

Organ meets Piano

with Kit Armstrong

Autour de l'orgue

29.04.26

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

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).

Organ meets Piano

with Kit Armstrong

Kit Armstrong piano, orgue

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

DE Mehr über die Orgel erfahren Sie in unserem Buch zu diesem Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



cracophony:

/kə 'krɒf.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.**

Camille Saint-Saëns (1835–1921)

Menuet et valse op. 56 (1872–1878)

Études op. 111: 4. Les Cloches de Las Palmas (1892)

Allegro appassionato op. 70 (1884)

Mazurka en si mineur (h-moll) op. 66 (1882)

Africa op. 89 (version pour piano) (1891)

Fugue en ut majeur (C-Dur) N° 6 op. 161 (1920)

Maestoso, poco allegro

45'

Improvisation en mi majeur (E-Dur) op. 150 N° 1 (1916/17)

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621)

Erbarm dich mein, o Herre Gott SwWV 303 (date inconnue)

Charles-Marie Widor (1844–1937)

Symphonie pour orgue N° 10 «Romane»: 2. Choral (1899)

Trois nouvelles pièces op. 87 N° 3: Classique d'aujourd'hui (1934)

Symphonie pour orgue op. 13 N° 4: 3. Andante cantabile (1872–1920)

Symphonie pour orgue N° 5: 5. Toccata (1879)

45'



“

**Putting your assets to work is
our priority**

Alain Uhres, Senior Vice President &
Head of Department, Private Banking



SPUERKEESS
Private Banking

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

Madame, Monsieur,
Chers mélomanes,

C'est avec une immense joie que Spuerkeess s'associe à la Philharmonie Luxembourg pour vous offrir ce moment d'exception, où deux univers musicaux se rencontrent : celui de l'orgue et celui du piano. Le concert Organ meets Piano, porté par le talent incomparable de Kit Armstrong, promet une expérience unique, à la croisée des traditions et de l'innovation.

À travers les œuvres de Camille Saint-Saëns, Jan Pieterszoon Sweelinck et Charles-Marie Widor, ce programme nous invite à un voyage fascinant, entre la virtuosité pianistique et la majesté de l'orgue. Ces pièces, tour à tour intimes et grandioses, témoignent de la richesse du patrimoine musical européen et de sa capacité à dialoguer avec la modernité.

Chez Spuerkeess, nous croyons que la culture est un vecteur essentiel de lien et d'émotion. Soutenir des artistes visionnaires et des institutions prestigieuses comme la Philharmonie Luxembourg fait partie de notre engagement à enrichir la vie culturelle de notre pays. Nous vous souhaitons une soirée mémorable, empreinte de beauté et d'inspiration.

Françoise Thoma

Chief Executive Officer
Spuerkeess

FR « Deux instruments parmi les plus faciles »

Conversation avec Kit Armstrong sur son récital de piano et d'orgue
Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

En 2024, au Luxembourg, le public a pu vous entendre dans votre expédition Mozart. C'est une tout autre expédition que vous proposez cette saison, au long cours, puisque vous vous produisez dans des configurations très différentes à trois reprises à la Philharmonie, après un concert avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg à Trèves en septembre dernier. Comment avez-vous imaginé cette résidence où vous êtes à la fois pianiste, organiste, improvisateur et chef ?

Cette idée de résidence au sein d'une institution est toujours fascinante parce qu'aujourd'hui, on a pris l'habitude de considérer les différentes activités d'un musicien comme complètement séparées. Or je crois que l'on devrait se souvenir qu'à la période classique, il n'y avait pas de distinction : composer, jouer d'un instrument, diriger un orchestre ou même parler sur la musique constituaient les aspects d'une même activité, à savoir partager l'amour pour cet art. C'est cette conception que j'aimerais défendre et que me permet une résidence comme celle de la Philharmonie. Une résidence est le format adapté pour présenter mes multiples activités et m'exprimer. D'autant qu'au Luxembourg, vous avez un merveilleux orchestre mais aussi la Philharmonie, l'une de mes salles de concert préférées, et un instrument, l'orgue, qui permet de jouer un vaste répertoire.

Quelle importance accordez-vous au fait de revenir dans un même lieu, connu, en l'occurrence ici la Philharmonie ? Je me permets de vous poser la question car vous avez un rapport particulier aux lieux avec votre église d'Hirson...

La première chose dont on se rend compte quand on va au concert, c'est le lieu. À un lieu correspond toujours une atmosphère, une ambiance, qui parle au subconscient de l'être humain, et confère une couleur particulière à l'événement. Je me rappelle d'un concert où la *Neuvième Symphonie* de Ludwig van Beethoven figurait au programme mais où, auparavant, pour je ne sais plus quelle raison, une minute de silence avait été observée. Cela a vraiment défini ensuite la façon dont j'ai apprécié la symphonie. Je connais très bien l'œuvre donc il n'y a pas eu de surprise au niveau des notes entendues, mais le fait de m'être mis dans un état d'esprit à travers quelque chose qui ne faisait pas partie de la performance musicale a vraiment rendu cette soirée inoubliable. Il est évident que pour la plupart des concerts, en tant que musicien professionnel – j'utilise ce mot de façon objective, c'est-à-dire celui qui fait de la musique pour gagner sa vie –, on joue pour des occasions qu'on ne connaît pas ou avec lesquelles on n'entretient pas de rapport personnel. Or cela devient bien plus signifiant quand on y associe des amitiés, des histoires humaines ou des souvenirs personnels, impression que j'ai lorsque je reviens au Luxembourg parce que je sais que dans le public et autour de moi, il y a des personnes que je connais, depuis plusieurs années même, et que c'est un auditorium que j'ai expérimenté des deux côtés, du point de vue de la salle et de la scène. Ce lieu est extraordinaire, déjà depuis l'extérieur : les colonnes, semblables à une forêt, s'apparentent à celles que l'on trouvait dans l'architecture gréco-romaine de l'Antiquité ; elles me permettent d'entrer mentalement dans un autre univers. Cette salle cristallise donc pour moi une confluence de souvenirs très inspirants.

