

Beatrice Rana

French Connection

Piano

06.10.26

Mardi / Dienstag / Tuesday

19:30

Grand Auditorium

Mercedes-Benz

UN CHEF-D'ŒUVRE D'HARMONIE.

L'harmonie ne se résume pas à l'équilibre.
C'est l'art de faire naître l'émotion à travers chaque détail,
pour transformer chaque trajet à bord de
votre Mercedes-Benz en un moment d'exception.

Bienvenue chez vous.



140 YEARS OF
INNOVATION

Beatrice Rana

French Connection

Beatrice Rana piano

schade:

/'ʃa:də/ Adjektiv

**Wenn das
Live-Konzert durch
einen Bildschirm
erlebt wird...**

**Schalten Sie das Handy aus
und sehen Sie mit eigenen Augen,
wie das Orchester auf der Bühne
zaubert.**

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Französische Suite (Suite française) N° 2 BWV 813 (1722)

Allemande

Courante

Sarabande

Air

Menuet

Gigue

15'

Claude Debussy (1862–1918)

Études. Premier livre (1915)

N° 1: Pour les «cinq doigts», d'après monsieur Czerny

N° 2: Pour les tierces

N° 3: Pour les quartes

N° 4: Pour les sixtes

N° 5: Pour les octaves

N° 6: Pour les huit doigts

20'

Frédéric Chopin (1810–1849)

Nocturne en ut mineur (c-moll) op. 48 N° 1 (1841)

Lento

8'

Nocturne en fa dièse mineur (fis-moll) op. 48 N° 2 (1841)

Andantino

9'

Ballade N° 2 en fa majeur (F-Dur) op. 38 (1839)

*Andantino – Presto con fuoco – Tempo I – Presto con fuoco –
Agitato – Tempo I*

8'

Scherzo N° 3 en ut dièse mineur (cis-moll) op. 39 (1839)

*Presto con fuoco – Meno mosso – Tempo I – Meno mosso –
Più lento – Tempo I*

9'



“

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

Kevin Soares, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary
Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking

FR **« Le récital est
sûrement l'outil le
plus puissant pour se
connecter au public »**

Conversation avec Beatrice Rana

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Vous vous êtes déjà produite à plusieurs reprises à la Philharmonie Luxembourg, la première fois en 2021 pour un récital, ainsi qu'en tournée avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et Gustavo Gimeno. Quels souvenirs en gardez-vous ?

J'en ai de fantastiques souvenirs car une belle relation s'est instaurée dès le début. Comme vous l'avez dit, j'ai commencé en 2021 avec un récital, véritable miracle parce que partout ailleurs, les salles de concert étaient fermées. Je suis arrivée au Luxembourg face à un vrai public, le rêve absolu ! Je suis ensuite revenue quelques mois plus tard, pour mes débuts dans la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Sergueï Rachmaninov, une œuvre que j'ai ensuite beaucoup donnée, notamment en tournée avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Que de belles expériences !

Comment abordez-vous chaque fois le concept de résidence au sein d'une institution ?

Ce dont je souffre parfois, c'est que tout est toujours trop rapide. Il y a une répétition, le concert, et on passe déjà au chapitre suivant, mais on a rarement le temps d'approfondir la relation. Une résidence est justement l'occasion d'explorer non seulement le répertoire, mais aussi une relation à la salle et au public local. Je le connais mieux et réciproquement. C'est un peu comme entretenir une conversation sur une année entière. Il me tenait à cœur que cette résidence me permette de révéler les trois aspects de ma manière de faire de la musique : le récital, les concerts avec orchestre et la musique de chambre, tous trois complémentaires et malgré tout différents.

Il semble que tout au long de cette résidence, vous ayez privilégié le répertoire germanique. Comment une Italienne de Lecce, ville aussi méditerranéenne qu'ensoleillée, se l'est-elle appropriée au fil des années ?

En Italie, nous n'avons pas tant de répertoire pour piano ! (rires) Plus sérieusement, j'ai étudié en Allemagne donc le répertoire germanique a toujours été très présent dans ma tête et fait partie de mes envies. Quand j'ai à proprement parler commencé une carrière, j'étais très jeune et pendant les concours, on me demandait souvent des pièces du répertoire russe, mais les années ont passé et j'ai toujours senti une attirance pour le grand répertoire romantique germanique. Ayant étudié en Allemagne, cela m'a beaucoup aidée dans la compréhension de cette musique, aussi parce qu'elle implique la connaissance de la langue qui rend le langage musical si différent. Les diverses collaborations que j'ai pu avoir ont aussi eu leur importance. Avec Yannick Nézet-Séguin, nous avons ainsi passé trois ans à explorer les concertos de Clara et Robert Schumann, de même qu'avec Fabio Luisi, l'intégrale de ceux de Ludwig van Beethoven. Ce genre de collaborations permet de revenir aux mêmes pièces aux côtés de musiciens fantastiques qui donnent l'opportunité d'aller au fond des choses.

