères dans leur façon de concentrer des idées antagonistes et complémentaires. À l'arpège vif (le disjoint) répond un chromatisme tranquille (le conjoint) tandis que s'invite, entre les deux motifs, d'insolentes notes répétées. N'est-ce pas la confrontation qui rend chaque idée si nécessaire ? N'y a-t-il pas dans ce kaléidoscope sonore une fragmentation propre à la fantaisie hoffmannesque ? affirme Beethoven. On pense, dans la quatrième pièce, à la longue pédale de quinte à vide annonçant déjà la façon dont Brahms renouera avec les racines populaires, ou à l'introduction de la sixième, un trait si fugace et si déconnecté de ce qui suit qu'on douterait presque de sa raison d'être. Du moins jusqu'à ce qu'on se rende compte que ces mesures sont l'aboutissement de toutes les pièces.

Ludwig van Beethoven

« Grande sonate » : voilà qui est assurément plus digne du géant.
« Grande » car ainsi qualifiée dès sa première édition en 1797 chez Artaria, se suffisant à elle-même puisque publiée seule et non, comme c'était généralement le cas, au sein de quelque recueil.
Grand aussi son mouvement lent empli des plus fortes passions,



In tune

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



SOURCES ROSPORT
D'WAASSER VUM LIEWEN

ENJOY EACH STILL AND
SPARKLING MOMENT



WWW.ROSPORT.COM

Largo, con gran espressione rassemblant tous les sentiments relevés par Hoffmann dans son étude beethovénienne. Une méditation si saisissante incite l'auditeur à s'interroger sur la dédicace à Babette, surnom de la Comtesse Anna Louise Barbara Keglević. En novembre 1796, le compositeur est arrivé à Bratislava. Invité dans la somptueuse demeure de la famille Keglević, il y a donné quelques concerts ainsi que des leçons de piano à la comtesse. Familier de la maison, il s'y rend dans des tenues si négligées qu'on devine une véritable proximité entre le professeur et l'élève. Faut-il alors donner du crédit aux premiers biographes qui suggéraient que la sonate aurait porté l'inscription « Die Verliebte » ? Selon Carl Czerny, le sous-titre d'« Appassionata » lui siérait mieux qu'à l'opus 57.

Grande, la sonate l'est par sa dimension orchestrale.

Dès le premier mouvement, Beethoven multiplie les effets, joue de la douceur et de la précipitation, du lié et du détaché, parsème ses motifs d'accents et de silences savamment dosés, colore ses motifs d'octaves ou d'accords plus denses. Dès le début, une énergie irrésistible s'échappe de la superposition des notes répétées et des longs accords résonnants. Il en résulte une confusion des sentiments entre révolte et apaisement, colère et tristesse, une nostalgie peut-être. Jusqu'au troisième mouvement, un faux scherzo au trio ténébreux, toute légèreté semble proscrite. Le final lui-même, malgré son refrain *grazioso*, demeure habité par une urgence inquiète. Au centre donc, l'imposant *Largo*. D'une vocalité à la sensibilité extrême, il irrigue la totalité de la sonate de ses interrogations, de ses soupirs et de ses aspirations troublantes. Si quelques épanchements lyriques prétendent à la résolution, de violents accords brisent aussitôt les espoirs et fragilisent les plus délicates promesses.

La magie de la musique

« *La magie de la musique est si puissante que, devenant sans cesse plus forte, elle devait briser toutes les chaînes des autres arts* », écrit Hoffmann dans ses pages consacrées à Beethoven. Avec



Le palais Keglević à Bratislava

Brahms, le piano s'enrichit de nouveaux mystères, et sans doute le modèle beethovenien s'est-il alors avéré bien nécessaire. Dans une époque qui chérit les virtuoses, un pianiste comme Brahms a dû paraître bien singulier. Malgré une technique remarquable et une main gauche aussi puissante qu'agile, son jeu était très différent de celui de ses contemporains, préférant les imbrications contrapuntiques somptueuses, aux artifices de la rapidité et des grands déplacements. Il ne craint ni l'ambiguïté rythmique, ni les décalages harmoniques repoussant les limites de la tonalité. Souvent comparé

à Beethoven en tant qu'instrumentiste, Brahms a donc adapté son écriture, cherchant la magie dans la matière sonore elle-même plutôt que dans la clarté des traits ébouriffants qui illuminent les visages du public.

Bien sûr, Brahms a aussi profité de l'exemple schumannien pour imaginer des textures polyphoniques d'une si rare complexité. Il avait tout juste vingt ans lorsqu'il s'est rendu chez le nouveau directeur de la musique de Düsseldorf, lui aussi grand admirateur de Hoffmann et auteur d'un grand cycle musical de *Kreisleriana*. L'ayant aussitôt pris sous son aile, Schumann a donc annoncé les « nouvelles voies » dans la *Nouvelle gazette musicale* : « Il est venu cet élu, au berceau duquel les grâces et les héros semblent avoir veillé. Son nom est Johannes Brahms, il vient de Hambourg... » Mais le bonheur a été de courte durée. Après s'être jeté dans le Rhin, Schumann est interné. C'est au cours de l'été suivant que Brahms entreprend la composition des *Quatre Ballades*. Pour la première, il retient un vieux récit populaire écossais, Edward, initialement publié par Bishop Percy et repris dans *Voix des peuples* par Johann Gottfried Herder. L'histoire est cruelle : un parricide dont l'auteur s'accuse auprès de sa mère avant de révéler la culpabilité de cette dernière : « Je vous laisserai la malédiction et le feu de l'enfer, Car c'est vous qui me l'avez conseillé ! – Oh ! » Brahms n'a pas cherché à reproduire la forme poétique. Il en a concentré la totalité des strophes dans une arche unique. Probablement retient-il quelque chose du dialogue et du caractère interrogatif de la mère. Si la verticalité des accords offre au discours un cadre délicieusement archaïque, les registres permettent de distinguer deux voix jusqu'à l'aveu, à l'issue d'un long crescendo, du meurtre, fortissimo. On pourrait alors s'interroger sur le retour au début, mais dans la mesure où la mère pose des questions alors qu'elle en connaît les réponses, la tripartition devient un formidable acte d'accusation.