Le dernier concert ce soir dans le cadre de votre résidence est un récital mêlant piano et orgue. Quel est votre rapport aux deux instruments ?

La première chose que je dois dire, c'est que ce sont deux instruments parmi les plus faciles puisqu'il suffit d'appuyer sur un bouton pour obtenir un son, que l'on ne peut d'ailleurs plus modifier une fois émis. Quelle que soit la manière dont on appuie sur ce bouton, le son sera exactement le même. Ce sont des instruments de l'illusion, où l'on s'attèle à faire croire que l'on crée quelque chose, au-delà du seul processus mécanique. De ce point de vue, on est un peu comme un chef d'orchestre qui travaille, par définition, avec des sons existants et proposés par l'orchestre, qu'il n'a lui-même pas produits. Son rôle consiste à imposer ou créer une vision musicale, que l'on peut appeler interprétation de l'œuvre en question. Finalement, l'organiste ou le pianiste fait exactement la même chose. Il travaille des sons proposés par l'instrument et conçoit ensuite une combinaison en les modulant de façon parfois subtile, ce qui donne naissance à une vision de l'œuvre qu'il est en train d'interpréter. C'est ce que je ferai donc ce soir.

Interview réalisée par téléphone le 24.01.25

Anne Payot-Le Nabour est Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.



**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



chaînes et amarres

Hermès, d'un horizon à l'autre



^{FR} Deux visages du Paris fin-de-siècle : Camille Saint-Saëns et Charles-Marie Widor

Claire Delamarche

Camille Saint-Saëns (1835–1921) avait à peine vingt-trois ans lorsqu'il succéda en 1858 à Louis James Alfred Lefébure-Wely à la tribune de l'église de la Madeleine, à Paris. Il démissionna en 1877, cette charge étant devenue trop lourde alors que sa carrière de compositeur, pianiste et chef d'orchestre était en pleine explosion. À partir de 1868, il accueillit comme assistant un jeune Lyonnais de neuf ans son cadet, Charles-Marie Widor (1844–1937). La collaboration fut éphémère, puisque Widor fut nommé deux ans plus tard successeur à titre provisoire de... Lefébure-Wely, décédé en décembre 1869. Le provisoire allait durer soixante-quatre années, au cours desquelles Widor ne fut jamais titularisé.

Ces deux tribunes étaient parmi les plus en vue de la capitale française depuis qu'elles avaient été dotées d'instruments splendides par le facteur d'orgue que tout le monde s'arrachait alors, Aristide Cavaillé-Coll : en 1846 pour la Madeleine, en 1862 pour Saint-Sulpice, son plus grand instrument. Ces orgues, totalement novateurs, étaient dits « symphoniques » parce que leur puissance et leur palette de timbres leur permettait de rivaliser avec un orchestre. Ils allaient bien sûr infléchir la manière de jouer et de composer – Widor allait les exalter, notamment, dans ses dix symphonies pour orgue seul.



Aristide Cavallé-Coll

Les convergences entre Saint-Saëns et Widor ne s'arrêtent pas là. Tous deux s'inscrivaient dans la défense de l'« Ars gallica », pour reprendre la devise de la Société nationale de musique, qui était dévolue à l'essor de la musique instrumentale française et dont Saint-Saëns avait été l'un des fondateurs en 1871. Un corollaire était une affection commune pour le plain-chant grégorien, qu'ils pratiquaient lors des offices et dont la modalité particulière, appliquée aux compositions modernes, leur donnait un air si français. La citation de mélodies grégoriennes permettait en outre d'établir une limite claire entre musique profane et musique religieuse, comme

Saint-Saëns le fit dans ses *Sept Improvisations* et Widor dans ses deux dernières symphonies pour orgue, la « *Gothique* » et la « *Romane* ».

Saint-Saëns et Widor n'en professaient pas moins une même vénération pour Johann Sebastian Bach.

Saint-Saëns transcrivit pour piano de nombreuses pages du Cantor et fut l'un des premiers souscripteurs français à l'édition monumentale de son œuvre entamée en 1850, pour le centenaire de sa mort, par la Bach-Gesellschaft de Leipzig. Quant à Widor, pendant ses six années comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris (1890-1896), il abreuva ses élèves de la musique de Bach, préalable indispensable selon lui à l'exercice de l'improvisation qui était un des piliers de l'école d'orgue française. Car, autre similitude, l'un et l'autre excellaient dans cet « *art de l'improvisation, si français et à mon avis tellement nécessaire...* », comme le définissait encore Saint-Saëns en 1911 : nécessaire notamment à l'organiste liturgique, pour permettre une adaptation parfaite à la longueur variable et à l'esprit des rituels.

Derrière ce qui les rassemblait, Saint-Saëns et Widor présentaient également des divergences personnelles et artistiques. Saint-Saëns n'aimait rien plus que la liberté et préféra l'itinérance aux attaches, multipliant les concerts en Europe, dans les deux Amériques, en Extrême-Orient et en Afrique du Nord (il mourut à Alger). Il était animé de mille passions, à commencer par l'astronomie et les techniques ; il écrivit pour l'Exposition universelle de 1900 une cantate à la gloire de la fée Électricité (*Le Feu céleste*) et composa en 1908 la première partition pour le cinéma muet (*L'Assassinat du Duc de Guise*). Il connut le succès dans tous les genres musicaux, même si l'opéra

Demy Schandeler wünscht Ihnen ein schönes Konzert!

Entdecken Sie Kultur auch unterwegs...



Unsere Agenturen:
Kelspelt | Mersch | Cloche d'Or |
Steinfort | Esch/Alzette
www.demy.lu

André Rieu

12. - 13. Juli 2026

ab **€ 734.-** p.P



Bregenzer Festspiele

03. - 06. August 2026

ab **€ 1.794.-** p.P

© Bregenzer Festspiele Anjo Köhler



© iStockphoto

Arena di Verona

24. - 28. Juni 2026

ab **€ 1.528.-** p.P

 **DEMYSCHANDLER**
TRADE & SERVICE



Camille Saint-Saëns à l'orgue de la Salle Gaveau à Paris

lui résista longtemps. Ce prodigieux virtuose offrit un vaste corpus à l'instrument qui le porta à travers les continents, le piano. Son legs à l'orgue est moins fourni, surtout qu'il s'agit pour certaines pièces conçues à l'origine pour le tout récent harmonium, star des salons. On comprend donc que Kit Armstrong, qui passe tout aussi brillamment que Saint-Saëns d'un instrument à l'autre, ait puisé principalement dans son œuvre pianistique.