Pour vous, le premier instrument du pianiste, c'est le corps...

Cela concerne en fait tous les musiciens : le corps est un instrument si important ! Dans le cas des pianistes, c'est encore plus le cas parce qu'ils doivent changer de piano chaque soir, le corps est donc d'autant plus important. Les autres instrumentistes ont leurs propres instruments, le violoniste joue sur son violon, le chanteur a sa voix. Mais quand je dis corps, je ne pense pas seulement physiquement les doigts, les os, mais aussi à ce qui relève du cerveau et du cœur.

Les concerts live justifient le fait que vous jouiez du piano et fassiez de la musique. Que vous apportent-ils ?

Le processus d'enregistrement est bien sûr une part importante de ma vie afin de créer quelque chose de plus durable que le seul moment du concert, éphémère par nature, mais le live a quelque chose de différent parce qu'il y a le contact humain. Quand on repense à la période de la pandémie où nous avons dû jouer sans public, juste pour des caméras ou des micros, nous avons tous pris la mesure de l'importance d'être deux dans cette relation.

Les chanteurs ont souvent tendance à dire que le récital est une véritable mise à nu. En est-il de même pour vous, au piano ?

Le récital est sûrement l'outil le plus puissant et intime pour se connecter au public. Il n'y a pas meilleur moyen de créer une relation avec lui. C'est toutefois une grande responsabilité car vous êtes seul en scène pour toute la soirée. Au-delà de créer une atmosphère privilégiée, il s'agit de créer un voyage ensemble. Spécialement aujourd'hui, car si on pense à il y a cent ans où il n'y avait ni Internet, ni YouTube, ni Apple Music, le récital constituait une véritable occasion d'écouter du répertoire, désormais disponible quand on veut ; donc le récital doit aujourd'hui revêtir une importance particulière et devenir une occasion de proposer un voyage, de la première à la dernière

note. Un peu comme une photographie de qui je suis à cet instant, avec ce répertoire, ce choix de styles et mon interprétation. Le récital provoque un contact véritablement humain avec ceux qui viennent m'écouter.

Lors de votre récital, vous jouerez la Deuxième Suite française BWV 813 de Johann Sebastian Bach, un compositeur avec lequel vous partagez une grande intimité...

Mon amour du répertoire germanique évoqué à l'instant a commencé avec Bach quand j'étais enfant. Dès le début, j'ai adoré sa musique, où je me suis toujours sentie incroyablement chez moi. C'est un compositeur auquel je reviens quasiment chaque saison. Aucun autre ne peut être aussi universel que lui. Sa musique est si spirituelle en même temps qu'humaine. Bach me permet de nettoyer mes oreilles et mon cerveau après tant de répertoire romantique, moderne et contemporain. Chaque fois que j'éprouve le besoin de renouer avec l'essence de qui je suis comme musicienne, je reviens à lui. Je sais qu'il y a beaucoup de discussions au sujet du fait de jouer sa musique au piano mais on doit juste imaginer ce que cela signifie d'être pianiste et d'être privé de jouer ce répertoire divin. À côté de quoi ne passerions nous pas !

En musique, vous promouvez la découverte avant tout. Que le public de la Philharmonie doit-il s'attendre à découvrir lors de votre résidence ?

Je pense personnellement que le pire ennemi en musique, ce sont les attentes ! Il est donc très difficile pour moi de dire à quoi s'attendre lors de cette résidence. Ce que j'adorerais, c'est que le public vienne et que nous fassions connaissance, car l'ingrédient secret pour faire de la grande musique, c'est la possibilité d'être écouté. Avoir cinq fois la possibilité de l'être sur une saison, une période relativement resserrée en fait, est un privilège dont j'espère retirer le maximum !

Vous adorez la mer et les Pouilles, paysages un peu différents de ceux que l'on peut trouver au Luxembourg... Quels compositeurs leur associez-vous spontanément ?

Un compositeur en particulier m'aide à me reconnecter à ma région d'origine : Maurice Ravel, qui a beaucoup exploré le thème de la mer et de l'eau. J'ai l'impression de m'immerger dans l'eau quand je joue sa musique. Il était certes très français mais vient du Pays basque, et il y a chez lui une influence très méditerranéenne. Même si nous n'appartenons pas à la même culture, je me sens dans mon élément quand je joue sa musique. La façon dont Ravel décrit l'eau est incomparable. Nos mers, la Méditerranée et l'océan Atlantique, ont pourtant des couleurs différentes, la mienne offre des teintes vives et chaudes, la sienne est plus mélancolique mais je m'y retrouve, indéniablement.

Interview réalisée en anglais par téléphone le 02.02.26

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**

**Discover
and download
our new app now!**



**The
Philharmonie
at your
fingertips**

FR À l'écoute des maîtres du piano

Isabelle Porto San Martin

Avec Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin et Claude Debussy, Beatrice Rana réunit trois grands maîtres de l'histoire de la musique en général, et de celle du piano en particulier. Or, si la postérité les considère comme des maîtres, ce n'est pas seulement pour la qualité inestimable de leur œuvre ou pour leur maîtrise du clavier, c'est aussi parce qu'ils tenaient à transmettre l'essence de leur art.

