

Igor Levit

Nacht & Sonaten

Piano

07.05.26

Jeudi / Donnerstag / Thursday

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).

Igor Levit

Nacht & Sonaten

Igor Levit piano

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.**

Franz Schubert (1797–1828)

Sonate N° 21 B-Dur (si bémol majeur) D 960 (1828)

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: *Allegro vivace con delicatezza – Trio*

Allegro ma non troppo

44'

Robert Schumann (1810–1856)

Nachtstücke op. 23 (1839)

Mehr langsam, oft zurückhaltend

Markiert und lebhaft

Mit großer Lebhaftigkeit

Einfach – Adagio

19'

Frédéric Chopin (1810–1849)

Sonate pour piano N° 3 en si mineur (h-moll) op. 58 (1844)

Allegro maestoso

Scherzo: *Molto vivace*

Largo

Finale: *Presto non tanto – Agitato*

33'

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, B6483) Communication Marketing



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

Mesdames, Messieurs,

Ce soir, nous ne sommes pas « juste » venus écouter trois compositeurs de l'époque romantique, aussi prestigieux soient-ils.

Ce soir, nous sommes également réunis pour écouter un pianiste, Igor Levit.

Si Igor Levit est l'un des artistes les plus talentueux de sa génération, c'est aussi un pianiste pleinement engagé dans la cité. Sur la première page de son site internet, il se définit ainsi et dans cet ordre : citoyen, Européen, pianiste.

Ces mots caractérisent parfaitement l'esprit de ce soir. Car la musique, et plus particulièrement la musique romantique, est elle-même un symbole de liberté d'expression, de créativité et d'émotion.

Les œuvres de Franz Schubert, Robert Schumann et Frédéric Chopin que nous allons entendre sont des témoignages de cette quête de liberté artistique et citoyenne.

Alors, ce soir, nous ne sommes pas seulement venus pour écouter de la musique, mais pour célébrer l'esprit de liberté, de créativité et de responsabilité qui anime les artistes et les citoyens de notre temps.

Je suis ravi de partager avec vous ce moment de musique et de réflexion et au nom de la Direction de BGL BNP Paribas, je vous souhaite un excellent concert.

Nicolas Otton

Président du Comité exécutif de BGL BNP Paribas

FR Destins romantiques

Isabelle Porto San Martin

Considérés comme des maîtres absolus par la postérité, la biographie de Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856) et de Frédéric Chopin (1810–1849) témoigne pourtant de leur fragilité, leur vulnérabilité, leurs doutes. Si leurs œuvres les rendent immortels, les coulisses de la création révèlent pourtant combien la mort rôde en permanence autour d'eux. Celle de leurs proches, celle qui les menace eux-mêmes, celle qui les hante. De fait, la mort de Schubert est imminente lorsqu'il achève en 1828, à Vienne, gravement malade, sa dernière sonate. Le manuscrit autographe indique la date du 26 septembre, il meurt le 19 novembre. Le musicien d'à peine 31 ans venait d'écrire dans un même élan ses trois dernières sonates, cataloguées D 958, D 959 et D 960. Devenues mythiques tant par leur beauté que par leur élaboration magistrale, elles scellent l'union tragique entre la jeunesse et la mort de leur auteur. Le destin s'acharne même sur leur dédicataire, Johann Nepomuk Hummel, pianiste virtuose, élève de Wolfgang Amadeus Mozart et Joseph Haydn, et grand ami de Ludwig van Beethoven. En effet, Hummel meurt un an avant la publication, en 1838, des trois dernières sonates. L'éditeur autrichien Anton Diabelli opte alors pour un nouveau dédicataire, et non des moindres : Robert Schumann. Ce dernier avait témoigné de son admiration tant pour Schubert que pour ces sonates. Les articles qu'il publie dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* célèbrent d'ailleurs aussi un autre pianiste, né la même année que lui : Frédéric Chopin. Le monument des 32 sonates de Beethoven impose un respect tel que le genre est ensuite abordé avec parcimonie. Schumann et Chopin en composèrent trois, si l'on omet celles « pour la jeunesse »

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**



**Philharmonie
Luxembourg**

Lire le premier numéro



La Colonne

Articles de fond, interviews, playlists, podcasts...

Plongez dès maintenant dans notre nouveau magazine digital!

Trois numéros par an pour approfondir votre lien à la musique
et à la Philharmonie

https://link.philharmonie.lu/lacolonne_fr



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



Mercedes-Benz

du premier. Cette baisse de régime est aussi liée à l'évolution du goût. La tendance est à l'émancipation des genres classiques tels que la sonate et la symphonie. De nouvelles formes émergent, propices à la fantaisie, à des genres revisités – comme le nocturne, le prélude, l'étude, qui furent ceux de prédilection de Chopin pour le piano –, et à d'autres, inventés, comme le poème symphonique pour orchestre. Les progrès réalisés en matière de facture d'instrument sont spectaculaires, notamment en France, avec les maisons Érard et Pleyel, qui rivalisent d'inventivité. Chopin est l'égérie de Pleyel, qui fournit au pianiste parisien un instrument de qualité chaque été lors de son séjour à Nohant, dans le Berry, chez George Sand. C'est précisément lors de l'été 1844 que Chopin composa sa dernière sonate. La célèbre romancière est aux premières loges pour observer le musicien au travail, « *répétant et changeant cent fois une mesure, l'écrivant et l'effaçant autant de fois, et recommençant le lendemain avec une persévérance minutieuse et désespérée* ».

Cette nouvelle génération d'artistes qui, comme Chopin et Schumann, ont 20 ans en 1830, est encore profondément attachée à l'imaginaire de la littérature fantastique allemande née au siècle précédent sous la plume d'auteurs comme Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822). Schumann intitule d'ailleurs son cycle de quatre pièces opus 23 *Nachtstücke*, achevé en mars 1839, comme le recueil de contes d'Hoffmann paru en 1817.

L'esprit tourmenté du compositeur trouve dans ces histoires en lisière du réel un écho à son monde intérieur.

Des créatures tantôt inquiétantes, tantôt grotesques, troublent sa quiétude, créant une confusion passagère propice au triomphe de l'imagination sur la raison. Cette conscience aiguë d'un monde régi

par l'irrationnel est un moteur puissant de la création romantique. Plus généralement, l'artiste est en proie à l'incompréhension et fait l'expérience de la solitude, refuge pour les uns, malédiction pour les autres. Pour Chopin et Schubert, qui vivent entourés d'amis, cet exil est forcé et paradoxal. De cette blessure incurable naissent les plus belles pages de la musique, offrandes faites à une humanité qui les a adulés, sans être capable de les approcher, de les étreindre. Ces mots de Schubert, consignés en 1824 dans son journal, sonnent comme un cri : « *Personne qui comprenne la douleur d'autrui, et personne la joie d'autrui ! On croit toujours aller l'un VERS l'autre et on ne va jamais que l'un À CÔTÉ de l'autre. Ô douleur pour celui qui s'en rend compte.* » Cette révélation poignante trouve dans la dernière sonate une illustration musicale, que seul le piano semble pouvoir recueillir. Ses quatre mouvements constituent un sommet de la littérature pianistique.