Widor, au contraire, était enraciné dans sa carrière d'organiste et de pédagogue – il fut successivement professeur d'orgue, puis professeur de composition au Conservatoire de Paris et cofondateur en 1921 du Conservatoire américain de Fontainebleau, qu'il dirigea

jusqu'en 1934. Son œuvre non organistique est loin d'être négligeable, mais elle est négligée. Il reste, dans l'imaginaire collectif, un organiste qui écrit pour les organistes. Mais à eux deux, Saint-Saëns et Widor ont écrit les deux œuvres les plus célèbres du répertoire organistique français : la *Troisième Symphonie* « avec » orgue du premier et la *Toccata* de la *Cinquième Symphonie* « pour » orgue du second, qui couronne ce récital.

Si l'œuvre pianistique de Saint-Saëns est abondante, il ne laisse pour le piano seul que des recueils de courtes pièces. Le **Menuet et valse op. 56** (1872) forme un diptyque insolite. Les deux pièces évoluent dans une mesure (trois temps) et une tonalité (fa majeur) identiques mais appartiennent à des univers différents : le *Menuet* lorgne vers les époques baroque et classique, avec quelques traits perlés rappelant le clavecin ; il glisse dans une *Valse* très 19^e siècle, avant de reparaître dans un dernier écho.

Saint-Saëns composa trois mazurkas, danse d'origine polonaise que Frédéric Chopin avait imposée dans les salons parisiens. La **Mazurka op. 66** (1882), la dernière, est dédiée à la comtesse Emmanuela Potocka, une Napolitaine mariée à un aristocrate polonais qui tenait salon à quelques pas de l'Étoile. À l'héritage de Chopin, cette pièce apporte une touche française et fin-de-siècle, avec une harmonie chromatique et, dans le trio central, des sonorités presque fauréennes.

Saint-Saëns pensa certainement aussi à Chopin dans ses trois recueils de six études. Mais s'il faut chercher un modèle aux **Cloches de Las Palmas**, qui figurent dans le second de ces ensembles, c'est plutôt chez Franz Liszt, auquel Saint-Saëns était lié d'une amitié et d'une admiration profondes et réciproques. La suggestivité de cette page la rapproche des **Études d'exécution transcendante**, mais ses sonorités cristallines évoquent surtout les *Jeux d'eau à la villa d'Este* du compositeur hongrois, qui présentent des formules pianistiques

similaires. Cette pièce est née, comme toutes les **Études op. 111** sauf la première, en janvier 1899 à Las Palmas, capitale de la Grande Canarie.

Africa (1890) témoigne également de l'appétit de Saint-Saëns pour les voyages et de sa sensibilité à ces cultures étrangères dont il se repaît. Cette partition, qui existe sous trois versions (piano et orchestre, deux pianos et piano seul), naquit comme un carnet du voyage qu'il entreprit après le décès de sa mère en 1889. Cette rhapsodie, confia-t-il, « est faite de thèmes africains recueillis çà et là pendant plusieurs années; on y trouve même l'air national de la Tunisie, les débris d'un concerto mort-né. Longtemps ces matériaux ont erré dans ma mémoire sans qu'il me fût possible de les coordonner, lorsqu'un jour, au Caire, [...] je fus pris de la « fièvre » et la composition s'élabora facilement » (*L'Écho de Paris*, 16 novembre 1913). Saint-Saëns compare sa démarche à celle de Liszt compilant des airs tziganes dans ses *Rhapsodies hongroises*, et se rapproche de ces pièces tant par la liberté formelle que par la virtuosité diabolique.

La même virtuosité explosive se manifeste dans l'**Allegro appassionato op. 70** (1884), qui existe lui aussi sous trois formes (piano et orchestre, deux pianos et piano seul).

Sur le tard, en 1920, Saint-Saëns retourna à son amour de jeunesse pour Bach avec les six **Fugues op. 161** ; la dernière est une fugue pimpante dont le contrepoint recèle quelques sonorités plus modernes.

Ensemble le plus magistral de la musique d'orgue de Saint-Saëns, les **Sept Improvisations** (1916/17) furent écrites à l'instigation d'Albert Périlhou, un ami et ancien élève de Saint-Saëns à l'École Niedermeyer auquel ce cycle est dédié. Nées en pleine Première Guerre mondiale, ces pièces tardives marquent un virage introspectif et font écho aux improvisations liturgiques que Saint-Saëns pratiquait à la Madeleine.

La N° 1 est la plus aventureuse, avec une section initiale en gammes par tons qui revient comme un refrain. Trois improvisations portent un titre et utilisent des thèmes de plain-chant, ce qui entraîne des harmonies modales. La N° 2, *Feria Pentecostes [La Fête de Pentecôte]* repose sur la première hymne des laudes de Pentecôte, *Beata nobis gaudia*. La N° 5, *Pro martyribus [Pour les martyrs]*, utilise trois incises de *Gloria et honore*, offertoire du commun des martyrs et de celui des apôtres. Véhémence, la N° 6, *Pro defunctis [Pour les défunts]*, cite dans sa paisible partie centrale l'offertoire de la messe des morts, *Domine Jesu Christe*. La N° 3 fait alterner de doux arpèges avec un choral énoncé sur le jeu de Voix humaine (un jeu d'anche au pavillon très court, joué avec le tremblant). La N° 4, sur les jeux de fond doux, a un caractère d'intermezzo. La N° 7 offre une conclusion brillante, dans l'esprit des grandes toccatas françaises tout en adoptant un rythme de gigue.