Cette transmission ne se limite pas à la relation entre un maître et son élève : elle traverse les siècles et nourrit le travail des compositeurs destinés eux-mêmes à susciter de nouvelles vocations. C'est précisément ce type de lien qui unit les trois compositeurs au programme, un lien renforcé par leur pratique commune du clavier. Une élève témoigne : « *Bien que Chopin jouât surtout ses propres compositions, sa mémoire, aussi étendue que fidèle, possédait tout ce qu'il y avait de grand et de beau dans la littérature de piano : Bach avant tout [...]* ».

En 1722, le maître du baroque allemand vit à Khöten où il exerce la fonction de maître de chapelle, lorsqu'il consigne dans un petit cahier consacré au clavier, le *Clavierbüchlein*, de petites pièces, parfois rassemblées en suites, destinées à la formation de ses enfants. Quel luxe, aujourd'hui encore, de découvrir les possibilités d'un instrument avec les danses qui constituent les *Six suites françaises* ! Construites autour d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande et d'une gigue, le compositeur leur adjoint d'autres pièces. Dans la deuxième, en do mineur, un air et deux menuets sont intercalés. L'adjectif « *françaises* », apposé postérieurement aux suites, suggère



Monument dédié à Johann Sebastian Bach à Köthen

qu'elles ont été écrites « dans le le goût français », pratique répandue à l'époque. Les danses sont constituées de deux parties reprises, laissant à l'interprète le choix de l'ornementation lors du second énoncé. L'allemande et la sarabande sont lentes, tandis que la courante et la gigue sont rapides. Dès les premières mesures, la signature du compositeur est palpable. Debussy, grand admirateur de Bach, en offre une explication dans un article de 1901 : « *Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion.* » Debussy est fasciné par ce qu'il nomme « *l'arabesque musicale* » et dont il fera, à son tour, un motif de sa musique. Il rend un vibrant hommage, dans la préface de ses *Études*, aux « *vieux maîtres* », plus précisément « *nos admirables clavecinistes* », ceux qui ont fondé l'école française de clavecin, François Couperin (1668-1733) en tête, tout en les dédicaçant à Chopin. Cette filiation musicale pose la question de l'instrument : entre le clavecin de Couperin ou de Bach et le piano de Debussy, la facture des claviers a connu une évolution spectaculaire. Dix ans avant la composition des *Études*, Debussy a jeté son dévolu sur un piano Blüthner, fabriqué à Leipzig, dont le mécanisme est augmenté d'une quatrième corde selon le système Aliquot, qui favorise la résonance.

L'été 1915, Debussy est à Pourville en Normandie, loin de Paris et de son piano, c'est là qu'il écrit les deux livres des *Études*, chef-d'œuvre de sa dernière période. Dans une filiation assumée avec celles de Chopin, Debussy intitule chaque étude selon la difficulté ciblée. Pourtant, la contrainte se transforme rapidement en une somme de possibilités : la difficulté technique ouvre la voie à une musique nouvelle, inouïe, de l'aveu même du compositeur. Jouant avec une espièglerie enfantine qui rappelle *Children's corner*, Debussy indique « *sagement* » en tête de la première étude pour les cinq doigts, *D'après M. Czerny*, érigeant celui-ci en maître conventionnel du



**Philharmonie
Luxembourg**

Entdecken Sie
die zweite Ausgabe



La Colonne: Klangkarussell

Musik weckt tausend Emotionen – und steckt voller Humor!
Entdecken Sie in der zweiten Ausgabe unseres digitalen Magazins
die verspielte Seite einiger Komponist*innen, spannende Hintergründe
zu unseren Tourneen, ein Portrait unseres neuen Chefdirigenten...
und weitere Überraschungen!

Hermès, à toute bride




HERMÈS
PARIS

19^e siècle. Or, l'irruption répétée d'un la bémol, fortement dissonant, dirige l'apprenti pianiste vers des sphères inédites. Ces études sont d'une difficulté technique et d'une complexité d'écriture telles que seuls des pianistes d'un très haut niveau peuvent en fournir une réelle interprétation.

Plus qu'apprendre à jouer du piano, il s'agit ici d'en explorer les possibilités, et, ce faisant, de découvrir un territoire musical d'une modernité évidente.