L'*Allegro* initial enchaîne des thèmes et des motifs qui confinent au sublime. Sans remettre en question la construction de la forme sonate inhérente au premier mouvement, construction articulée autour de deux thèmes contrastés et de relations tonales codifiées, Schubert en propose un dépassement. La plénitude des premières mesures, qui déploient un thème en accords de la main droite, est troublée par une conclusion grinçante dans la partie grave du clavier. Schubert soutient une grande partie de ce mouvement avec des notes pédales, qui se perçoivent à la fois comme une basse solide et un moteur qui gronde en permanence. La sérénité n'est jamais vraiment possible, malgré les trésors de variété mélodique qui traversent le développement, épisode central de ce premier mouvement où toutes les voix chantent. Dans un rare témoignage sur son jeu de pianiste, Schubert écrivait en 1825, à propos d'une autre sonate, des lignes qui pourraient tout aussi bien s'appliquer à ce mouvement : « *Les variations de ma nouvelle sonate ont beaucoup plu, je les ai jouées seul, non sans succès, et plusieurs personnes m'ont assuré que, sous mes mains, les touches devenaient des voix chantantes, ce*



Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vers 1795

qui, si cela est vrai, m'a fait le plus grand plaisir. » Le compositeur est d'ailleurs aussi un maître du Lied, ces pièces courtes où voix et piano fusionnent autour d'un poème allemand, souvent regroupées en cycles, comme les célèbres *Winterreise* et *Schwanengesang*, contemporains des dernières sonates.

Le mouvement lent, *Andante sostenuto*, déroule un thème en tierces aux accents funèbres, encadré par la main gauche qui passe du grave à l'aigu. L'effet de ce procédé qui croise les deux mains est saisissant : Schubert sculpte un espace sonore aux multiples dimensions. Dans

un contraste presque brutal, l'espièglerie du *Scherzo* fait irruption, comme un pied-de-nez enfantin à la gravité du mouvement précédent. C'est sans doute dans le trio central que le génie saisit toute la vérité de cette condition de l'enfant, entre la réminiscence d'une mélodie populaire et la prémonition du tragique de la maturité. Robert Schumann entendait d'ailleurs dans ces pages l'expression d'un « *enfant qui joue avec insouciance au royaume des géants* ». Dès lors, la construction en rondo du finale, avec le retour régulier du refrain, s'entend comme une quête incessante, le désir jamais satisfait de retrouver cette part de soi à jamais disparue. « *Comme s'il ne pouvait y avoir de fin, sans jamais être gênée pour continuer, la musique, toujours très chantante, suit son cours de page en page, interrompue çà et là par quelques sursauts bientôt apaisés* », selon Schumann.

Schumann lui-même est l'objet de ces « sursauts » qui, jusqu'à la fin de sa vie, vont se muer en crises de plus en plus violentes. Cette menace permanente est intérieure ; seuls la musique et le dévouement de sa femme Clara offrent au compositeur quelques moments de répit. Lorsqu'il entame à Vienne, en 1839, ses *Nachtstücke*, ils ne sont pas encore mariés : Schumann se bat contre son ancien professeur, qui est aussi le père de Clara, et qui s'oppose violemment à leur union. Quelques jours à peine après la composition de ces quatre pièces opus 23, Schumann apprend la mort de son frère. Une fois de plus dans la vie du musicien, la réalité et les mauvais pressentiments se confondent. Inspirées par les *Contes nocturnes* d'E.T.A. Hoffmann publiés en 1817, elles offrent une traduction musicale à l'univers fantastique de l'auteur allemand. Les premières lignes de « *L'Homme au sable* » campent le paysage intérieur de l'artiste tourmenté, si intimement proche de celui de Schumann : « *Quelque chose de terrible est venu corrompre ma vie ! – Les pressentiments confus d'une destinée affreuse me menacent et m'enveloppent comme de sombres nuages impénétrables à tout rayon*

lumineux. » La marche qui ouvre le cycle se métamorphose au gré des couplets. Dans la deuxième pièce, une ronde endiablée encadre un épisode énigmatique, sorte de distorsion rêvée, de double lointain de la danse initiale. À jouer « avec une grande vivacité », le morceau suivant séduit par l'effervescence de ses arpèges. Schumann clôt son cycle avec un lyrisme d'une grande simplicité : le tempo lent, les accords arpégés, les contours mélodiques sont ceux d'une berceuse tendre et réconfortante, propre à éloigner les ombres qui rôdent. Initialement intitulés « Fantaisie funèbre », les *Nachtstücke* doivent au conseil avisé de Clara, elle-même pianiste virtuose et compositrice, leur titre définitif.



**Clara et Robert Schumann en 1850,
dessin d'après un daguerréotype de Johann Anton Völlner**

Loin du culte voué à Robert par Clara, George Sand entoura cependant Frédéric Chopin d'un amour, d'une admiration et d'une liberté propices à la création, durant les huit années que dura leur relation. Souvent, elle conviait leurs amis dans son salon parisien afin d'offrir à Chopin un public improvisé, lui qui était si rétif à l'exercice du récital. Mais ce n'est pas à Paris que Chopin compose le plus. La maison de campagne de Sand, à Nohant, où le pianiste goûte au calme de la vie rurale, a été le berceau d'une partie substantielle de son catalogue. L'été où il compose sa troisième et dernière sonate est un peu différent : Chopin reçoit la visite de sa sœur et de son mari. Ils se retrouvent pour pleurer leur père, disparu au mois de mai précédent. Pour le musicien polonais qui connut l'exil à l'âge de vingt ans, ces retrouvailles familiales offrent un sentiment de consolation et de joie palpables dans l'opus 58, tout comme dans la *Berceuse op. 57* composée au même moment.

La sonate atteste d'une maturité évidente, tant par son ampleur que par son langage abouti.

D'un geste décidé, l'*Allegro maestoso* affirme sa tonalité de si mineur au gré d'un premier thème en accords pleins. Des gammes chromatiques ascendantes guident la main gauche vers un deuxième thème en mode majeur, accompagné d'arpèges. La texture s'étoffe et une troisième idée, à la signature chopinienne repérable par une ligne aux contours improvisés, émerge tout en souplesse. Après un jeu d'échanges entre les deux mains, le deuxième thème semble cette fois attiré par des profondeurs insondables. L'énergie et la densité de l'écriture exigent une virtuosité qui parcourt toute l'étendue du clavier. Le *Scherzo* oppose à la rapidité d'un feu follet un trio au tissu polyphonique complexe et harmoniquement très moderne.



Piano droit Pleyel présent dans le salon de George Sand à Nohant

Parmi les conseils que Chopin prodiguait à ses élèves, celui qu'il considérait comme essentiel était de se rendre à l'opéra pour écouter les voix de *prima donna* et de s'inspirer de leur technique du *bel canto*.