Les *Sept Improvisations* forment le pont parfait entre le Saint-Saëns pianistique – éclectique, brillant, cosmopolite – et l'univers plus monumental, plus mystique de Widor. Mais Kit Armstrong fait auparavant un détour par les Pays-Bas au tournant entre Renaissance et baroque. Jan Pieterszoon Sweelinck (1592–1621) fut de 1564 à sa mort l'organiste de l'Oude Kerk (Vieille Église) d'Amsterdam. Celui que l'on surnommait « l'Orphée d'Amsterdam » excella notamment dans les variations sur des thèmes catholiques (plain-chant grégorien), calvinistes (Psautier de Genève) ou, comme ici, luthériens. Traduction du Psaume 51, le choral ***Erbarm dich mein, o Herre Gott*** [*Seigneur Dieu, prends pitié de moi*] est l'œuvre d'Erhart Hegenwalt, qui le publia en 1504. Sweelinck en tire son ensemble de variations le plus développé, riche en contrepoints exubérants, avec un thème présenté alternativement aux manuels ou au pédalier.



**Portrait de Jan Pieterszoon Sweelinck par Jan Harmensz Muller
Los Angeles County Museum of Art**

Kit Armstrong clôt son programme par une symphonie imaginaire en fa majeur, dont trois des quatre mouvements émanent de ce genre, consubstantiel aux orgues de Cavaillé-Coll, dont Widor fut l'inventeur : la symphonie pour orgue. Widor dédia d'ailleurs ses quatre premières symphonies, réunies au sein de l'opus 13, à l'éminent facteur, dont il fut l'un des plus ardents zéloteurs. Cet ensemble publié en 1872 est l'œuvre d'un musicien de vingt-huit ans, encore imprégné des

maîtres qu'il a étudiés et sur la voie d'un style plus personnel. À l'exception de la *Septième*, créée vraisemblablement comme les quatre premières à Saint-Sulpice, les quatre symphonies suivantes furent conçues pour l'orgue du palais du Trocadéro, à Paris, construit par Cavallé-Coll pour l'Exposition universelle de 1878 (modernisé ensuite au palais de Chaillot, cet orgue est aujourd'hui à l'Auditorium de Lyon). Il s'agit donc de partitions pensées délibérément pour le concert, dans un cadre laïque. Avec ses deux dernières symphonies, intitulées respectivement « **Gothique** » et « **Romane** », Widor retourne à l'église et recourt au plain-chant. Si la « **Romane** » fut présentée au public le 6 janvier 1900 sur l'orgue Sauer de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche de Berlin, elle est dédiée « à la mémoire de saint Sernin de Toulouse », premier évêque de la Ville rose – référence explicite à la basilique romane où il repose et à son orgue Cavallé-Coll, qu'Alexandre Guilmant avait inauguré le 3 avril 1889.

Le **Choral**, second mouvement de la *Symphonie « Romane »*, ouvre cette symphonie imaginaire. Ce morceau très poétique, en fa majeur, est bâti comme toute la « **Romane** » sur *Haec dies*, graduel de Pâques, et en traduit la lumière radieuse au gré de métamorphoses où les jeux de Flûte ont une place de choix.

Les *Trois Nouvelles Pièces op. 87* sont une des toutes dernières compositions de Widor, âgé de 90 ans. **Classique d'aujourd'hui**, pièce en ré mineur sur un mouvement perpétuel de doubles croches, répond au premier volet de ce triptyque, *Classique d'hier*.

Morceau en la bémol majeur aux accents mendelssohniens, l'**Andante cantabile** de la *Quatrième Symphonie* magnifie deux jeux emblématiques de Cavallé-Coll : la Voix céleste (deux jeux de Gambe dont la légère différence d'accordage crée un halo mystérieux), dès les premières mesures ; et la Clarinette, dont le chant conclut ce morceau.

La symphonie imaginaire et le récital finissent en apothéose avec l'illustre **Toccata**. Cette page en fa majeur est le finale de la *Cinquième Symphonie*, dont Widor assura la première audition le 19 octobre 1879 au palais du Trocadéro. Elle installe aux mains un mouvement d'arpèges obstiné, créant un sentiment d'attente du thème principal. Lorsqu'il s'élève enfin, porté par les grandes anches de pédale, l'effet est spectaculaire. Lors de sa reprise ultime, ce thème est même énoncé en octaves, toujours au pédalier, pour un effet redoublé.

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

Toutes les œuvres au programme ce soir, exceptée la *Toccata* de la *Symphonie pour orgue N° 5* de Charles-Marie Widor, sont jouées pour la première fois à la Philharmonie Luxembourg.

“ 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**

Certified

Corporation

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

Dans cette rubrique, nous avons demandé à l'IA d'associer les sens en proposant un menu d'après les œuvres jouées lors du concert. Voici la réponse :

Entrée – Jan Pieterszoon Sweelinck

Bouillon clair aux herbes, pain rustique

Textures : liquide léger, pain croustillant

Couleurs : palette sobre et naturelle

Saveurs : pureté, simplicité, profondeur discrète

Comme la musique de Sweelinck : architecture claire, spiritualité et sobriété. Une entrée simple et fondamentale, qui rappelle les racines de la musique pour clavier.

Plat – Camille Saint-Saëns

Volaille rôtie aux épices douces, légumes colorés et riz parfumé

Textures : viande tendre, riz léger, légumes variés

Couleurs : palette vive et élégante

Saveurs : raffinement français mêlé de touches épicées

Les pièces de Saint-Saëns offrent une grande diversité de caractères :

Menuet, valse, mazurka → élégance et danse

Les Cloches de Las Palmas → éclat et scintillement

Africa → énergie et inspirations africaines

Fugue et improvisations → virtuosité et imagination

Un plat riche, varié et brillant, à l'image de l'éclectisme du compositeur.

Dessert – Charles-Marie Widor

Paris-Brest au praliné

Textures : pâte à choux légère, crème pralinée riche

Couleurs : doré profond et crème claire

Saveurs : gourmandise ample et finale brillante

Le dessert accompagne tout l'arc dramatique des pièces de Widor :

Choral (Symphonie « Romane ») → noblesse et ampleur

Classique d'aujourd'hui → élégance moderne

Andante cantabile → douceur chantante

Toccata (Symphonie N° 5) → éclat final virtuose

Comme la célèbre *Toccata*, le dessert conclut le concert dans une explosion de lumière et d'énergie.

demandé à ChatGPT le 06.03.26





**Luxembourg
Philharmonic**

Plus d'informations



Oui, Chef!