Les *Ballades* de Brahms ne sont pas des récits. Nulle indication littéraire n'est donnée pour les autres morceaux.

On sait que le musicien souhaitait associer ses *Variations sur un thème de Robert Schumann* op. 9 à des « *feuilletts extraits du journal d'un musicien* », allusion éloquentes au Kapellmeister Johannes Kreisler. Selon Brahms, les *Ballades* partageaient avec les *Variations* le souvenir des « *heures du crépuscule chez Clara* », l'épouse de Robert Schumann. Initialement prévue comme Scherzino avant d'être sous-titrée *Intermezzo*, la troisième des pièces offre une raison supplémentaire de s'interroger sur une possible parenté avec les feuillets. Dans tous les cas, les retours de Schumann, après que Brahms lui a fait parvenir la partition, ont été particulièrement enthousiastes. De la deuxième notamment, il a aimé les « *passages magiques* » et la capacité à « *stimuler puissamment l'imagination* » ; tout aussi merveilleuse est la « *démoniaque* » troisième avec ses grondements rauques, ses délicats timbres de cloches et ses syncope étranges. Mais c'est l'ami Julius Otto Grimm, pianiste rencontré à Düsseldorf, qui en a suggéré la signification secrète. Dédicataire du recueil, il s'est étonné du cadeau reçu : « *Mais Madame Schumann a-t-elle également approuvé la dédicace ? Car, en réalité, les ballades lui appartiennent – eu égard à leur véritable création – ; or tu ne l'as sans doute pas fait sans son accord – et de ce fait la dédicace représente à mes yeux une double bénédiction.* » Plus que de la littérature, c'est de la réalité la plus personnelle que serait née la magie brahmsienne.

Intermezzo, *Klavierstück* : les titres brahmsiens sont souvent très ouverts. Trop peut-être pour l'opus 79 qui aurait échangé l'appellation de *Pièces pour piano* ou de *Caprices* au profit de celle de *Rhapsodies*. Brahms ayant demandé à Elisabeth von Herzogenberg si ce nouveau titre lui conviendrait, son amie a remarqué la contradiction entre la



Elisabeth von Herzogenberg

forme fermée des deux morceaux et le terme retenu, qui pouvait cependant convenir car il allait perdre ses caractéristiques ainsi employé. Et la dédicataire d'en conclure : « *Bienvenue, donc, pièces en mon cœur anonymes revêtues des habits brumeux de la rhapsodie !* »

L'indécision, telle serait l'essence de la rhapsodie, par sa liberté formelle et son caractère épique, compagne de la ballade. L'élan de la première rhapsodie est d'autant plus irrésistible que le motif principal, traversant toute l'étendue du clavier, semble faire parler plusieurs personnages. Dans la partie centrale, le calme revient le

temps d'une simple mélodie ornée de contrechants et d'assombrissements subtils. Le retour du début n'en est que plus impressionnant avec ses explosions *forte energico*. Ayant adressé sa partition à Clara Schumann, Brahms l'a invitée à « *vraiment se défouler* ». La seconde *Rhapsodie* est plus mystérieuse avec ses plans sonores différenciés. « *Très passionné, mais pas trop rapide* », est-il indiqué. La ligne principale se détache des parties intermédiaires avant que la polyphonie ne se complique pour le deuxième thème. Il y a là beaucoup d'étrangetés, des enchaînements harmoniques déconcertants sur des basses immobiles, des motifs tournant en rond, des accompagnements répétitifs au point d'en devenir obsédants. Une mélodie s'échappe, semble vouloir dire quelque chose, mais tout s'efface *decrescendo*, avant que deux accords ne referment brutalement le livre et laisse l'énigme irrésolue.

Ancien élève du Conservatoire de Paris, Docteur en musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne, François-Gildas Tual a longtemps enseigné l'analyse et l'histoire de la musique en conservatoire, avant d'être nommé maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Spécialiste des rapports texte-musique, il écrit de nombreux articles sur le lied allemand et la mélodie française, ainsi que sur les nouvelles dramaturgies de la musique aux 20^e et 21^e siècles. Passionné de médiation culturelle, il participe, en tant que rédacteur ou conférencier, aux saisons de Radio France, de l'Auditorium de Lyon ou de la Philharmonie de Paris.

Dernière audition à la Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 7*

Première audition

Ludwig van Beethoven *Bagatellen op. 126*

18.06.23 Sir András Schiff

Johannes Brahms *Vier Balladen op. 10*

21.06.24 Evgeny Kissin

Johannes Brahms *Zwei Rhapsodien op. 79*

02.02.19 Zala Kravos

C'est l'IA qui le dit...

Dans cette nouvelle rubrique, nous avons posé à l'IA une question que vous n'auriez peut-être pas osé poser et dont voici la réponse :

Pourquoi Grigory Sokolov donne-t-il autant de bis à la fin de ses concerts ?