Ainsi, le *Largo* recrée tous les accents d'une *aria* accompagnée par l'orchestre. Vocalises, ponctuations typiques de récitatif, ornements de la mélodie, accords : tous les éléments d'une scène d'opéra sont réunis pour magnifier la voix de l'instrument. Comme il sied à un finale de sonate, le dernier mouvement est rapide, le caractère est noté *Agitato* pour le rythme obstiné qui enchaîne les deux mains à un motif ombrageux. Avec des traits qui jaillissent de l'aigu, la foudre s'abat sans interrompre la course effrénée de ce *Presto* éblouissant. Tel un parcours initiatique, la *Sonate op. 58* explore des territoires en quête de sensations toujours plus fortes, exigeant de la part de l'interprète une endurance et un sens aigu de la forme.

Bien après la mort du compositeur, George Sand décrivait le génie de Chopin en ces termes : « *Il a fait parler à un seul instrument la langue de l'infini.* » Une langue dont les pianistes sont les seuls traducteurs.

Isabelle Porto San Martin est docteure en musicologie. Elle est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Danse et de Musique de Paris (Esthétique) ainsi que des Conservatoires à Rayonnement National de Paris (Histoire de la musique) et de Metz (piano et musique de chambre). En lien avec sa formation en lettres, ses recherches et publications s'inscrivent dans le domaine des transferts culturels.

Dernière audition à la Philharmonie

Franz Schubert *Sonate D 960*

11.03.19 Mitsuko Uchida

Robert Schumann *Nachtstücke op. 23*

Première audition

Frédéric Chopin *Sonate pour piano N° 3*

04.10.21 Krystian Zimerman

Demy Schandeler wünscht Ihnen einen angenehmen Abend.

Nach dem Konzert beginnt Ihr Urlaub!



© Uwe Moser/Stock



Unsere Agenturen:

Kespelt | Mersch | Cloche d'Or |
Steinfurt | Esch/Alzette
www.demy.lu

E-Bike Toskana

06.-13. September 2026

ab **€ 2.349.-** p.P



Bourgogne

14. - 17. September 2026

ab **€ 1.384.-** p.P

© Massimo Sarti/iStock



Korsika

26. September -
03. Oktober 2026

ab **€ 2.448.-** p.P

 **DEMYSCHAEDELER**
TRAVEL & SERVICES

FR Le piano roi

Jean-Jacques Groleau (2018)

« C'est par le piano que je tiens à la musique, j'aime la musique que je peux tenir sous les doigts. »

Vladimir Jankélévitch

Comment un instrument tard venu dans le paysage musical européen a-t-il réussi à s'imposer comme un instrument à part, instrument roi par excellence, synthèse et résumé à lui seul de (presque) tout ce que la musique peut contenir, quand ses collègues, avec toutes leurs qualités, tous leurs charmes propres, n'en sont jamais qu'autant de particules élémentaires ? Que l'on s'entende bien : loin de nous l'idée de faire ici un quelconque classement de valeur ! Mais le constat, factuel, qu'en déboulant dans le paysage musical, le piano en a non seulement révolutionné les codes, les pratiques, mais s'est aussi imposé comme l'outil idéal et seul capable de réduire, c'est-à-dire de contenir en lui-même, l'essentiel d'un discours musical. Par l'incroyable étendue de son registre, que ne dépasse que l'orgue (mais faites entrer un orgue dans votre salon !), il permet de « réduire » symphonies, mélodies, opéras même, donnant à sentir leur quintessence. Il s'y perd, certes, le chatoiement des couleurs orchestrales, le fait est indéniable. Mais cette réduction est un prodigieux agent révélateur : une symphonie qui pourrait flatter l'oreille par le seul jeu des timbres de l'orchestre, une fois réduite, fera sentir ses faiblesses, sa vacuité peut-être. À l'inverse, une œuvre géniale – des symphonies de Ludwig van Beethoven au *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky pour ne prendre que des exemples majeurs – saura vous y faire découvrir, ainsi épurée, des richesses que la touffeur orchestrale pourrait enfouir dans son opulence même. Enfin, que dire de la floraison de

chefs-d'œuvre spécifiquement composés pour ce nouvel instrument, dès les premières décennies du 19^e siècle, alors que le « bébé » piano, encore balbutiant, cherchait sa voie – ou plutôt, sa « voix » ? Ce siècle nous aura laissé plus de pages originales pour le piano que toute la littérature instrumentale n'en aura produit dans les siècles précédents pour les autres instruments, même les plus à la mode, comme le clavecin par exemple... Petit retour sur l'histoire de cet instrument hors normes.

Le marteau contre la griffe

Jusqu'au milieu du 18^e siècle, le clavecin tient le haut du pavé de la musique instrumentale. De par sa forme, on considère souvent qu'il est l'ancêtre du piano. Certes, bien des caractéristiques en sont communes, et le fait même qu'il soit tout à fait possible – blasphème musicologique mis à part – de jouer à peu près tout le répertoire de clavecin au piano suffirait à étayer cette filiation. Pourtant, une différence majeure, essentielle au sens strict du terme, sépare les deux instruments. Dans le clavecin, les cordes sont pincées, ou plus exactement griffées. Sur le piano, le son naît de la rencontre d'une corde et d'un marteau, qui vient la frapper avec plus ou moins de force. L'idée de frapper une corde n'a rien de nouveau : dès le haut Moyen Âge, le psaltérion ou son cousin, le tympanon, instruments sur lesquels les cordes étaient disposées sur une table, la caisse de résonance, trapézoïdale ou rectangulaire, pouvaient être joués soit en pinçant leurs cordes (un peu comme une guitare) ou en les frappant avec un petit marteau (comme de nos jours encore avec les cymbalums). La révolution viendra du mécanisme lui-même : le joueur ne tient plus ses petits marteaux, mais c'est le clavier de l'instrument qui, au lieu d'actionner la petite griffe spécifique des clavecins, va venir frapper les cordes voulues. Dit comme cela, la nuance peut sembler fort ténue. Et pourtant, la différence en termes de sonorités, de spectre harmonique et de virtuosité d'exécution allait révolutionner la musique occidentale.



Gravure montrant un homme jouant du clavecin, 1750

De nouveaux horizons musicaux

On considère habituellement Bartolomeo Cristofori (Padoue, 1655–Florence, 1731) comme l'inventeur du « piano-forte », véritable ancêtre du piano moderne – son nom venant tout simplement de ce que le claviériste pouvait, selon la pression exercée sur les touches, jouer alternativement piano ou forte les mêmes notes. La gageure technique n'était pas mince : il fallait mettre au point un système permettant à la touche de réagir à la pression du doigt sans que le système ne se bloque. Certes, nous sommes encore loin ici du système à double échappement (mécanisme complexe dissociant le marteau de la touche, ce qui permet de rejouer plusieurs fois, même à très grande vitesse, la même note) que la maison Érard inventera au siècle suivant, mais la brèche était ouverte. De 1709 jusqu'à sa mort, l'ingénieur facteur ne cesse de réfléchir à sa mécanique, l'améliorant sans cesse, mais c'est en Allemagne que les progrès se font désormais, grâce au facteur Johann Gottfried Silbermann (1683–1753) qui, devant l'intérêt de Frédéric II de Prusse, monarque féru de musique et de modernité, l'incite à poursuivre ses recherches.