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg
aux fourneaux

Cuisinez avec l'orchestre!

En vente à la Billetterie, sur philharmonie.lu et en librairie



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
www.gdl.lu



Mercedes-Benz

^{DE} Gestern und heute, Norden und Süden

Christoph Gaiser

Camille Saint-Saëns und Charles-Marie Widor haben eine Menge gemeinsam: Beide waren Organisten an bedeutenden Pariser Kirchen, beide hatten ein großes Interesse an älterer Musik, beide bedienten ein sehr breites Spektrum an musikalischen Gattungen. Aber es gibt durchaus auch Unterschiede: Saint-Saëns hat es geschafft, sich mit mehreren Werken aus sehr unterschiedlichen Gattungen im Konzert-repertoire der westlichen Hemisphäre zu verankern. Genannt seien das satirische Stück *Le Carnaval des animaux*, die *Dritte Symphonie*, die symphonische Dichtung *Danse macabre* und die Oper *Samson et Dalila*, oder zumindest die Arie «*Mon cœur s'ouvre à ta voix*», mit etwas Abstand auch die meisten seiner Violin- und Cellokonzerte, sowie sein *Fünftes Klavierkonzert*. Widor wird hingegen fast nur als Orgelkomponist wahrgenommen. Sein mit Abstand beliebtestes Stück ist die *Toccata* aus der *Fünften Symphonie* für Orgel. Dass Widor zwei Klavierkonzerte, ein Violin- und ein Cellokonzert und ein Werk für Harfe und Orchester geschrieben hat, ist leider nur aus Lexika, nicht aus Konzertspielplänen abzulesen. Kein einziges seiner Bühnenwerke hat größere Bekanntheit erlangt, und auch sein umfangreiches Schaffen für Klavier solo harrt einer breiteren Würdigung. Aus seiner Doppelbegabung als Pianist und Organist heraus hat Kit Armstrong im heutigen Programm auf die beiden Komponisten einen je unterschiedlichen Fokus gerichtet: Bei Saint-Saëns kommt es ihm darauf an, Klavierwerke und Orgelwerke einander gegenüberzustellen. Bei Widor scheint eher der Gedanke



Kathedrale Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria

leitend gewesen zu sein, welche Facetten der Orgelkomposition der Komponist neben der allseits bekannten und beliebten *Toccatà* noch aufzuweisen hat.

Wie unter einem Brennglas zeigt Kit Armstrongs Auswahl von sechs Klavierstücken **Camille Saint-Saëns'**, welches die bestimmenden Themen in seiner Instrumentalmusik sind. In *Menuet et valse op. 56* und der *Fuge op. 161/6* zeigt er sein Interesse für ältere Musik, in der *Etüde op. 111/4* und der *Fantasie Africa op. 89* verarbeitet er seine Reiseerfahrungen und seine Beschäftigung mit außereuropäischer Musik, im *Allegro appassionato op. 70* und in der *Mazurka op. 66* äußert sich seine Verwurzelung in der musikalischen Romantik.

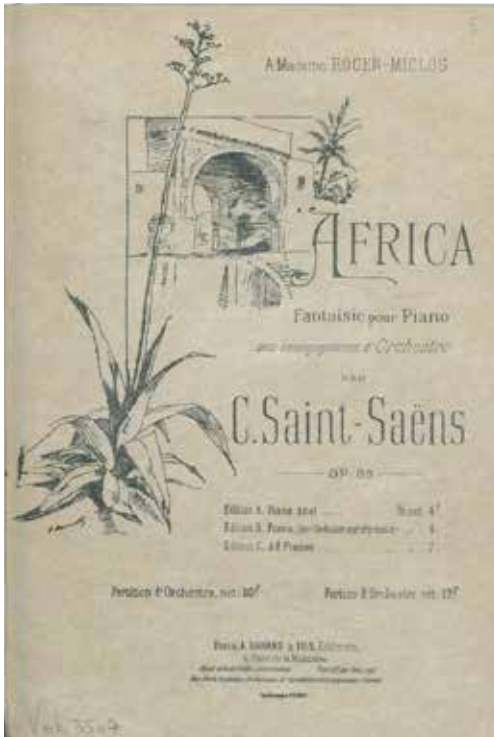
Menuet et valse op. 56 entstanden im Dezember 1872, die Paarung ist durchaus bemerkenswert, da das Menuet musikgeschichtlich ein Vorgänger des Walzers ist. Das dreiteilige Werk bietet in den Rahmenteilchen den gemessenen Dreiertakt des älteren Tanzes, und auch den

entsprechenden «historischen» Tonfall, der Mittelteil bietet einen Walzer im Chopin-Stil. Bemerkenswert ist indes, wie der Komponist die beiden Sphären durch einige wenige, geheimnisvoll flirrende Takte verklammert – als würde man in einem mit Schleiern verhangenen Korridor mit wenigen Schritten über hundert Jahre Musikgeschichte durchschreiten können.

Fünf der sechs *Etüden op. 111* wurden im Jahre 1899 in Las Palmas de Gran Canaria komponiert, die sechste stammt bereits aus dem Jahre 1892. Die vierte Etüde trägt den programmatischen Titel *Les Cloches de Las Palmas*, es handelt sich einem Briefzeugnis zufolge um die Glocken der Kathedrale in der Bischofsstadt der Balearen. Spieltechnisch wird hier das Vermögen geschult, die glockenartigen, lang ausgehaltenen Klaviertöne mit extrem kleinteiliger Bewegung in der anderen Hand zu koordinieren. Mit dem *Allegro appassionato op. 70*, das ebenfalls in einer katalanischsprachigen Gegend entstand – in Barcelona – schuf Saint-Saëns 1884 ein virtuoses Wettbewerbsstück für den alljährlichen Concours des Pariser Conservatoire, wo es 19 Kandidaten in der Hoffnung auf die Zuerkennung der begehrten Jahrespreise spielten. Später richtete der Komponist das Werk sowohl für eine Darbietung auf zwei Klavieren als auch für Klavier und Orchester ein.