Grigory Sokolov, l'un des pianistes les plus respectés de sa génération, est connu pour ses concerts extrêmement intenses et émotionnellement puissants. Il a une relation unique avec son public, et ses bis sont souvent perçus comme un prolongement de cette connexion particulière. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles Sokolov donne autant de bis à la fin de ses concerts :

Un lien avec le public : Sokolov est extrêmement attentif à l'atmosphère de la salle et aux réactions de son public. Si le public est particulièrement réceptif ou enthousiaste, il ressent souvent le besoin de répondre à cette énergie avec plus de musique. C'est sa façon de renforcer cette connexion et de partager encore un peu plus de sa musique.

L'authenticité de sa performance : Pour lui, la musique n'est pas une simple prestation, mais une expérience partagée entre lui et ses auditeurs. Les bis ne sont pas toujours planifiés à l'avance, mais viennent spontanément, comme un moyen de prolonger l'émotion du moment.

Un hommage à la musique : Sokolov est passionné par l'idée de transmettre la richesse de la musique de manière sincère et profonde. Les bis sont souvent un moyen pour lui de rendre hommage à des compositeurs ou à des œuvres qu'il adore, qu'il n'a pas forcément eu le temps d'interpréter pendant le concert.

L'importance de l'expressivité : Il a souvent expliqué que pour lui, la musique ne devait pas se limiter à l'aspect technique. Les bis permettent parfois de jouer des pièces dans un cadre plus intime, où l'expression personnelle et la communication avec le public priment.

L'exploration musicale : Parfois, les bis peuvent être une forme d'expérimentation ou de découverte pour Sokolov. En jouant ces pièces supplémentaires, il peut revisiter des œuvres avec une perspective différente, ou explorer des pièces qu'il n'a pas jouées depuis longtemps.

Les bis de Sokolov ne sont donc pas seulement une manière de clore un concert, mais un moment supplémentaire où il peut étendre et approfondir l'expérience musicale qu'il a partagée avec son auditoire. Cela témoigne de son dévouement à la musique et à son public.

demandé à ChatGPT le 02.10.25





**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



Toutes les émotions se partagent

Nous soutenons la Philharmonie
pour faire résonner la magie
de la musique dans nos vies.

bgl.lu

BGL BNP PARIBAS S.A. (50, avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg : B5491) Communication Marketing



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

^{DE} Frühes und Spätes – Klavierzyklen von Beethoven und Brahms

Daniel Tiemeyer

Der heutige Klavierabend ist ganz dem deutschen Repertoire gewidmet und spannt den Bogen in jeweils einen frühen und einen späteren Werkzyklus von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms. Mit Ausnahme der viersätzigen Sonate besteht das Programm aus unterschiedlichen Charakterstücken, die Bagatellen, Balladen und Rhapsodien umfassen. Allerdings finden sich auch zahlreiche Momente solcher Charakterstücke in den Einzelsätzen der Sonate ebenso, wie sich Sonatenhaftes in den gespielten Kompositionen von Brahms aufspüren lässt.

Ludwig van Beethoven: *Klaviersonate Es-Dur op. 7*

Mit Ausnahme der viel später entstandenen *Hammerklaviersonate op. 106* handelt es sich bei Beethovens op. 7 um seine längste Klaviersonate. Nicht nur trägt sie den Titel *Grande Sonate*, sondern sie wurde auch entgegen der üblichen Tradition als Einzelwerk und nicht als Teil eines Sets von drei Sonaten, wie op. 2 und 10, publiziert. Ihr technischer Anspruch geht weit über die Anforderungen der meisten in den 1790er Jahren entstandenen Klavierwerke hinaus. Gewidmet ist die Sonate der Gräfin Babette von Keglevics, einer begabten Schülerin Beethovens, der er auch sein *Klavierkonzert op. 15* zueignete.

Die ungewöhnliche zeitliche Ausdehnung ist vor allem auf die ersten beiden Sätze zurückzuführen.

Der Kopfsatz zeichnet sich durch die Erweiterung der Form um viele Ideen, Kontraste und Motive aus, denn Einzelthemen weichen hier ganzen Themenkomplexen. Der innermusikalische Zusammenhang wird dabei durch unterschiedliche Elemente wie den fast permanenten Achtel-Impuls, den Einsatz dynamischer Kontraste, Synkopen und Stimmkreuzungen, die häufig bei Themenwiederholungen erfolgen, gewährleistet. Die wohl eigentümlichste Passage des Satzes erscheint kurz vor Ende der Schlussgruppe: der schroffe, synkopisch nachschlagende und durch die tiefen Register des Klaviers wandernde Orgelpunkt wird von einem flimmernden Klangband, das in raschen Sechzehnteln die Harmonik über dem Pedalton gestaltet, kontrastiert. Eine fulminante Coda greift den perkussiven Charakter des Beginns wieder auf und führt den Satz zu seinem triumphalen Beschluss. Das *Largo, con gran espressione* stellt einen maximalen Kontrast dar. Zurückgenommen, ja musikalisch geradezu reduziert, ist es von vielen kurzen melodischen Bögen, die immer wieder ins Stocken geraten, gekennzeichnet. Der sprachähnliche Duktus gewinnt erst nach mehreren Ansätzen eine melodische Kontur, die sogleich wieder unterbrochen wird. Hervorzuheben ist auch die harmonische Gestaltung des Satzes, der zunächst in C-Dur, erklingt und im weiteren Verlauf nach As-Dur verlagert wird. Dem Mittelteil folgt eine erweiterte Reprise, mit der der Satz in einem wehmütig-melancholischen Pianissimo verklingt.