HERMÈS
PARIS

rouille et vif-argent
Hermès, d'un horizon à l'autre

“ 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

Une invention technique ne serait rien si elle ne servait à ouvrir de nouveaux possibles à l'homme.

En l'occurrence, la greffe ne tarde pas à prendre et la plupart des compositeurs, même s'ils ne délaissent pas d'emblée le clavecin, s'intéressent à ce nouveau venu dont les sons, encore bien faibles il est vrai, leur permettent toutefois d'imaginer de nouvelles palettes sonores impossibles sur les instruments anciens. Et quel génie il aura fallu à un Wolfgang Amadeus Mozart, à un Joseph Haydn, pour imaginer dans ce piano-forte encore vagissant, aux sonorités frêles, sans puissance, toute la richesse dont il était porteur et que seule la révolution de l'acier aller pouvoir mettre au jour !

Une affaire de tension

Car une fois résolus (partiellement à ce stade) les problèmes inhérents à l'action des touches sur les cordes via le marteau, restait un autre problème de taille : pour gagner en puissance, en brillance, en stabilité aussi, les cordes devaient être beaucoup plus tendues que ne le permettaient les cadres en bois de l'époque. La chrysalide effectue ses dernières mutations majeures au début du 19^e siècle. La révolution industrielle, avec son lot de découvertes techniques, permet un jeu rarement mis en valeur dans les histoires de la musique entre technologie et création artistique. Rarement en effet une époque aura vu à ce degré compositeurs et ingénieurs travailler main dans la main dans une émulation réciproque d'une effervescence sans précédent. L'acier permet petit à petit de faire gagner à l'instrument sa puissance et son éclat, même s'il faudra attendre encore la fin du siècle pour que les cordes du piano cessent de casser en plein concert – ce qui peut encore arriver, mais l'incident, avouons-le, se fait rarissime !

Cette première étape qui nous fait passer du piano-forte au piano moderne coïncide avec l'émergence de deux génies exceptionnels qui, chacun à sa manière, chacun avec son esthétique propre, sauront profiter de toutes ces innovations pour produire des pages toujours plus exigeantes en termes de dynamiques et de couleurs. La sensibilité romantique se met en place et, quitte à paraître ici bien terre-à-terre, elle n'aurait pas connu la même explosion musicale sans les nouveaux cadres d'acier sur lesquels se tendent désormais les cordes du piano moderne. Car le musicien romantique souhaite exprimer son moi dans toute sa complexité, dans sa démesure d'artiste – et, par antonomase, d'artiste torturé. L'instrument doit donc pouvoir se plier à ces passages, parfois immédiats, du plus tenu pianissimo au forte le plus éclatant.

Instrument-roi, instrument du moi

Frédéric Chopin (1810–1849) et Franz Liszt (1811–1886) seront les plus grands hérauts de cette dernière époque de transition – révérence gardée à la myriade d'instrumentistes-compositeurs qui fleurissent alors, portés par la vague nouvelle. S'ils ont une place à part dans cette histoire du piano, c'est qu'ils vont savoir utiliser la moindre évolution technique pour la transcender en matière musicale, et de cette alchimie nouvelle, susciter d'autres améliorations encore de la part des facteurs instrumentaux. La famille Érard est à cet égard la pièce maîtresse de cette période : Sébastien Érard (1752–1831) accumule les brevets, dont le plus important reste assurément celui du système à double échappement. Sans cela, impossible de répéter la même note sur un clavier à grande vitesse. Liszt développera tout un langage d'une virtuosité insensée à partir de cette simple découverte technique, la poussant au bout de ses potentialités.

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Franz Schubert (1797–1828): Produced more than 1,500 compositions before his death at age 31. Especially famous for chamber and piano music and songs. Nicknamed «Little Mushroom» for his small stature.

Robert Schumann (1809–1856): Initially composed mainly for piano; later created works in nearly every genre. Also an inspired music critic. Known for his vivid imagination!

Frédéric Chopin (1810–1849): Composed almost exclusively for the piano. Works range from concertos to short character pieces such as the *Nocturnes*. Brilliant pianist, though so shy he preferred to perform in darkness.

What's the big idea?



Pressure makes diamonds. All three of tonight's works were written at difficult times for their composers. Schubert was terminally ill, as was Schumann's brother, and Chopin was struggling to cope with his father's death and his own worsening tuberculosis. But you'd never guess it from the vitality and invention of these compositions.

Grandeur and pathos. Schubert and Chopin's sonatas are multi-movement abstract works, constructed on a majestic scale. Schumann's *Nachtstücke* (Night Pieces), by contrast, are characterful miniatures which initially had descriptive titles: *N° 1*, for example, was «*Funeral procession*» while *N° 3* was «*Nocturnal revelries*».

Behind every great man... Schumann's pianist fiancée Clara (whom he married in 1840) gave him musical advice on *Nachtstücke*, while Chopin's partner George Sand hosted him at her beautiful country château while he wrote *Piano Sonata N° 3*. Unfortunately, poor Schubert never found true love!

What should I listen out for?

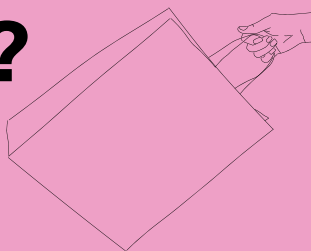


Lyrical splendour. Schubert's melodic genius is on show throughout his *Sonata D 960*. Highlights include the first movement's soulful opening tune, the song-like lament that opens and closes the *Andante sostenuto* and the jaunty recurring theme of the finale – guaranteed to make you smile!

Night reveries. Immerse yourself in the varied imaginative world of Schumann's four *Nachtstücke*. The first piece – which depicts a solemn funeral cortège – builds to a mighty climax before fading away. The second is contrastingly exuberant; the third resembles a wild, sweeping waltz; and the fourth is profoundly moving in its noble simplicity.

Passion and tenderness. Prepare to be dazzled by the alternately fiery and rapturous opening movement of Chopin's *Piano Sonata N° 3* – and even more by the pianistic fireworks of the finale. In between, enjoy a deliciously playful *Scherzo* and luxuriate in the beauty of the *Largo* – a glorious song without words.

Something to take home?



Musical generosity. Schumann was lavish in his support of composers he admired. He championed Schubert's late works, and wrote a review of Chopin's music that began «*hats off, gentlemen, a genius!*». Chopin was less kind about him – but when Schumann made him the dedicatee of *Kreisleriana* he did at least reciprocate with his *Ballade N° 2*.