Les tierces ne constituent pas seulement un intervalle de trois notes, elles impliquent un jeu *legato*, si difficile à maîtriser, un mouvement presque systématiquement conjoint dont émane pourtant toujours un chant. L'atmosphère de certains *Préludes* est perceptible dans la troisième étude, *Pour les quarts*. La tonalité choisie, fa majeur, avec un seul bémol, permet de ne jouer que sur les touches blanches pendant deux mesures. Considération purement technique, cette alternance entre les touches – la suite pour deux pianos *En blanc et noir* y fait aussi référence – constitue toute l'identité du piano, visuelle autant qu'harmonique. Chez Debussy, l'emploi de la gamme pentatonique, et plus généralement des modes, élargissent le système tonal et colorent sa musique. Au fil de la pièce, les quarts se délient, elles sont piquées, bousculées par les rythmes pointés ; les changements d'armures sont autant de décors pour un ballet entre les deux mains. À la réflexion toute chopinienne des sixtes sur le rôle de chaque main, les octaves répondent par des déplacements acrobatiques, dans un élan « *joyeux et emporté, librement rythmé* ». Le clavier devient un espace à parcourir, les mains jointes ou alternées.

Le titre *Pour les huit doigts* de la dernière étude peut surprendre : les deux pouces manquent à l'appel. Clin d'œil à la technique des clavecinistes, Debussy invite l'interprète à réfléchir aux doigts, après avoir expliqué, dans sa préface, pourquoi il n'en avait indiqué aucun. Conçue comme une toccata, son écriture l'engage dans un mouvement perpétuel qui semble inextinguible. Fondement même du jeu pianistique, la complémentarité des deux mains, mais aussi le rôle de chaque doigt, sont remis en question. En délivrant le pianiste de cette pratique traditionnelle, Debussy déploie les possibilités d'une main à huit doigts, une façon de porter un regard nouveau sur les mains du pianiste, partant, de faire entendre une nouvelle manière de jouer. On ne s'étonnera donc pas de ce propos de Debussy qui correspond à l'idéal recherché dans les *Études* : « *Chopin est le plus grand de tous, car, avec un seul piano, il a tout trouvé !* ». On doit ce témoignage à la grande pianiste Marguerite Long, qui travailla avec Debussy entre 1914 et 1917. Elle fait le lien entre ces deux grands compositeurs pianistes à travers une comparaison



Claude Debussy en 1904 sur la plage de Pourville

éloquente : « *Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense, sans aucune dureté dans l'attaque, comme Chopin.* » Tous deux rejetaient cette vision caricaturale du concertiste virtuose qui suggéra ce trait spirituel à Debussy publié dans *Monsieur Croche* : « *L'attrait qu'exerce le virtuose sur le public paraît assez semblable à celui qui attire les foules vers les jeux du cirque. On espère toujours qu'il va se passer quelque chose de dangereux : M. X va jouer du violon en prenant M. Y sur ses épaules, ou bien M. Z terminera son morceau en saisissant le piano entre ses dents...* ».

L'art de Chopin trouve dans les salons de l'époque romantique le lieu idéal pour se manifester. L'écrivaine George Sand, qui fut sa compagne de 1838 à 1847, explique qu'« *il était l'homme du monde par excellence, non pas du monde trop officiel et trop nombreux, mais du monde intime, des salons de vingt personnes, de l'heure où la foule s'en va* ». L'inspiration était alors à son comble, Chopin improvisait comme s'il eût été seul, pour le plus grand bonheur d'un public qui avait conscience de vivre un moment privilégié. C'est de cette heure tardive que sont imprégnés les *Nocturnes*. Initialement vocal, le nocturne est transposé au piano par John Field. Chopin insuffle au modèle un lyrisme inspiré du *bel canto* pratiqué par les cantatrices. L'un des conseils récurrents qu'il prodiguait à ses élèves était d'aller écouter les opéras italiens, ceux de Vincenzo Bellini en particulier, et de tenter de reproduire cette vocalité à la main droite. Le *Nocturne op. 48 N° 1*, dédié à l'une de ses meilleures élèves, Laure Duperré, débute par un chant en do mineur, subtilement ciselé, qui emporte immédiatement l'auditeur au cœur d'un drame intime. Le mouvement de balancier opéré par les déplacements de la main gauche accentue le caractère tragique d'un destin amoureux. Figure phare du Romantisme français, Chopin fréquente des artistes de renom. Ses conversations avec Delacroix révèlent les idéaux esthétiques des années 1830 : la couleur et le sentiment débordent les formes établies et font bouger les lignes

des modèles. Il est aussi l'enfant d'un siècle de turbulences : il fuit définitivement sa Pologne natale, trouvant à Paris une terre d'asile à la fois politique et artistique. Ces tumultes nourrissent les pages sombres et bousculées de son œuvre, offrant des contrastes saisissants. Hector Berlioz contribue au portrait du pianiste compositeur dans son éloge funèbre de 1849. Vers minuit, « *il devenait poète, et chantait les amours ossianiques des héros de ses rêves, leurs joies chevaleresques, et les douleurs de la patrie absente, sa chère Pologne toujours prête à vaincre et toujours abattue* ». Le *Nocturne op. 48 N° 2* en fa dièse mineur illustre fidèlement cette métamorphose à travers le rythme de mazurka de l'épisode central mais aussi par les fulgurantes descentes chromatiques. Et, toujours, ce chant souple, dépouillé, cette fameuse « arabesque » qui plaisait tant à Debussy, qui guide les deux mains vers la cadence finale.