Den beiden folgenden Sätzen wird häufig eine gewisse Leichtigkeit attestiert, so dass der Sonate eine dramatisch sich zuspitzende Fokussierung auf das Finale fehlt. In der Tat wird man den Hauptthemen

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Ludwig van Beethoven (1770–1827): Described by one of his friends as «a magnificent artist with a heart of gold». Composed groundbreaking works in nearly every genre. Also a brilliant pianist until deafness forced him to stop performing.

Johannes Brahms (1833–1897): Hailed by his friend Robert Schumann as Beethoven's heir. Not only a composer, but also a conductor and virtuoso pianist. Especially enjoyed playing chamber music with friends.

What's the big idea?



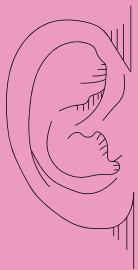
Early and late. Beethoven's *Piano Sonata op. 7* (nicknamed «Grand» Sonata) and Brahms' *Ballades* are early masterpieces, written when their composers were 25 and 21 respectively. By contrast, Brahms's *Rhapsodies* and Beethoven's *Bagatelles op. 126* are mature compositions – indeed, the latter was Beethoven's final work for the piano.

Special presents. Both Beethoven and Brahms took talented women seriously. Beethoven wrote his «Grand» Sonata for his pupil Babette, Countess Keglevich (whom he sometimes tutored in his slippers and dressing gown!) while Brahms dedicated his *Rhapsodies* to his close friend Elisabeth von Herzogenberg, a gifted pianist and composer.

A deceptive title. The term «bagatelle» literally means a short, light piece. But Beethoven's emotionally potent *Bagatelles* are no trifling matter...

Different paths. While Beethoven composed 32 piano sonatas Brahms wrote only three. The latter's preference was for intense single-movement works containing a mixture of dramatic and lyrical elements – like tonight's *Ballades* and *Rhapsodies*.

What should I listen out for?

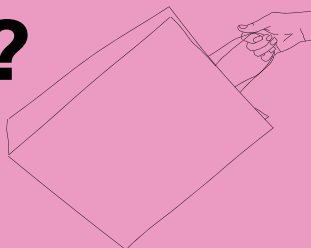


Superb showpieces. Tonight's four works offer many opportunities for exciting virtuoso display! Highlights include cascading figures and dancing triplets in the first movement of Beethoven's *Sonata*, along with wild outbursts in Brahms' *Rhapsodies*, and leaping figures – termed «demonic» by Robert Schumann – in his *Ballade N° 3*.

Sweet sounds. Savour the glorious array of tunes in Beethoven and Brahms' piano works. Listen out especially for the song-like recurring theme in the finale of Beethoven's *Sonata*, the lullaby-like end of his *Bagatelle N° 3*, and the gentle melody that twice interrupts the tempestuous main music of Brahms' *Rhapsody N° 1*.

Endless invention. Marvel at the variety of moods and styles in tonight's programme. Beethoven's sparkling *Sonata* also contains reflective episodes, while his *Bagatelles* are alternatively tenderly introspective and boisterously extrovert. As for Brahms's *Ballades*, they range from an eerie depiction of patricide (*N° 1*) to a tender love song (*N° 4*).

Something to take home?



Anxiety of influence. Brahms spent much of his career in awe of Beethoven – in 1871 he told his friend Hermann Levi «You have no idea what it feels like always to hear such a giant marching at one's back!»

Young Beethoven. Come and hear another early masterpiece by Beethoven on 19.01. when Kit Armstrong and friends perform his *First Piano Quartet*, alongside vibrant works by Mozart and Fauré.

Centre péda-

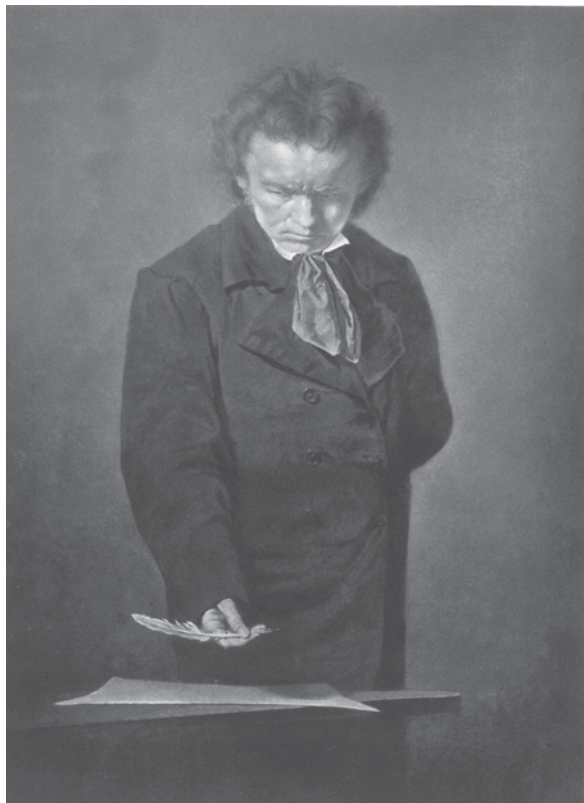
Your evening's
essentials at a glance



DOMAINE
CLOS DES ROCHERS



GRANDS VINS DU LUXEMBOURG
CLOS-DES-ROCHERS.COM



Beethoven am Tisch stehend, beim Komponieren
Gemälde von Julius Uetz, Beethoven-Haus Bonn

des *Allegros* und des *Rondos* eine solche Unbeschwertheit nicht absprechen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass der Topos der Dramatisierung der Form erst in der Romantik als ästhetische Kategorie zunehmende Bedeutung erlangt und die Sonate als Instrumentalzyklus im späten 18. Jahrhundert noch anderen Gesetzmäßigkeiten folgt. Außerdem weisen auch diese beiden Sätze überraschende

klangliche Eruptionen auf. Aus den Skizzen zu op. 7 lässt sich entnehmen, dass der erste Teil des *Allegros* mit seiner unbeschwernten Dreiklangsmelodie ursprünglich als Bagatelle konzipiert war und erst in einem zweiten Schritt zum dritten Satz der Sonate ausgearbeitet wurde. Akustisch bemerkenswert ist der kontrastierende Minore-Teil in es-moll, der mit einem unheimlichen «Rauschen» paralleler Achteltriolen in beiden Händen eine gespenstisch-raunende Klangwelt gestaltet.