Romantic moments. Enjoy more piano magic on 20.06. when Evgeny Kissin performs Schumann's ever-inventive fantasy *Kreisleriana* alongside works by Beethoven, Liszt and Chopin.

Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

Les chefs-d'œuvre naissent avec en eux, chaque fois, les germes de possibilités nouvelles.

L'émotion, affect stylistique nouveau et assurément le plus important en ce début de siècle romantique, trouve dans cet instrument nouveau tout ce qu'il lui faut pour s'exprimer : ambitus immense, étendue quasi infinie des dynamiques et, surtout, deux éléments qui vont finir d'assurer son succès et d'établir sa prééminence parmi les instruments : tout d'abord, le piano permet d'unir ce que l'on appellerait en jargon musicologique le vertical et l'horizontal, c'est-à-dire l'écriture harmonique et l'écriture contrapuntique.

Par définition, les autres instruments ne jouent qu'une note à la fois. Le piano peut en jouer dix en même temps. Le clavecin aussi, me direz-vous ; ainsi que l'orgue. Mais le clavecin, instrument idéal pour le contrepoint, n'a pas, de par sa sonorité (une corde griffée, rappelons-le), d'énormes possibilités harmoniques. Quant à l'orgue, son immensité même le rend impraticable à l'échelle individuelle. Or c'est bien là que le piano joue son va-tout : quoiqu'un peu lourd et encore onéreux, on peut en avoir un chez soi ! Et avoir un piano chez soi, c'est pouvoir faire entrer toute la musique dans son salon. En effet, avec son étendue et ses dynamiques, le piano peut s'amuser à réduire toute œuvre musicale, fût-ce un opéra de Richard Wagner. Avec le piano, la bourgeoisie obtient un privilège inattendu : pouvoir entendre, chez soi, tous les morceaux de musique possibles, et se familiariser avec des œuvres qu'au temps jadis, il eût fallu aller entendre (et encore, une seule fois) à l'opéra de la grande ville la plus proche.



Chopin au piano vers 1847 par Teofil Kwiatkowski

Le piano se fait ainsi instrument de la démocratisation de la musique. Vecteur inestimable, il joua au 19^e siècle le rôle que le disque a joué à partir du siècle dernier, permettant à tout un chacun de se familiariser avec les répertoires les plus divers, les musiques les moins jouées même sur les scènes de spectacles.

L'Instrument-orchestre

Ainsi voient le jour une quantité phénoménale de transcriptions et de paraphrases. Souvent regardées avec condescendance, voire avec mépris, ces œuvres, quand elles sont dues à la plume de génies tels que Liszt par exemple, méritent au contraire toute notre attention. Car elles ne montrent pas un simple exercice scolaire de réécriture dans lequel la substance même de la musique originelle se perdrait. Au contraire ! Le piano possède, du fait même de ses infinies ressources, de quoi rendre justice à l'original le plus riche, le plus bigarré. Parfois même, Liszt, dans ses paraphrases, trouve le moyen de faire jaillir du piano des émotions nouvelles, qui n'ont rien à envier à l'original.

Peut-être notre amour du piano nous fait-il aller trop loin en disant qu'une bonne œuvre orchestrale ne perd rien à sa transcription pianistique. Il est vrai qu'il y faut, pour cela, un véritable génie du clavier, comme par exemple un Maurice Ravel, transcrivant de manière magique le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, pièce qui, par excellence, semble ne pouvoir vivre sans les sonorités de l'orchestre. Quel défi ! Mais l'inverse est aussi vrai : combien d'œuvres pour piano seul n'ont-elles pas fréquemment été comparées à des pages orchestrales, tant la richesse de leur écriture semble inviter l'oreille à l'orchestration. Que l'on songe ici simplement à la *Sonate en si mineur* de Liszt, justement, ou bien encore à la *Sonate N° 3* de Johannes Brahms.

Arthur Rubinstein racontait à la fin de sa vie que l'un des plus beaux compliments qu'il ait jamais reçus lui était venu de manière indirecte d'un petit garçon que sa maman avait amené assister à un concert où le célèbre pianiste polonais jouait avec un quatuor à cordes. Venant féliciter les artistes à la fin du concert, la maman demande alors à son fils de dire le nom des instruments. Ce dernier s'exécute : « Lui, c'est le violoncelle, lui, l'alto, eux les violons... Et là ? dit la mère, en montrant Rubinstein et son piano. Là ? C'est la musique. »

Agrégé de lettres classiques, Jean-Jacques Groleau est l'auteur de trois monographies parues chez Actes Sud : Rachmaninov (2011), Horowitz (2017) et Maria Callas (2023). Collaborateur à Diapason puis à Classica, il a également participé à de nombreux ouvrages collectifs (Bach, Mozart, Verdi...). Il a été Directeur de l'Administration artistique à l'Opéra national du Rhin puis à l'Opéra-Orchestre national de Montpellier, et dramaturge au Théâtre du Capitole de Toulouse.



In tune

And we're on air!

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

Interviews, playlists, and musical recommendations.

Thursdays at 20:00 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

DE Kein Schatten ohne Licht

Drei Werke zwischen Tod, Trauer und Trotz

Marvin Josef Deitz

«Ich habe unter andern 3 Sonaten für's Pianoforte allein componirt», schreibt der syphiliskranke Franz Schubert seinem Verleger am 2. Oktober 1828. Es werden seine letzten sein – sechs Wochen später ist er tot. Während Robert Schumann seine vier *Nachtstücke* komponiert, sieht er Leichenzüge vor sich herziehen. Und Frédéric Chopin hat noch am Tod seines Vaters zu knabbern, als er die Arbeit an seiner dritten und letzten Klaviersonate beginnt. Zudem ist er zwar nicht todkrank – noch nicht –, gesundheitlich aber arg gebeutelt.

Von außen betrachtet liegt also ein tiefer Schatten über diesen drei Werken. Und so müssten sie doch dann auch klingen. Düster, wehleidig, klagend. Das tun sie durchaus – aber nicht nur. Stattdessen zeigen uns Schubert, Schumann und Chopin, dass es immer ein Licht am Ende des Tunnels gibt, dass immer ein Sonnenstrahl seinen Weg durch den dichten Wald findet und dass Schatten nur da entsteht, wo auch Licht ist.