À Paris comme à Majorque où il séjourna en 1838 avec George Sand, Chopin bénéficiait du soutien de son ami et facteur de piano, Camille Pleyel. Le pianiste faisait corps avec son instrument, au point de fasciner l'illustre dédicataire de la *Ballade N° 2*, Robert Schumann (1810-1856) : « *C'était déjà un tableau inoubliable de le voir assis au piano, pareil à un voyant perdu dans son rêve.* » Le rythme de sicilienne initial hypnotise et berce l'auditeur. Joué *sotto voce*, il résonne comme un refrain d'antan. L'irruption du *Presto con fuoco* fait de Chopin un génie des contrastes. Les mouvements contraires qui opposent les deux mains attirent inexorablement le chant dans un déferlement de notes impossible à contenir. Chaque geste accentue le drame : les basses répétées, les accords et gammes ascendants dans la partie grave du clavier, ou encore l'emprunt du rythme initial avant le retour à la première partie. Une ultime tentative *agitato* du *Presto con fuoco* scelle l'impuissance face à la douleur, la même qui caractérise le début du *Scherzo N° 3*. Achievé peu après son retour à Paris et dédié à son élève Adolf Gutmann, il se construit lui aussi sur deux univers qui paraissent irréconciliables. Au caractère *risoluto* en do dièse mineur du début, la légèreté du



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

Meno mosso s'élève en ré bémol majeur, tonalité enharmonique, fondées sur la même touche du clavier. Mais ni cet argument harmonique, ni la solennité du choral magnifiquement orné n'y suffiront : lors du retour à cet épisode, un poignant *sotto voce* se déploie et s'illumine avant de sombrer définitivement dans un ultime *con fuoco*. Dans un article publié en 1842 dans *La France Musicale*, Léon Escudier évoque ce qui l'a transporté à l'écoute de Chopin, dans une description qui correspond en tous points à la deuxième partie du Scherzo N° 3 : « *En écoutant tous ces sons, toutes ces nuances, qui se suivent, s'enchevêtrent, se séparent, se réunissent, pour arriver à un même but, la mélodie, ne croyez-vous pas entendre de petites voix de fées qui soupirent sous des cloches d'argent, ou une pluie de perles qui tombent sur des tables de cristal ?* ».

Le souvenir d'une émotion fait partie des mille manières de transmettre la grandeur d'un maître. Sans doute parce que le récital charrie tous les gestes accomplis par ces grands musiciens, il est aussi un temps fort, un moment exceptionnel de transmission.

Isabelle Porto San Martin est docteure en musicologie. Elle est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse 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

Johann Sebastian Bach *Französische Suite (Suite française) N° 2 BWV 813*
07.06.21 Beatrice Rana

Claude Debussy *Études. Premier livre*
Première audition du livre intégral

Frédéric Chopin *Nocturne op. 48/1*
21.03.25 Alexander Gavryluk

Frédéric Chopin *Nocturne op. 48/2*
21.06.24 Evgeny Kissin

Frédéric Chopin *Ballade N° 2*
21.03.25 Alexander Gavryluk

Frédéric Chopin *Scherzo N° 3*
28.11.21 Khatia Buniatishvili

^{DE} Die French Connection

Guido Krawinkel

Johann Sebastian Bach: Französische Suite N° 2 BWV 813

Bachs Partiten, sowie die *Englischen* und *Französischen Suiten* – jeweils sechs an der Zahl – gehören zu den Glanzstücken der Klavierliteratur. Jede besteht aus einer Abfolge von Tanzsätzen, die alle in derselben Tonart stehen, sich jedoch in Rhythmus, Tempo und Stimmung unterscheiden: Ob nun Allemande, Courante, Sarabande oder Gigue, jeder Satz hat einen anderen nationalen Ursprung, nämlich deutsch, französisch, spanisch oder englisch. Zu diesem Grundgerüst kommen zusätzliche Sätze hinzu, meist französischen Ursprungs, die zwischen Sarabande und Gigue stehen. Diese Tanzsätze sind in der Regel in zweiteiliger Form gehalten, wobei jeweils die erste Hälfte wiederholt wird.

Die *Französischen Suiten* entstanden wahrscheinlich zwischen 1717 und 1720, während Bach als Kapellmeister und Komponist im Dienst des Herzogs Leopold von Anhalt in Köthen tätig war. In keinem der erhaltenen Manuskripte Bachs findet sich allerdings ein Hinweis auf die Bezeichnung der Suiten als «französisch». Er nannte sie schlicht «Suites pour le clavecin». Auch die «englischen» Suiten (ebenfalls kein Titel Bachs) tragen französische Titel («Suites avec leurs préludes»). Die erste Erwähnung der «französischen» Suiten findet sich erst 1762, zwölf Jahre nach Bachs Tod, beim Kritiker und Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg. Zahlreiche Musikwissenschaftler und Programmkommentatoren haben versucht zu ergründen, was an diesen Suiten nun genuin «französisch» sein soll, doch letztendlich gibt es darauf keine zufriedenstellende Antwort. Zu Bachs Lebzeiten



Elias Gottlob Haussmann: *Portrait von Johann Sebastian Bach* (1746)

wurden die *Französischen Suiten* lediglich als «Kleine» Suiten bezeichnet, um sie von den umfangreicheren *Englischen Suiten* zu unterscheiden.