Beschwingt und grazil setzt das Hauptthema des abschließenden *Rondos* über einer pulsierenden Begleitung ein. Es folgen der verspielte Gestus des Hand-Überkreuzens und manieristische Pralltriller, bevor das Couplet wiederholt wird. Doch bei dieser freundlichen Oberfläche bleibt es nicht: unvermittelt, mit zwei Doppeloktaven forciert, hebt ein kontrastierender, dramatischer c-moll-Mittelteil an, der mit schroffen Akzenten über wogenden Zweiunddreißigstel-Begleitfigurationen ausgestaltet ist und eine ganz andere, düstere Atmosphäre generiert. Durch diesen Aufschrei wirkt auch die Wiederkehr des anfangs so lichten Hauptthemas bedrückt und in seiner Wirkung zurückgenommen. Dass dieser Ausbruch den weiteren Verlauf dominiert, offenbart sich am Ende, an dem das drängende Thema in der Tonika wiederkehrt und das Rondo beschließt. Nicht aber mit einer fröhlichen Kadenz, sondern indem die Melodie sukzessive reduziert wird und in einem langgezogenen Decrescendo in Pianissimo verebbt. So lassen sich charakteristische Eigenschaften des späteren Beethoven, schroffe Kontraste, dramatische Ausbrüche und die konsequente Durchgestaltung und Dynamisierung der Form, bereits an diesem frühen Sonatenzyklus ausmachen.

Ludwig van Beethoven: *Bagatellen op. 126*

Nach den fünf letzten Sonaten und den *Diabelli*-Variationen wandte sich Beethoven wieder dem musikalischen Aphorismus zu – die beiden früheren Zyklen op. 33 und 119 stammten aus den Jahren

1803 respektive 1820/22. Die Bagatellen, die er Frühjahr 1824 als finanzielle Kompensation für seinen Bruder Johann komponierte, sind im Autograph mit dem deutschen Titel «Kleinigkeiten» überschrieben. Weisen sie nach außen hin einen scheinbar nur geringen ästhetischen Anspruch auf, so dokumentieren die enthaltenen Skizzen eine große Konzentration und hohe kompositorische Qualität in der Ausarbeitung. Dies zeigt sich bereits in der sorgfältigen Anordnung der sechs Stücke. Nicht nur wechseln sich langsamere und schnellere Nummern ab, auch der zugrunde liegende Tonartenbauplan offenbart dies deutlich.

Das *Andante con moto* hebt in einer schlichten, liedhaften Manier an, weist mit dem *L'istesso tempo* aber sogleich einen sprachähnlich suchenden Charakter auf, der in einen langen Triller mündet und nach einer Koloratur zu der stark modifizierten Wiederholung des Beginns führt. Das folgende *Allegro* (N° 2) hebt mit einem toccatahaften Gestus an und beinhaltet durch die sanft fließende *cantabile*-Melodie des Mittelteils selbst einen merkblichen Gegensatz. Ganz anders zeigt sich das *Andante* N° 3, das sich aus zwei Abschnitten zusammensetzt. Zunächst erklingt die ruhig fließende, an eine Cavatine erinnernde Melodie. Diese wird anschließend in einer mit Trillern, Koloraturen und Durchgangschromatik angereicherten Figuralvariation quasi aufgelöst. Das Prinzip des Kontrasts wirkt auch in der vierten und längsten Bagatelle. Hier stehen das schroff vorwärts preschende Hauptthema in h-moll und das maximal reduzierte, sich über Bordun-Quinten im Bass entfaltende, pastorale Gegenthema in H-Dur diametral entgegen. Das *Quasi-Allegretto* aus N° 5 ist das kürzeste Stück im Zyklus und zeichnet sich durch eine ruhig fließende Melodie und eine harmonisch pulsierende Begleitung aus. Von Ruhe kann zu Beginn des letzten Stückes keine Rede sein, zugleich erlaubt sich Beethoven hier einen musikalischen Spaß bzw. einen Seitenhieb auf die Konkurrenz: Nach einem stürmisch-überschwänglichen *Presto* mit dem Gestus des «Vorhang-Auf», entfaltet

L'exposition sur la menstruation

ET
LE
EFT

10
OCT.
2025

19
JUIL.
2026

<LÉTZEBUERG
CITY
MUSEUM>



En collaboration avec



Museum
Europäischer Kulturen
Staatliche Museen zu Berlin

multiplicity

citymuseum.lu

MAR - DIM 10 - 18.00 JEU 10 - 20.00
LUN fermé



**Philharmonie
Luxembourg**

More than a guided tour, an encounter!

A treat for both the eyes and the ears, the Guided Tours at the Philharmonie Luxembourg might just be the new experience you were looking for.



Scan to book



sich im folgenden *Andante amabile* eine süßlich überzogene, fast kitschige Melodie, die an Arien Rossinis erinnert und von einer bizarr verschobenen tänzerischen Passage irritiert wird. Schließlich hebt die Vokalmelodie wieder an, wird jedoch jäh durch die Rückkehr des *Prestos* abgebrochen, das den Abschluss des Zyklus forciert und quasi als «Rausschmeißer» fungiert.