Alle drei Werke fügen sich damit perfekt in die Kunstgattung des «Nachtstücks», auch wenn nur eines so heißt. Der Begriff entstammt der Malerei, wo das Nachtstück auf eine lange Tradition zurückblickt. Hauptmerkmal: Helle Akzente, die den Großteil des Bildes in ein natürliches Dunkel hüllen. Georges de La Tours *Büßende Maria Magdalena* zum Beispiel blickt verträumt in das grelle Licht einer

Kerze, das von einem Totenkopf verdeckt wird und den Rest des Raumes in tiefe Dunkelheit legt. Nach ersten Andeutungen von Goethe und Jean Paul adaptiert E.T.A. Hoffmann die Gattung im frühen 19. Jahrhundert für die Literatur. In seinen *Nachtstücken* von 1816 und 1817 geht er in Erzählungen wie *«Der Sandmann»* den menschlichen Schattenseiten auf die Spur und kontrastiert sie mit grotesken, ironischen und irgendwie ulkigen Passagen. Robert Schumann dürfte diese Texte kennen und auch der Begriff *«Nocturne»*, mit dem Frédéric Chopin sich einen Namen macht, geht auf diese Gattung zurück.

So gesehen ist auch der Mensch Franz Schubert ein Nachtstück, ein Kontrastbild:

Von himmelhochjauchzend zu Tode betrübt. Solche Gefühlschwankungen prägen seit jeher sein sensibles Gemüt. Im März 1824 schreibt er einem Freund: *«Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denke Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht.»*

Aber Franz Schubert kann eben auch ganz anders sein – lustig, verspielt, unbekümmert. Aus Ungarn schreibt er seiner Herren-Clique in Wien: *«Wie unendlich mich eure Briefe sammt u. sonders freuten, ist nicht auszusprechen! Ich war eben bey einer Ochsen- u. Kuh-Licitation, als man mir euren wohlbeleibten Brief überreichte. Ich brach ihn, u. ein lautes Freudengeschrey erhob ich, als ich den Nahmen Schobert erblickte. Unter immerwährendem Gelächter u. kindischer Freude las ich sie in einem benachbarten Zimmer.»*



Franz Schubert 1826

Als sich Schubert im Frühjahr 1828 in einer intensiven Arbeitsphase an seine Klaviersonaten 19, 20 und 21 begibt, ist er drauf und dran ein europaweit bekannter wie anerkannter Komponist zu werden. Die Fachpresse widmet ihm ausführliche Besprechungen, in Wien werden nicht mehr nur seine Lieder aufgeführt, sondern auch seine Messen und Symphonien, neue Kompositionsaufträge erhält er von den führenden Verlagen der Zeit. Auch seine Klaviersonaten bewirbt er mit dem Versprechen, *«er habe sie an mehreren Orten mit vielem Beyfall gespielt.»* Insgeheim hofft die Musikwelt wohl, in ihm endlich

L'INSTANT INTENSE





**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



einen geeigneten Nachfolger für Ludwig van Beethoven gefunden zu haben. Doch wie wird es wenige Wochen später auf seinem Grabstein heißen: *«Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen.»*

Ein schwerkranker Komponist sitzt also im Wissen seines baldigen Todes am Schreibtisch und bringt wie im Wahn die letzten musikalischen Gedanken zu Papier, ehe der Sensenmann an die Tür klopft? Das würde doch wunderbar passen. So ist es aber nicht. Denn im August kann Schubert seinen nahen Tod noch nicht erahnen. Ja, er leidet an Syphilis und ist sich wohl darüber bewusst, dass diese Krankheit nicht heilbar ist. Tot ist er dadurch aber noch lange nicht. Sterben wird er an einer anderen Krankheit, mit der er sich erst nach Fertigstellung der letzten Sonate infiziert – wahrscheinlich Typhus. Auch wenn die letzte Klaviersonate nun also nicht im Kontext einer nahen Todesahnung entsteht, Robert Schumann liest sie trotzdem so: *«Ob er sie auf dem Krankenlager geschrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren; aus der Musik selbst scheint man auf das erstere schließen zu dürfen. Ob in diesem Urtheile schon meine Phantasie durch die Vorstellung seiner Krankheit verführt scheint, muß ich Ruhigeren überlassen. So aber wirkten sie auf mich.»*

Wie dem auch sei, Schumann ist nicht ganz zufrieden mit dieser Sonate:

«So scheinen mir diese Sonaten auffallend anders als seine andern, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Resigniren auf glänzende Neuheit.» Was Schumann hier mit «Einfalt» und «Resigniren» kritisiert, ist die Tatsache, dass Schubert seine Themen und Motive – anders als in seinen früheren oder jenen Ludwig van Beethovens – weniger in ihrer Gestalt

weiterentwickelt als vielmehr in ihrem emotionalen Ausdruck. Der erste Satz beginnt mit einer zurückhaltenden Dur-Melodie, die trotz aller Heiterkeit auch etwas Wehmütiges an sich hat. Ein dunkler Triller im Bass deutet dann auch bald voraus, dass das vermeintliche Idyll mit Vorsicht zu genießen ist. Im Verlauf des mit 20 Minuten Spielzeit längsten Sonatensatzes Schuberts kommt die Musik immer wieder auf dieses Thema zurück, präsentiert es aber stets in einem anderen Licht. Am Ende klingt es dann wieder wie am Anfang. Anders als von Schumann erwartet, wandelt sich die Musik also nicht in eine klare Richtung – typischerweise vom Dunkel ins Licht –, sondern tappt thematisch auf der Stelle: *«Als könne es gar kein Ende haben.»* Die Entwicklung findet eben auf anderer Ebene statt. Nach einem sehr langsamen zweiten Satz und einem lebhaften Kontrast im dritten Satz, endet die Sonate in einem monumentalen Rondo mit einem trällernden Wanderlied. Mit Schumann: *«Wohlgemuth und leicht und freundlich schließt er dann auch, als könne er Tages darauf wieder von Neuem beginnen.»* Warum auch nicht?

Alles andere als *«wohlgemuth und leicht und freundlich»* ist Schumann selbst gelaunt,

als er 1839 in Wien seine *Nachtstücke* komponiert – aus drei Gründen. Am 31. März notiert er in sein Tagebuch: *«Gestern bekam ich einen schweren Brief v. Theresen in Zwickau; er schien mir der Vorbote von Eduards Tod.»* Sein Bruder liegt im Sterben. Dann wäre da noch sein Schweigervater in spe: *«Der Alte hat zur Empörung gereizt. Er wird immer lächerlicher u. verächtlicher. Clara ist treu und fromm; ein gutes Kind.»* Seit mehreren Jahren möchten Clara und Robert heiraten, doch ihr Vater Friedrich Wieck stemmt sich mit aller Macht gegen diese Pläne. Ein Jahr später muss das junge Paar sich sein Recht vor



Robert Schumann 1839

Gericht erstreiten, doch hier und jetzt werden sie noch schikaniert. Als eine Voraussetzung für seine Zustimmung zur Ehe fordert Wieck, Robert solle sich eine Existenz außerhalb Leipzigs aufbauen. Das versucht er in Wien, wo er allerdings – Grund drei – kläglich scheitert. Auf dem Weg zurück nach Leipzig sitzt Schumann niedergeschlagen in der Kutsche und richtet folgende Zeilen an Clara: *«Was werde ich für Nachrichten von Theresen vorfinden. Hoffst Du noch nach solchem Brief? Ich nicht viel, und doch kann ich es nicht glauben,*



Frédéric Chopin. Portrait von Jakob Goetzenberger 1838

daß Eduard todt sein könne. Von einer Ahnung schrieb ich Dir; ich hatte sie in den Tagen vom 24sten bis 27sten März bei meiner neuen Composition; es kommt darin immer eine Stelle vor, auf die ich immer zurückkam; die ist, als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen «ach Gott» – ich sah bei der Composition immer Leichenzüge,

Särge, unglückliche verzweifelte Menschen, und als ich fertig war und lang nach einem Titel suchte, kam ich immer auf den: Leichenphantasie – Ist das nicht merkwürdig? – Beim Componiren war ich auch oft so ergriffen, daß mir die Thränen hervorkamen und wußte doch nicht warum und hatte keinen Grund dazu – da kam Theresens Brief und nun stand es klar vor mir.»