In der *Mazurka op. 66* knüpft Saint-Saëns an die Klangwelt Chopins an, der typische punktierte Rhythmus des stilisierten polnischen Volkstanzes fehlt aber, der Bezug zu Chopin wird eher durch Tonfall und Atmosphäre hergestellt. Passenderweise widmete der Komponist das Werk auch einer Polin, und zwar der Pianistin Emmanuela Potocka.

Die Fantasie *Africa op. 89* ist ein Spiegelbild der vielen Reisen, die Saint-Saëns nach Nordafrika unternahm.



**Titelseite der Erstausgabe von *Africa* für Klavier und Orchester
BnF / Gallica**

Ägypten, Tunesien und Algerien waren dort seine bevorzugten Ziele. Die Form der Fantasie gab dem Komponisten die Möglichkeit, unterschiedliche Eindrücke aneinanderzureihen. Das eröffnende Thema soll Saint-Saëns in der algerischen Biskra gehört haben, und auch im weiteren Verlauf werden die Melodien und Figurationen immer wieder aus Skalen abgeleitet, die für die traditionelle Volks- und Kunstmusik der nordafrikanischen Küstenländer kennzeichnend sind. Auch dieses Werk hat der Komponist sowohl für zwei Klaviere als auch für Klavier und Orchester bearbeitet.

Auch die sechs *Fugen op. 161* entstanden in Nordafrika, in der algerischen Hauptstadt Algier. An den ungarischen, in Paris lebenden Pianisten Isidor Philipp schrieb Saint-Saëns am 17. Februar 1920: *«Das hiesige Klima, der Couscous und vielleicht auch eine teuflische Macht haben mich dazu gedrängt, eine kleine Sammlung von sechs Fugen fertigzustellen, von denen ich hoffe, dass ich Sie Ihnen widmen darf. Sie werden dort eine entfernte Spiegelung des ›Wohltemperierten Klaviers‹ vorfinden, trotz meiner Bemühungen, im Hinblick auf die Werkidee davon abzurücken [...]»*

Einige Jahre zuvor, im März 1917 hatte Saint-Saëns in Marseille sein Orgelwerk *Sept Improvisations op. 150* uraufgeführt. Der Ort des Geschehens verdient Beachtung: in der Rue Paradis im 6. Arrondissement der Küstenstadt hatte der Weinhändler Frédéric Vallette 1870 einen Konzertsaal erbaut, der 1886 in den Besitz der Wermutfabrikantenfamilie Noilly-Prat gelangte. 1898 wurde hier eine große Konzertorgel der elsässischen Firma Merklin eingebaut. Der Saal existiert seit den 1950er Jahren nicht mehr, Teile des Pfeifenwerks der Orgel finden sich heute in der Orgel der Kathedrale in Noyon im Département Oise.

Saint-Saëns hatte mehrere Jahre die Idee mit sich herumgetragen, für den Organisten Eugène Gigout eine Reihe von Stücken zu schreiben. Wie er 1912 an Gaston Chaisnel schrieb, schwebte ihm etwas vor, das sich *«weder als altbekannter Klassiker, noch als ultra-kompliziert Transzendentes, noch als aktuell im Ausland in Mode Befindliches noch als Inkonsistent-Wolkiges»* herausstelle. Im Dezember 1915 hatte sich die Konzeption verändert, der Komponist schrieb an seinen Verleger, er wolle keine Konzertstücke schreiben, sondern Stücke bar jeglicher Virtuosität, die in der Liturgie des Tagzeitengebets eingesetzt werden könnten, so etwas sei aktuell Mangelware. Zu jenem Zeitpunkt waren drei Stücke fertiggestellt, weitere vier folgten bis Februar 1917. Saint-Saëns glaubte damit,



**Philharmonie
Luxembourg**



**Pück & Mix.
Mixez vos envies.
Faites des économies.**

Avec la formule «Pick & Mix», choisissez 4 concerts ou plus parmi un large choix et profitez de réductions attractives. C'est votre saison, à votre sauce.

#TasteTheMusic



das Vorhaben abgeschlossen zu haben, die Siebenerzahl verglich der altphilologisch sehr gebildete Komponist mit der Zahl der Saiten auf Apollons Lyra.

Drei der Stücke sind durch ihre Überschriften bestimmten Festtagen im Kirchenjahr zugeordnet: *Feria Pentecostes* (N° 2) zitiert den Hymnus für die Laudes des Pfingstfestes «*Beata nobis gaudia*». *Pro martyribus* (N° 5) verwendet Material aus dem Offertorium der Messe für Märtyrerfeste «*Gloria et honore coronasti eum*». Und auch *Pro defunctis* (N° 6) basiert auf einem gregorianischen Offertorium, jenem der Totenmesse, «*Domine Jesu Christe, Rex gloriae*». Die dritte, vierte und siebte Improvisation könnten ohne weiteres als Adagio, Scherzo und Finale einer Orgelsymphonie durchgehen, wobei im siebten Stück zahlreiche Reminiszenzen an vergangene Epochen französischer Orgelmusik angebracht sind. Das rund elfminütige Eröffnungsstück mit seinen markanten Ganztonschritten scheint hingegen eher an der großen Form der *Trois Chorals* von César Franck anzuknüpfen.

Charles-Marie Widor hat insgesamt zehn Orgelwerke hinterlassen, die den Titel «Symphonie» tragen. Die wenigsten folgen der im Grundsatz vierteiligen Anlage der Orchestersymphonie jener Zeit – die ersten acht Symphonien haben zwischen fünf und sieben Sätze. Es sind allerdings Werke, die für den Konzertsaal gedacht sind: Die *Fünfte Symphonie* brachte Widor etwa an der großen Orgel im Palais du Trocadéro zur Uraufführung, einem Saal, der für die Weltausstellung 1878 gebaut worden war und über 4600 Sitzplätze verfügte. Das *Andante cantabile* aus der *Vierten Symphonie* (1878) steht ganz in der Tradition des romantischen Charakterstücks. Eröffnet wird die *Vierte Symphonie* durch eine Toccata, die deutliche Anklänge an die langsamen Teile der französischen Ouvertüre zeigt. In der *Fünften Symphonie* hingegen bildet die Toccata den Beschluss, und sie erweist sich als ein «moto perpetuo», bei der auf den Manualen beständig Sechzehntelfolgen das Satzbild bestimmen.