Johannes Brahms: *Vier Balladen op. 10*

Die *Vier Balladen op. 10* wurden im Sommer 1854 ausgearbeitet und erschienen im Februar 1856. Sie sind Brahms' Jugendfreund, dem Komponisten Julius Otto Grimm gewidmet. Die ersten Ideen wurden in Brahms' nicht erhaltenen *Blättern aus dem Tagebuch eines Musikers. Herausgegeben vom jungen Kreisler* skizziert. Mit dieser Zuschreibung spielt Brahms auf E.T.A. Hoffmanns phantastische Gestalt des Kapellmeisters Johannes Kreisler an, mit dem er sich in seiner Jugend bisweilen selbst identifizierte. Die erste Ballade trägt den für Brahms ungewöhnlichen Titelzusatz: «*Nach der schottischen Ballade 'Edward' in Herders 'Stimmen der Völker'*». Nun finden sich außermusikalische Hinweise im Werk von Brahms äußerst selten, der dezidierte Verweis auf Herders Sammlung offenbart jedoch mehr als nur das Sujet des Textes oder die Stimmung der schaurigen Ballade. Die eher repetitive Anlage des Werkes verweist direkt auf die metrische Versstruktur des zugrunde liegenden Textes. So entsprechen die musikalischen Wiederholungen im A-Teil den Worten: «*Dein Schwert, wie ists von Blut so rot? | Edward, Edward | Dein Schwert, wie ists von Blut so rot | Und geht's so traurig her – Oh!*».

Brahms übersetzt jedoch nicht die Handlung auf das Klavier, sondern die Atmosphäre des Dramas des Ritters Edward.



Johannes Brahms

Dieser tötete im Kampf – repräsentiert durch die rüstigen Fanfaren im D-Dur Mittelteil – den eigenen Vater und fristete anschließend sein Dasein in Buße und Elend. Entsprechend düster und depressiv endet das Stück nach der um dunkle Bässe erweiterten Wiederholung. Die D-Dur-Ballade weist dahingegen eine der verträumtesten Melodien aus der Feder von Brahms auf. Sie ist mit einer ruhigen, harmonischen Begleitung, die permanent um eine Achtel verschoben ist, unterlegt. Gefolgt wird der erste Teil von einem resoluten

Abschnitt, der mit pochenden Akkordrepetitionen ausgestaltet ist und der Ballade einen dramatischen Charakter verleiht. Dieser wird kontrastiert durch einen Abschnitt in H-Dur, der sich vor allem aus scharfen humoristischen Vorschlägen der rechten Hand und einem durchgängigen Staccato im 6/4tel-Takt zusammensetzt. Nach dieser Episode meldet sich das resolute h-moll Thema zurück, bevor dieses in einem langen Ritardando verebbt und der Wiederholung des A-Teils Platz macht. Die kantable Melodie erscheint zunächst in H-Dur, bis die Tonika D-Dur restituiert wird und das Stück mit zarten Klängen beschlossen wird. Das folgende Intermezzo in h-moll wartet mit einem spukhaften, scherzoartigen Charakter auf, geprägt von metrischen Verschiebungen, flirrenden Unisono-Spielfiguren und einem akkordisch pochenden Kontrastelement. Nach der Wiederholung erfolgt eine unvermittelte Rückung nach Fis-Dur, in dem sich ein astraler, elfenhaft schimmernder Hymnus im höchsten Diskant entfaltet. Im Anschluss setzt die verkürzte Wiederholung des A-Teils ein, die mit lang ausgehaltenen Harmonien in H-Dur mündet.

In dieser Tonart beginnt auch das expressive Schlussstück der Sammlung, freilich mit einer prominenten Mollterz im ersten Melodieton. Die schlichte, emphatisch aufschwingende Melodie und die ruhig fließende Begleitung erinnern unwillkürlich an Mendelssohns Topos der «Lieder ohne Worte». Der anschließende B-Teil wartet dahingegen mit einer äußerst dichten Textur auf, die vom Interpreten eine hohe Anschlagkultur verlangt: Die ruhige Melodie findet sich im Daumen der rechten Hand und wird eingefasst von einem polyrhythmischen Klangband, das sich aus Achteln der linken und Achteltriolen der rechten Hand formiert. Die Wiederholung des Anfangs ist ungewöhnlich, zum einen verändert Brahms durch die Einführung eines daktylischen Rhythmus den ruhigen Gestus fundamental hin zu einem tänzerischen Idiom, das zu einem choralartigen Abschnitt führt. Die Rückkehr zum wogenden Texturklang beschließt die Ballade.

Johannes Brahms: *Zwei Rhapsodien op. 79*

Gewidmet sind die *Zwei Rhapsodien op. 79* Brahms langjähriger Brieffreundin und Musikerkollegin Elisabeth von Herzogenberg, geborene Stockhausen. Sie war eine ausgezeichnete, von den Zeitgenossen vielgerühmte Pianistin und kurzzeitig auch seine Schülerin. Brahms schätzte ihre kritische Meinung zu seinen Kompositionen außerordentlich, was sich in der umfangreichen Korrespondenz niederschlägt. In ihrem Antwortbrief auf die Widmung am 4. Februar 1880 eröffnet Frau von Herzogenberg: *«Ja, und über viele Maßen schön finde ich diese Stücke, und immer mehr, je besser ich ihre schönen Biegungen und Windungen erkenne und ihr wunderbares Ebben und Fluten, das mich an beiden und an dem g-Moll-Stücke so absonderlich berührt. [...] Dass das g-Moll mein Liebling ist, macht mich aber nicht unempfindlich gegen die kraftvoll stachelige Schönheit des h-Moll mit dem sehr süßen Trio.»* Entstanden sind die



Johannes-Brahms-Promenade in Pörschach am Wörthersee

beiden Werke im Sommer 1879 in Pörschach am Wörthersee. Sie wurden am 20. Januar 1880 durch den Komponisten höchstselbst in Krefeld uraufgeführt.