Aus der «Leichenphantasie» werden schon bald die vier *Nachtstücke*, für die Robert Clara gegenüber folgende Zwischenüberschriften vorschlägt: 1. «*Trauerzug*», 2. «*Kuriose Gesellschaft*», 3. «*Nächtliches Gelage*» und 4. «*Rundgesang mit Solostimmen*». Auch wenn Schumann die Titel auf Anraten seiner baldigen Ehefrau wieder aus der Partitur streicht, helfen sie uns heute, die Intentionen des Komponisten nachzuverfolgen. Denn tatsächlich handelt sich im ersten Satz um einen Trauermarsch, der mit seiner monotonen, starren Rhythmik gespenstische Züge annimmt. Ist der zweite Satz «kurios», dann aufgrund seines Wankelmuts: Äußerst forsch poltern die Akkorde los, schlagen beinahe in Wut um, ehe melancholische Töne das Geschehen wieder beruhigen. Immer wieder werden diese wechselnden musikalischen Gedanken von einem abfallenden Achtelmotiv unterbrochen, dass im Laufe des Satzes stetig langsamer, leiser, trauriger erklingt: Jene Stelle, auf die Schumann «*immer zurückkam*»? «*Die ist, als seufzte Jemand recht aus schwerem Herzen ‹ach Gott*»? Im dritten Satz erhebt sich ein wildes «Gelage», ein berauscher Tanz, scheinbar ohne Anfang ohne Ende. Der letzte Satz ist ein schlichtes Lied mit Ohrwurmpotenzial, aber ohne Text. Malakoff Kowalski, ein Freund Igor Levits, muss bei dieser Melodie immer an Elvis Presleys Ballade «*Can't Help Falling in Love*» denken. Sie vielleicht auch?

**Frédéric Chopin möchte Igor Levit lange
Zeit lieber hören, statt selbst spielen.**

Als er dann beginnt, seinen persönlichen Favoriten – die *Klaviersonate N° 3* – einzuüben, fühlt er sich schnell wie in einem Rausch. Schumanns Einschätzung über den polnisch-französischen Komponisten würde er sicher teilen: *«Hut ab, ihr Herren, ein Genie.»*

Bei allem Genie bleibt die Sonate lange ein vernachlässigtes Ausdrucksmittel. Wie Schubert drückt sich Chopin viel lieber in kleinen, freieren Gattungen aus: Nocturnes, Polonaisen, Mazurken, Walzer.

Im August 1844 widmet er sich erst zum dritten Mal einer Klaviersonate, die formal auf das viersätzigige Grundmuster aus der Klassik zurückgeht, inhaltlich aber weiterhin Chopins typisch romantisch-individuelle Tonsprache spricht.

Dieses Jahr ist kein gutes für Chopin: Im Mai stirbt sein Vater. Immer wieder plagen ihn neue Krankheiten, die zwar erst vier Jahre später lebensbedrohlich werden, ihm aber schon jetzt arg zur Last fallen. Wie jedes Jahr verbringen Chopin und seine Lebensgefährtin Georges Sand den Sommer auf ihrem Landsitz in Nohant. Gerade angekommen, kündigt seine Schwester Ludwika sich mit ihrem Mann zu Besuch an – wohl um ihren Bruder in seinem Kummer ein wenig aufzuheitern. Chopin reist den beiden nach Paris entgegen, zeigt ihnen die Stadt, ehe dann alle gemeinsam nach Nohant fahren. Das hebt die Stimmung. Gleich nach der Abreise seiner Schwester stürzt er sich frohen Mutes auf die neue Sonate: *«Nach Eurer Abreise habe ich nur jene Sonate geschrieben.»* Schon im November scheint die Arbeit abgeschlossen, denn Georges Sand berichtet dem gemeinsamen Freund und Maler Eugène Delacroix: *«Chopin bereitet ein Paket neuer Kompositionen vor, in der üblichen Auffassung, dass er nur im Stande ist, miserable und verachtenswerte Sachen zu machen. Das komischste ist, er sagt es mit größter Überzeugung.»* Von solchen Selbstzweifeln findet sich am Beginn des Eröffnungssatzes keine Spur. Flinke Motive, beherzte Akkorde und rasante Läufe strotzen nur so vor Kraft und Lebensmut. Erst im introvertierteren

Mittelteil gerät die Selbstsicherheit ein wenig ins Wanken. Ähnlich kontrastreich ist auch der zweite Satz aufgebaut: Wie im Hummelflug schwirren die Töne durch das etüdenhafte Scherzo, ehe sie von beinahe sakralen Zwischentönen unterbrochen werden, die dann urplötzlich in die hektische Ausgangsstimmung zurückfallen. Der dritte Satz nimmt die vollen Schlussakkorde auf, führt dann aber in eine ganze Richtung: Für einen Moment scheint die Musik innezuhalten. Der Finalsatz beginnt mit der großen Geste einer Akkordkaskade, die in eine virtuose Tour de force mündet, die alle Gedanken an Tod und Trauer nur so weg zu fegen scheint.

*Marvin Josef Deitz lebt und arbeitet als freier Musikredakteur und -autor in Hamburg. Er erzählt Geschichten über die großen Werke und die kleinen Dinge im Leben von Komponist*innen: Blog-Beiträge für die Berliner Philharmoniker, Essays für die Tonhalle Düsseldorf, Programmhefttexte für die Dresdner Staatskapelle oder Konzerteinführungen in der Elbphilharmonie. www.deitz.eu/marvin*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Franz Schubert *Sonate D 960*

11.03.19 Mitsuko Uchida

Robert Schumann *Nachtstücke op. 23*

Erstaufführung

Frédéric Chopin *Klaviersonate N° 3*

04.10.21 Krystian Zimerman

Das sagt die KI...

In dieser Rubrik haben wir die Künstliche Intelligenz (KI) gebeten, Gehörsinn und Geschmacksnerven miteinander zu verbinden und ein Menü zu entwerfen, das von den Werken des heutigen Konzerts inspiriert ist.
Hier ist die Antwort:

Franz Schubert, *Sonate D 960*

Vorspeise: Lauwarmer Fenchel mit Orange und etwas Olivenöl

Weite, Atem, langsames Entfalten – Musik, die Raum lässt und Zeit vergisst.