**Damals waren die Suiten weniger
Konzert- als vielmehr Unterrichtsliteratur.**

Sie sind auch nie im Druck erschienen. Als die Nachfrage nach seinem Klavierunterricht stieg, erkannte Bach, dass er neben den virtuosen Werken seiner frühen Jahre weitere Lehrmaterialien benötigte – nicht nur für die Schüler, die ihn aufsuchten, sondern auch für seine eigenen Kinder, die bereits beachtliche musikalische Begabungen zeigten. Heinrich Nikolaus Gerber, der von 1724 bis 1727 bei Bach studierte, hinterließ einen Bericht über dessen Unterrichtsmethoden, zu denen es gehörte, einen Schüler zunächst mit den zweistimmigen Inventionen beginnen zu lassen, gefolgt von den dreistimmigen Symphonien, dann zu den sogenannten französischen Suiten überzugehen, anschließend zu den englischen Suiten und schließlich zu den großen «48», den Präludien und Fugen des *Wohltemperierten Klaviers*. Auch Bachs eigener Sohn, Carl Philipp Emanuel, berichtete von demselben Lehrplan.

Eine der Besonderheiten der *Französischen Suiten* ist die Tatsache, dass der Notentext im Gegensatz zu vielen anderen Werken Bachs kaum Verzierungen enthält. Dies ist zum einen dem pädagogischen Impetus geschuldet, denn auch Bachs Schüler mussten dies – den Konventionen der damaligen Interpretationspraxis folgend – erst lernen, zum anderen gibt es hier auch individuelle Unterschiede und Freiheiten, die vom Instrument, dem Charakter der Musik und auch von der Herkunft der Interpreten abhängen. Zeitgenössische Abschriften der Suiten zeigen jedenfalls eine große Bandbreite an möglichen Verzierungen. Von der *Suite N° 2 in c-moll* gibt es in den Quellen mehrere Varianten, insbesondere in der Allemande und der Courante. Die Courante zeigt den «laufenden» Stil der italienischen Corrente in einer zweistimmigen Textur. Als eingefügte Tänze wählte Bach eine Air, ebenfalls zweistimmig, sowie je nach Version ein oder zwei Menuette. Die reizvolle Gigue bedient sich der Voranschläge, punktierten Rhythmen und Akzenten auf dem starken Schlag des französischen Tanzes, der als Canarie bekannt ist. Bachs imitierende Einsätze verleihen ihr eine zusätzliche Ebene des Reizes.

Claude Debussy: *Études. Premier livre*

Die *Douze Études* entstanden im Sommer 1915 in bemerkenswert kurzer Zeit: Debussy wohnte damals in einer Villa direkt an den Klippen von Pourville bei Dieppe in der Normandie und feilte dort zwischen Juli und September an dem Werk. Im Juni 1916 brachte der Verlag Durand die Etüden heraus, die Frédéric Chopin gewidmet sind. Die insgesamt zwölf Etüden, Debussys letzte Werke für Klavier, sind in zwei Bände mit jeweils sechs Stücken unterteilt:

Der erste Band befasst sich mit traditionellen technischen Problemen, der zweite mit Fragen der musikalischen Figuration.

Die Etüden sind keine Suite im klassischen Sinne, sondern eine zusammenhängende Sammlung, in der jedes Stück ein spezifisches klaviertechnisches Problem untersucht und gleichzeitig ein eigenständiges Werk darstellt, das als Klanglabor konzipiert und strukturiert ist. Das Werk markiert zudem einen Wendepunkt in der Klaviermusik: Es bündelt Debussys gesamtes Können am Ende seines Lebens in einem prägnanten, intellektuellen und modernen Kompositionsstil, der dennoch von Poesie und Humor durchdrungen ist.

Die erste Etüde (*Für fünf Finger*), mit der Bezeichnung «sagement» («brav»), ist eine durchaus ironische Hommage an Carl Czerny, mit dessen *Schule der Fingerfertigkeit* (Op. 740!) unzählige Klavierstudenten traktiert wurden und werden. Der Satz beginnt gemächlich, wird jedoch schnell und dauerhaft von seiner mühsamen Diatonik durch eine skurrile Dissonanz abgelenkt, die aus der ursprünglichen Tonart herausfällt. Der nächste Satz (*Für Terzen*) präsentiert klangvolle Ströme des konsonanten Intervalls, die durch eine



Claude Monet: Spaziergang auf den Klippen von Pourville (1882)