Charles-Marie Widor, Foto: Atelier Benque (1905)

Um die Jahrhundertwende war Widor zu einer neuen Auffassung der Gattung Symphonie im Orgelkontext gelangt.

Zum einen nahm seine Beschäftigung mit dem gregorianischen Choral in dieser Zeit zunehmend Einfluss auf sein Orgelschaffen. Zum anderen, hierauf hat Lawrence Archbold hingewiesen, reflektierte er stärker die Musik Wagners, vor allem, nachdem er 1899 in Paris einer Aufführung von *Tristan und Isolde* beigewohnt hatte. Widors neunte und zehnte Orgelsymphonie tragen Beinamen, die auf kunstgeschichtliche Perioden verweisen: *Symphonie «Gothique»* (1895) und *Symphonie «Romane»* (1900). Sie stehen zu entsprechenden Kirchbauten in Beziehung, die «gotische» Symphonie wurde in

der gotischen Abteikirche Saint-Ouen in Rouen uraufgeführt, wo Widor bereits einige Jahre vorher die berühmte Orgel aus der Werkstatt Cavaillé-Coll eingeweiht hatte. Die «romanische» Symphonie wurde zwar in Berlin erstaufgeführt, trägt in der Partitur aber den Vermerk «*In memoriam Sancti Saturnini Tolosensis*» und verweist damit auf die romanische Basilika Saint-Sernin in Toulouse. Das dortige Instrument von Cavaillé-Coll, das dem in Rouen an Berühmtheit in nichts nachsteht, hat Widor nach heutigem Wissensstand nie gespielt. Er hat sich aber nachweislich mehrmals in Toulouse aufgehalten und dürfte den eindrucksvollen Kirchenbau auf jeden Fall gekannt haben. In der *Symphonie «Romane»* zitiert Widor zwei gregorianische Melodien aus der Messe des Ostertages: das Graduale «*Haec dies quam fecit Dominus*» im ersten, zweiten und vierten Satz und die Sequenz «*Victimae paschali laudes*» im dritten Satz. Der Titel des zweiten Satzes, *Choral*, erhält hierdurch eine zweite Bedeutungsebene. «Choral» konnte im 19. Jahrhundert, im Deutschen wie im Französischen, als Bezeichnung für eine Musik gewählt werden, die die Feierlichkeit kirchlicher Zeremonien impliziert, ohne konkret zu zitieren. Hier ist sowohl an Orgelmusik (etwa an den *Choral* in Widors in seiner *Siebten Symphonie* von 1887) als auch an Orchestermusik zu denken, etwa an Passagen in den Symphonien Anton Bruckners. In der *Symphonie «Romane»* ist der «Choral» nicht mehr imaginiert, er ist durch das Zitat der gregorianischen Melodie «*Haec dies quam fecit Dominus*» ganz real.

Im Jahre 1934 hatte Widor das stolze Alter von 90 Jahren erreicht. Den Organistendienst an Saint-Sulpice hatte er an Marcel Dupré abgegeben, aber auf seiner Hausorgel spielte er weiterhin, und so nahm auf diesem Instrument sein letztes veröffentlichtes Werk Gestalt an, die *Trois nouvelles pièces op. 87*. Das dritte dieser Stücke, gewidmet seinem amerikanischen Schüler Frederick Mayer, trägt den etwas sonderbaren Titel *Classique d'aujourd'hui*, ein gewollter Gegensatz zum Titel des ersten Stücks *Classique d'hier*. Beide Stücke

unterscheiden sich stilistisch kaum, Widor kam es hier offensichtlich darauf an, zum Ausdruck zu bringen, dass Musik sich bisweilen allen Moden widersetzen muss.

Zwischen die beiden Blöcke mit Musik von Saint-Saëns und Widor hat Kit Armstrong ein zeitlich wie geografisch entferntes Werk gesetzt.

Den Variationszyklus über die Kirchenliedmelodie **«Erbarm dich mein, o Herre Gott»** aus der Feder des niederländischen Organisten **Jan Pieterszoon Sweelinck**, der ab 1577 an der Oude Kerk in Amsterdam wirkte, an der schon sein Vater Organist gewesen war. Sweelinck war noch im katholischen Ritus sozialisiert worden, im 17. Jahrhundert hielt allerdings der Calvinismus in Amsterdam Einzug, der das Orgelspiel im Gottesdienst verteufelte. Das Kirchenlied **«Erbarm dich mein, o Herre Gott»** ist ein dezidiert lutherisches Lied. Der den 51. Psalm paraphrasierende Text und die im dritten Ton stehende («phrygische») Melodie finden sich bereits in Johann Walters Wittenberger Chorgesangbuch von 1524. Dass Sweelinck diese Melodie musikalisch aufgegriffen hat, hängt mit seinen zahlreichen, aus dem lutherischen Norddeutschland stammenden Schülern zusammen. Diese brachten ihn mit dem reichen lutherischen Melodienschatz in Berührung. Das Werk trägt also pädagogischen Charakter. Überliefert ist es primär durch die so genannte Lübbenauer Orgeltabulatur, die rund 80 Orgelwerke dokumentiert, von denen 27 von Sweelinck stammen. Von den insgesamt sechs Variationen sind vier manualiter angelegt und im Grundsatz dreistimmig, in der fünften Variation wird ein zweimanualiges Instrument vorausgesetzt, um die Solostimme in der rechten Hand besser herausheben zu können. Die dritte und vierte Variation sind vierstimmig angelegt, der cantus firmus liegt hier beide Male im Pedal.