Die erste Rhapsodie beginnt mit einem ungestümen *Agitato* in h-moll, das von einem pendelnden, ruhigeren Seitensatz in fis-moll kontrastiert wird. Nach der Wiederholung folgt ein elegisch-rhapsodischer Kontrast im Pianissimo, der mit einem unverkennbaren dreitönigen Quartenmotiv ausgestaltet ist. Diese Beruhigung wird jedoch sogleich durch den Wiedereintritt des akkordisch verdichteten Hauptthemas zurückgenommen. Nach zwei Läufen über das gesamte Klavier erfolgt eine weitere Wiederholung, die in einem retardierenden, das Quartenmotiv aufgreifenden Moment, auf einer langen Fermate verklingt. Hierauf schließt sich der licht schimmernde Mittelteil – das von Elisabeth von Herzogenberg angesprochene «*sehr süße Trio*» – in der Varianttonart H-Dur an. Dessen Melodie entfaltet sich in der Mittelstimme der rechten Hand, unter einem in ganzen Noten fortschreitenden Orgelpunkt und über einer pulsierenden Achtelbegleitung. Dieser Abschnitt bildet den lyrischen Ruhepol der Rhapsodie, dessen ungestümes Hauptthema nach einer chromatischen Eintrübung der Terz des Schlussklanges wieder hervorbricht. Die Wiederholung erfolgt nahezu tongetreu, bis das schlichte Quartenmotiv fast unbegleitet wie eine Klangchiffre erneut anhebt. Mit diesem Motiv schließt das Stück in einem lyrisch verträumten Glanz im Pianissimo.

Wies der erste Teil des Diptychons bereits sonatenhafte Züge auf, so ist die zweite Rhapsodie in g-moll in traditioneller Sonatenform gestaltet. Der Hauptsatz in g-moll ist durch ein aufsteigendes Dreiklangsmotiv, flirrende Mittelstimmen und einen vorwärtsdrängenden Oktavbass gekennzeichnet. Der Seitensatz in d-moll beinhaltet ein düsteres Motiv, das ab Takt 21 in den Bassoktaven einsetzt und von einer kontinuierlich drängenden Wechselnotenbewegung

JUNCO

RESTAURANT & BAR



6 rue du Fort Niedergrünwald, L-2226 LUXEMBOURG
JUNCO.LU

PIMP YOUR PERFECT CONCERT NIGHT WITH A PRE OR AFTER DINNER



Reservation : contact@junco.lu
+352 42 98 48 833

angereichert wird. Die Durchführung besteht aus drei Teilen, die jeweils stark modulieren: im ersten Abschnitt wird das Hauptthema verarbeitet, direkt im Anschluss folgt das Seitenthema. Der dritte Abschnitt schließlich kombiniert beide Hauptelemente miteinander. Die Reprise verläuft ab Takt 86 analog zum Beginn, wobei der komplette Seitensatz regelkonform in die Tonika g-moll überführt wird. In der kurzen Coda steigert sich die nun isolierte Wechselnotenbewegung zunächst zu einem Fortissimo-Ausbruch, wird dann jedoch dynamisch und hinsichtlich der Bewegungsenergie immer weiter reduziert, bis eine bruske authentische Kadenz jäh das Stück 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. Von 2022 bis 2025 war er dort als Arbeitsstellenleiter des DFG-Projekts «Digitales Liszt Quellen- und Werkverzeichnis» tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Ludwig van Beethoven *Klaviersonate op. 7*
Erstaufführung

Ludwig van Beethoven *Bagatellen op. 126*
18.06.23 Sir András Schiff

Johannes Brahms *Vier Balladen op. 10*
21.06.24 Evgeny Kissin

Johannes Brahms *Zwei Rhapsodien op. 79*
02.02.19 Zala Kravos

“ 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**



Interprète

Biographie

Grigory Sokolov piano

FR Les programmes de récital de Grigory Sokolov vont de transcriptions de polyphonies médiévales et du clavier de Byrd, Couperin, Rameau, Froberger ou Bach, aux grandes pages de Prokofiev, Ravel, Scriabine, Rachmaninov, Schönberg et Stravinsky, en passant par Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin et Brahms. Né à Leningrad (actuelle Saint-Pétersbourg), il approche le clavier à l'âge de cinq ans et commence ses études de piano avec Liya Zelikhman à l'École Centrale Spéciale du Conservatoire de sa ville natale, avant de les poursuivre avec Moisey Khalfin au sein de la même institution. Il donne son premier récital en 1962 puis devient quatre ans plus tard, à l'âge de seize ans, le plus jeune musicien à décrocher la Médaille d'Or du Concours international Tchaïkovski de Moscou, récompense remise par Emil Gilels, président du jury et parrain artistique du prodige. En dépit d'importantes tournées aux États-Unis et au Japon au cours des années 1970, ses activités sont documentées principalement par ses enregistrements live de l'époque soviétique, témoignages d'un artiste singulier quoique nourri par la grande tradition de l'École russe de piano. Après l'effondrement de l'URSS, on l'entend dans les plus grandes salles et les plus prestigieux festivals d'Europe ainsi qu'aux côtés de phalanges comme le New York Philharmonic, le Royal Concertgebouw Orchestra, le Philharmonia Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ou les Münchner Philharmoniker. Il se consacrera par la suite exclusivement au récital, s'immergeant dans un programme unique et donnant environ