überraschend leidenschaftliche Schlussphrase abrupt unterbrochen werden. *Für Quarten* strahlt mit seinen dahinfließenden parallelen Intervallen eine antike Aura aus, die von Mystik durchdrungen ist. Zu *Für Sexten* schrieb Debussy an seinen Verleger: «Lange Zeit vermittelte mir der ständige Einsatz von Sexten das Gefühl von präventösen Demoiselles, die in einem Salon sitzen, mürrisch sticken und das skandalöse Lachen der verrückten Nonnen beneiden... doch ich schreibe diese Etüde, in der die Konzentration auf die Sexte die Harmonien ausschließlich mit Aggregaten dieser Intervalle organisiert, und sie ist gar nicht hässlich! (Mea culpa...)». Der nächste Satz, *Für Oktaven*, ist eine Art «valse caprice». Die abschließende Etüde aus Buch I (*Für acht Finger*), die durchgehend in Vierer-Notengruppen geschrieben ist, soll ohne Daumen gespielt werden.

Frédéric Chopin: *Nocturne op. 48/1 & 2*

Chopins Nocturnes wurden nicht zuletzt von den Nocturnes des britischen Pianisten und Komponisten John Field inspiriert, der Pionierarbeit bei der Etablierung dieses Genres leistete. Field verschaffte dieser Kompositionsform, die zuvor als langsamer Satz in einem mehrteiligen Werk verwendet wurde, einen eigenständigen Status. Im Jahr 1814 begann er mit der Veröffentlichung seiner Nocturnes, die rasch in ganz Europa große Beliebtheit erlangten. Chopin komponierte seine beiden Nocturnes aus op. 48 im Jahr 1841, zu einer Zeit, als sich sein Gesundheitszustand zusehends



James McNeill Whistler: *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket* (1875)

verschlechterte. Zu Beginn der *Nocturne op. 48/1* kündigt sich mit einem pendelartigen Bass und einer durch Pausen unterbrochenen Melodie etwas Ungewöhnliches an. Allmählich steigert sich das musikalische Geschehen, es spitzt sich immer weiter zu bis schließlich wieder das Hauptthema präsentiert wird, diesmal jedoch in deutlich größerer Erregung und über einer akkordischen Begleitung. Der leidenschaftliche Ausbruch wird fast bis zum Ende beibehalten, nur die letzten beiden Takte verklingen, ohne jedoch das Gefühl einer Tragödie zu zerstreuen.

Op. 48/2 zählt zu den strukturell ausgefeiltesten Werken des Komponisten in diesem Genre. Das Stück verzichtet auf die offensichtliche Virtuosität einiger früherer Nocturnes, um stattdessen eine emotionale Tiefe und eine raffinierte Balance zwischen lyrischer Emphase und musikalischer Introspektion zu entfalten. In einer dreiteiligen Form mit Coda gehalten, entfaltet Chopin hier einen Teppich der Melancholie, der von Momenten zerbrechlicher Hoffnung durchzogen ist. Der harmonische Reichtum, die rhythmische Subtilität und die thematische Entwicklung des Werks erheben es zu einer ergreifenden Meditation über Trauer und flüchtige Gelassenheit. Das Nocturne beginnt mit einer beschwingten Begleitung aus gebrochenen Akkorden und einer zarten, traurigen Melodie. Der erste Teil entwickelt sich subtil mit chromatischen Anspielungen und einer kurzen Atempause in einer neuen Tonart. Der Mittelteil wechselt in die Dur-Variante der Grundtonart und bietet einen ruhigen, choralartigen Kontrast mit einer weitläufigen, singenden Melodie, die sanft ihren Höhepunkt erreicht. Das Eröffnungsthema kehrt am Ende mit tieferer Resignation zurück, gefolgt von einer eindringlichen Coda.

Frédéric Chopin: *Ballade N° 2*

In seiner Rezension der *Zweiten Ballade* erinnerte Robert Schumann daran, dass Chopin die Werke des polnischen nationalistischen Dichters Adam Mickiewicz als Inspirationsquelle nannte. Das soll



Fondation
EME

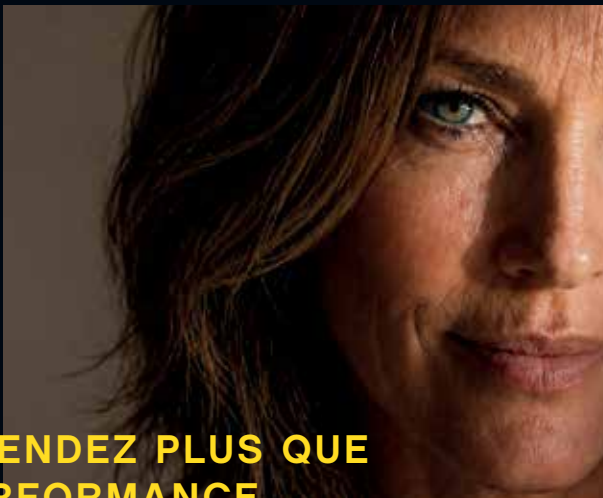
**ET SI LA MUSIQUE
POUVAIT AIDER
ENCORE PLUS?**

Faire un don



**La Fondation EME
crée du lien là où
il est essentiel.**

Rejoignez le mouvement.
www.fondation-eme.lu



**VOUS ATTENDEZ PLUS QUE
DE LA PERFORMANCE.
NOUS INVESTISSONS DANS
CE QUI COMPTE POUR VOUS.**

La banque privée qui vous aide
à construire votre héritage.