Robert Schumann, *Nachtstücke op. 23*

Hauptgang: Pilzragout mit dunklen Kräutern, weich und dicht

Schatten, Nähe, flüchtige Gesten – das Unruhige im Inneren, nie ganz greifbar.

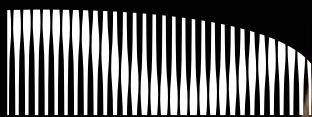
Frédéric Chopin, *Sonate N° 3*

Dessert: Zitronentarte mit feiner Süße und klarer Struktur

Glanz und Bewegung, Linie und Leichtigkeit – Virtuosität, die ins Licht führt.

Frage an ChatGPT am 27.03.26





**Luxembourg
Philharmonic**

Weitere Informationen



Oui, Chef!

Die Lëtzebuurger Philharmoniker kochen

Kochen Sie mit dem Orchester!

Erhältlich an der Kasse, auf philharmonie.lu und im Buchhandel



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
MUSÉE DE BELVAUX



Mercedes-Benz

THE ART OF
WINEMAKING



BERNARD-MASSARD

MAISON FONDÉE

1921

Interprète

Biographie

Igor Levit piano

FR Igor Levit est l'un des pianistes les plus sollicités. Il y a trois ans, cet instrumentiste innovant et polyvalent a créé, en collaboration avec le Festival de Lucerne, le Klavier-Fest, qui s'étend sur plusieurs jours. Depuis 2022, le pianiste est codirecteur artistique du Heidelberger Frühling. Au cours de la saison 2025/26, il donne des récitals à l'Elbphilharmonie, au Théâtre des Champs-Élysées et au Wigmore Hall. À l'occasion du 250^e anniversaire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis cette année, il a présenté les *Variations Diabelli* de Ludwig van Beethoven ainsi que *The People United* de Frederic Rzewski au Carnegie Hall de New York et pour le Washington Performing Arts. Avec le Budapest Festival Orchestra et Iván Fischer, il a interprété l'intégrale des concertos pour piano de Sergueï Prokofiev à la Philharmonie de Berlin. Parmi les autres temps forts, citons des concerts consacrés au monumental *Concerto pour piano* de Ferruccio Busoni avec Esa-Pekka Salonen et le Los Angeles Philharmonic, une tournée européenne avec l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia et Daniel Harding, ainsi que des concerts avec le Tonhalle-Orchester Zürich dirigé par Paavo Järvi et les Wiener Philharmoniker sous la direction d'Ádám Fischer. Né à Nijni Novgorod, Igor Levit s'installe en Allemagne avec sa famille à l'âge de huit ans. Il termine ses études de piano à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre avec la meilleure note de l'histoire de l'établissement. En 2019, il y a été nommé professeur de piano. Il s'est vu décerner le cinquième Prix international Beethoven pour son engagement politique.

Igor Levit photo: Peter Rigaud



En 2020, il a reçu la statue B du Comité international d'Auschwitz à l'occasion du 75^e anniversaire de la libération du camp. Ses concerts à domicile diffusés en streaming pendant le confinement du printemps 2020 ont eu un écho mondial. Il a reçu l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne pour ces derniers, symboles d'espoir et d'esprit communautaire, ainsi que pour son engagement contre l'antisémitisme. À Berlin, sa ville d'adoption, il joue sur un piano à queue de concert Steinway D, don de la fondation Independent Opera at Sadler's Wells. Igor Levit s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22.

Igor Levit Klavier

DE Igor Levit ist einer der gefragtesten Pianisten. Vor drei Jahren rief der innovative und vielseitige Instrumentalist gemeinsam mit dem Lucerne Festival das mehrtägige Klavier-Fest ins Leben. Seit 2022 ist der Pianist künstlerischer Co-Leiter des Heidelberger Frühlings. In der aktuellen Saison 2025/26 gibt er Rezitale in der Elbphilharmonie, im Théâtre des Champs-Élysées und in der Wigmore Hall. Zum 250. Jahrestag der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten 2026 präsentierte er in der New Yorker Carnegie Hall und für das Washington Performing Arts Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* sowie Frederic Rzewskis *The People United*. Mit dem Budapest Festival Orchester und Iván Fischer führte er alle Klavierkonzerte Sergei Prokofjews in der Berliner Philharmonie auf. Weitere Höhepunkte sind Aufführungen von Ferruccio Busonis monumentalem Klavierkonzert mit Esa-Pekka Salonen und dem Los Angeles Philharmonic, eine Europatournee mit der Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Daniel Harding sowie Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter Paavo Järvi und den Wiener Philharmonikern unter Adam Fischer. In Nizhni Nowgorod geboren, zog Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Sein Klavierstudium an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover absolvierte er mit der höchsten Punktzahl in der

Geschichte des Instituts. Im Frühjahr 2019 erfolgte der Ruf als Professor für Klavier an seine Alma Mater. Für sein politisches Engagement wurde Igor Levit der Fünfte Internationale Beethovenpreis verliehen. Im Jahr 2020 folgte die Auszeichnung mit der Statue B des Internationalen Auschwitz Komitees anlässlich des 75. Jahrestages der Befreiung von Auschwitz. Seine während des Lockdowns im Frühjahr 2020 gestreamten Hauskonzerte fanden weltweite Resonanz. Für dieses Format als Zeichen der Hoffnung und des Gemeinsinns sowie für sein Engagement gegen Antisemitismus wurde ihm der Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland verliehen. In seiner Wahlheimat Berlin spielt er auf einem Steinway D Konzertflügel – eine Schenkung der Stiftung Independent Opera at Sadler's Wells. In der Philharmonie Luxembourg ist Igor Levit zuletzt in der Saison 2021/22 aufgetreten.



“

We care about your assets and the environment*

Kevin Soares, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

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

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

Evgeny Kissin

Mazurkas et autres moments romantiques

20.06.26

Samedi / Samstag / Saturday

Evgeny Kissin piano

Beethoven: *Klaviersonate op. 10/3*

Chopin: *Mazurka op. 41/1 & 4*

Mazurka op. 56/3

Mazurka op. 63/1

Mazurka op. 68/4

Schumann: *Kreisleriana op. 16*

Liszt: *Ungarische Rhapsodie N° 12*

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

Vortrag Alexander Faschon: «Das pianistische Jahrhundert» (DE)

Piano

19:30

90' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 36 / 56 / 76 / 88 € / **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



TikTok

@philharmonie_lux



@philharmonielux



@philharmonie-luxembourg

Impressum

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

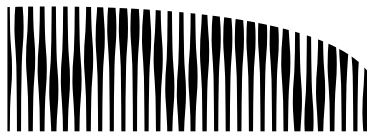
Responsable de la publication Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

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