Grigory Sokolov photo: Oscar Tursumov



soixante-dix concerts par an. Grigory Sokolov s'intéresse de très près à la mécanique et aux réglages des instruments sur lesquels il joue. Après deux décennies passées sans rien graver, il signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon, partenariat qui débouche sur la publication de plusieurs lives. Le premier témoigne d'un récital donné en 2008 au Festival de Salzbourg autour d'œuvres de Mozart et de Chopin, le deuxième est consacré à Schubert et Beethoven. Le troisième propose deux concertos pour piano – où le KV 488 de Mozart voisine avec le *Troisième Concerto* de Rachmaninov. Un disque sorti en même temps que le DVD du docufiction de Nadja Zhdanova *A Conversation That Never Was*, portrait fait d'entretiens avec des amis ou collègues du pianiste, et illustré d'archives privées inédites. Avril 2022 voit la parution audio et vidéo du programme donné au palais Esterházy d'Eisenstadt, tandis que son dernier enregistrement, dédié à Purcell et Mozart, a paru dans les mêmes formats en octobre 2024. Grigory Sokolov a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2024/25.

Grigory Sokolov Klavier

DE Die Programme von Grigory Sokolovs Klavierabende reichen von Transkriptionen mittelalterlicher polyphoner Musik und Musik für Tasteninstrumente von Byrd, Couperin, Rameau, Froberger oder Bach über Beethovens, Schuberts, Schumanns, Chopins und Brahms' bis hin zu den großen Werken von Prokofjew, Ravel, Skrjabin, Rachmaninow, Schönberg und Strawinsky. Er wurde in Leningrad (heute St. Petersburg) geboren und begann mit dem Klavierspiel bereits im Alter von fünf Jahren. Er nahm sein Studium bei Liya Zelikhman an der Zentralen Spezialschule des Konservatoriums seiner Heimatstadt auf und setzte es bei Moisey Khalfin an derselben Institution fort. 1962 gab er seinen ersten Klavierabend, machte aber vor allem im Jahre 1966 von sich reden, als er mit 16 Jahren als jüngster Musiker die Goldmedaille des Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerbs in Moskau gewann, die er von seinem Mentor Emil Gilels, dem Vorsitzenden der Jury, überreicht

bekam. Trotz umfangreicher Tourneen durch die USA und Japan in den 1970er Jahren sind seine Aktivitäten hauptsächlich durch seine Live-Aufnahmen aus der Sowjetzeit dokumentiert, die von einem einzigartigen Künstler zeugen, der von der großen Tradition der russischen Klavierschule genährt wurde. Nach dem Zusammenbruch der UdSSR war Sokolov in den bedeutendsten Sälen und bei den renommiertesten Festivals in Europa zu hören und trat häufig mit Spitzenorchestern wie dem New York Philharmonic, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks oder den Münchner Philharmonikern auf, bevor er begann, ausschließlich Klavierabende zu geben. Er ist voll und ganz in ein einziges Programm eingebunden und gibt etwa siebzig Konzerte pro Jahr. Grigory Sokolov beschäftigt sich intensiv mit der Mechanik und den Einstellungen der Instrumente, auf denen er spielt. Nachdem er zwei Jahrzehnte lang keine Aufnahmen gemacht hatte, schloss er einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon ab, in dessen Folge mehrere Live-Aufnahmen veröffentlicht wurden. Die erste dokumentiert einen Klavierabend bei den Salzburger Festspielen 2008 mit Werken von Mozart und Chopin, die zweite ist Schubert und Beethoven gewidmet. Die dritte enthält zwei Klavierkonzerte – wobei Mozarts KV 488 neben Rachmaninows *Drittem Klavierkonzert* steht. Diese CD wurde zusammen mit der DVD von Nadja Zhdanovas Dokumentarfilm *A Conversation That Never Was* veröffentlicht, einem Porträt, das aus Gesprächen mit Freund*innen und Kolleg*innen des Pianisten besteht und mit unveröffentlichtem Privatarchivmaterial illustriert ist. Im April 2022 erschien die Audio- und Videoaufzeichnung eines Konzerts im Schloss Esterházy in Eisenstadt während seine letzte Aufnahme, die Purcell und Mozart gewidmet ist, im Oktober 2024 in denselben Formaten erschienen ist. In der Philharmonie Luxembourg ist Grigory Sokolov zuletzt in der Saison 2024/25 aufgetreten.

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«**Eine zauberhafte Vorstellung, welche Klein und Groß begeistert.**

Das Ensemble rund um Milly holte uns als Zuschauer, dort ab, wo wir stehen. Traumhafte Melodien, verständliche Bildsprache durch Farbe, Gestik sowie Szenerie berührten uns tief in unserem Herzen. Noch Tage nach der Aufführung singen und summen wir gemeinsam die Lieder oder reisen mit unserem nachgebauten Zauberbrunnen von Zuhause aus in neue Welten – voller Dankbarkeit diese einzigartige Vorstellung gesehen zu haben, die Menschen so willkommen heißt wie sie sind.»



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**

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

Sir Andrés Schiff

Surprise!

13.02.26

Vendredi / Freitag / Friday

Sir Andrés Schiff piano

Programme annoncé pendant le concert /
Das Programm wird während des Konzerts angesagt. /
Programme to be announced from the stage

Piano

19:30

90' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 30 / 46 / 66 / 78 € / **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

Impressum

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

Pierre Ahlborn, Président

Responsable de la publication Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

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