Christoph Gaiser studierte Musikwissenschaft in Leipzig (Magister) und Berlin (Promotion). Er arbeitete als Dramaturg an Theatern in Saarbrücken, Darmstadt und Bern, war bei der Kulturförderung des Kantons Basel-Stadt tätig, lebte drei Jahre als freischaffender Publizist in den USA und ist seit Herbst 2024 Ballettdramaturg an der Bayerischen Staatsoper.

Alle Werke des heutigen Abends, mit Ausnahme der *Toccatà* aus Charles-Marie Widor's *Orgelsymphonie N° 5*, erklingen erstmals in der Philharmonie Luxembourg.

THE ART OF
WINEMAKING



BERNARD-MASSARD

MAISON FONDÉE

1921

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

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



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

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

Interprète

Biographie

Kit Armstrong piano, orgue

FR Avec son projet Expedition Mozart, Kit Armstrong a réalisé un rêve de longue date. Au sein d'un ensemble nouvellement fondé composé de musiciennes et musiciens proches, il aborde l'œuvre du compositeur sous un angle nouveau. Un autre projet est Beethoven27, aux côtés de Jan Caeyers et son orchestre Le Concert Olympique. Il se compose d'un total de neuf programmes chronologiques qui culmineront en 2027, année du bicentenaire de la mort du compositeur. Kit Armstrong a récemment fait sensation avec le cycle qu'il a conçu sur 500 ans de musique pour piano. Il a collaboré avec des chefs de renom, dont Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Kent Nagano, Manfred Honeck et Esa-Pekka Salonen et s'est produit avec des orchestres tels que les Wiener Philharmoniker, la Staatskapelle Dresden, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Gewandhausorchester Leipzig, le NHK Symphony Orchestra et l'Academy of St Martin in the Fields. Passionné de musique de chambre, il entretient d'étroits liens artistiques avec des chanteuses telles que Marina Viotti et Christiane Karg, des chanteurs dont Äneas Humm et Benjamin Appl, avec l'Armida Quartett et le Schumann Quartett, ainsi que le violoniste Renaud Capuçon, avec lequel il a enregistré en 2023 l'intégrale des sonates pour piano et violon de Mozart chez Deutsche Grammophon. Son premier disque pour le label, consacré à des œuvres de William Byrd et John Bull, est sorti en 2021 et a été sélectionné pour le Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Né en 1992 à Los Angeles, Kit Armstrong a étudié au Curtis Institute of Music et à la



Kit Armstrong photo: Marco Borggreve

Royal Academy of Music de Londres. À l'âge de sept ans, il a commencé des études de composition à la Chapman University et de physique à la California State University, puis a également étudié la chimie et les mathématiques à l'University of Pennsylvania et les mathématiques à l'Imperial College de Londres. Il a obtenu un Master dans cette même discipline à l'Université Paris-VI. L'autrice Inge Kloepfer a publié en 2024 une biographie de l'artiste, intitulée *Metamorphosen eines Wunderkinds* (Métamorphoses d'un enfant prodige). Kit Armstrong, Artist in focus à la Philharmonie Luxembourg cette saison, s'y est produit pour la dernière fois en janvier.

Kit Armstrong Klavier, Orgel

DE Mit seinem Projekt Expedition Mozart hat sich Kit Armstrong einen lange gehegten Traum erfüllt. Zusammen mit einem neu gegründeten Ensemble aus eng befreundeten Musikern nähert er sich Mozarts Werk aus neuem Blickwinkel. Ein weiteres Projekt ist Beethoven27 mit Jan Caeyers und dessen Orchester Le Concert Olympique. Es besteht aus neun chronologisch aufgebauten Programmen, die im Beethoven-Jahr 2027 kulminieren. Großes Aufsehen erregte Kit Armstrong in jüngster Zeit mit dem von ihm konzipierten Zyklus über 500 Jahre Klaviermusik. Er arbeitete mit bedeutenden Dirigenten wie Christian Thielemann, Herbert Blomstedt, Kent Nagano, Manfred Honeck und Esa-Pekka Salonen zusammen. Er ist mit Orchestern wie den Wiener Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem NHK Symphony Orchestra und der Academy of St Martin in the Fields aufgetreten. Als leidenschaftlicher Kammermusiker pflegt Kit Armstrong enge künstlerische Verbindungen zu Sänger*innen wie Marina Viotti, Christiane Karg, Áneas Humm und Benjamin Appl, zum Armida sowie Schumann Quartett und dem Geiger Renaud Capuçon, mit dem er 2023 eine Gesamteinspielung aller Sonaten für Klavier und Violine von Mozart vorgelegt hat (DG). Sein Debütalbum bei der Deutschen Grammophon

mit Werken von William Byrd und John Bull erschien 2021 und wurde für die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik ausgewählt. Geboren 1992 in Los Angeles, studierte Armstrong am Curtis Institute of Music und an der Royal Academy of Music in London. Mit sieben Jahren begann er ein Kompositionsstudium an der Chapman University und ein Physikstudium an der California State University, später auch Chemie und Mathematik an der University of Pennsylvania und Mathematik am Imperial College London. Er erwarb einen Master in Mathematik an der Universität Paris VI. Die Autorin Inge Kloepfer hat 2024 eine Biografie, *Metamorphosen eines Wunderkinds*, über Kit Armstrong vorgelegt. Kit Armstrong ist in dieser Saison Artist in focus der Philharmonie Luxembourg, wo er zuletzt im Januar aufgetreten ist.

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 - B6481) Communication Marketing



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

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

Igor Levit

Nacht & Sonaten

07.05.26

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Igor Levit piano

Schubert: *Sonate D 960*

Schumann: *Nachtstücke op. 23*

Chopin: *Sonate pour piano N° 3*

Piano

19:30

110' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 30 / 46 / 66 / 78 € / **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



TikTok

@philharmonie_lux



@philharmonielux



@philharmonie-luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2026
Pierre Ahlborn, Président

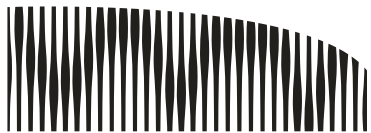
Responsable de la publication Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

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



Philharmonie Luxembourg



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



Mercedes-Benz