DÉCOUVREZ
NOTRE COMMUNAUTÉ



nicht heißen, dass Chopin aus einem der Werke des Dichters eine wörtliche programmatische Handlung entnommen hätte, sondern vielmehr, dass der lyrische Ton der Gedichte die turbulenten Gefühlsströmungen in den Balladen inspirierte. Tatsächlich stellt Schumann weiter klar: «[Chopins] *Musik würde einen Dichter dazu inspirieren, Texte dazu zu schreiben.*»

Die Zweite *Ballade* ist Schumann gewidmet.

Der einleitende Rhythmus scheint den grundlegenden Zweiertakt festzulegen, doch der trügerisch ruhige Verlauf der Musik wird durch rhythmische Irregularitäten, sogenannte Synkopen, und mehrere überraschende Wendungen aufgebrochen. Der unvermittelt darauf folgende «Tornado» ebbt wieder ab, und eine Reihe von Tonleitern in der linken Hand beruhigt allmählich die Wucht dieses Sturms. Das Hauptthema kehrt zurück, und nach einer grüblerischen Durchführung und einer Passage von großer improvisatorischer Kühnheit entfesselt sich die Heftigkeit des zweiten Themas erneut. Beharrliche Tremolandi und Triller kündigen eine Coda an, deren perkussive Kraft bereits auf das 20. Jahrhundert und die beißende Brillanz Prokofjews vorausweist. Chopin behält sich seinen Geniestreich jedoch für die letzten Takte vor, in denen das Eröffnungsthema klagend und resigniert wiederkehrt.

Frédéric Chopin: *Scherzo N° 3*

Mehrere von Chopins großen Werken erschienen in Vierergruppen, obwohl sie nicht nacheinander komponiert wurden: Es gibt vier Impromptus, vier Balladen und ebenso viele Scherzi. Das dritte Scherzo, komponiert im Jahr 1839, ist ein kraftvolles Werk, aber bei weitem nicht so umfangreich und komplex wie das bekannte

Scherzo in b-moll. Der schlichte Anfang gibt mit seinen drängenden Oktavpassagen den Ton an, die zu einem reizvollen Abschnitt führen, in dem sich eine einfache Chormelodie mit aus der Höhe gewissermaßen herabfallenden Noten abwechselt. Auch im dritten Scherzo steht die Dissonanz im Mittelpunkt, und selbst heute noch können die einleitenden Oktaven als schroff, neuartig und kompromisslos wirken. Das Hauptthema wurde von Adolf Gutmann inspiriert, einem Schüler Chopins, der – dank seiner Karate-Kenntnisse – angeblich ein Loch in einen Tisch schlagen konnte. Der kontrastierende Choral mit seiner kaskadenartigen Antwort könnte durchaus einen liturgischen Gesang widerspiegeln, den man im Kloster von Valdemosa (wo Chopin 1842 zu Gast war) hörte. Seine abschließende Transformation und Erweiterung in der Coda gehört zu Chopins kühnsten Meisterleistungen.

Guido Krawinkel schreibt über alles, was mit Musik zu tun hat. Nach dem Studium von Musikwissenschaften, Französisch, Kommunikationsforschung und Philosophie in Bonn sowie einer Ausbildung zum nebenberuflichen Kirchenmusiker arbeitet er heute als freier Musikjournalist für Internetportale wie klassik-heute.de, Zeitungen (General-Anzeiger Bonn, NMZ) und Fachzeitschriften (organ, chorzeit, Oper & Tanz). Er verfasst Programmentexte für die Elbphilharmonie, die Bremer Philharmoniker, die Jenaer Philharmonie u. a.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Johann Sebastian Bach *Französische Suite N° 2 BWV 813*

07.06.21 Beatrice Rana

Claude Debussy *Études. Premier livre*

Erstaufführung des gesamten Buches

Frédéric Chopin *Nocturne op. 48/1*

21.03.25 Alexander Gavryluk

Frédéric Chopin *Nocturne op. 48/2*

21.06.24 Evgeny Kissin

Frédéric Chopin *Ballade N° 2*

21.03.25 Alexander Gavryluk

Frédéric Chopin *Scherzo N° 3*

28.11.21 Khatia Buniatishvili

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

Interprète

Biographie

Beatrice Rana piano

FR Au cours de la saison 2026/27, Beatrice Rana se produit en tournée en Europe et en Amérique du Nord aux côtés de la Staatskapelle Dresde et Daniele Gatti, du Chamber Orchestra of Europe et Yannick Nézet-Séguin, ainsi que de l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma et Daniel Harding. Elle joue également avec le Tonhalle-Orchester Zürich, les Münchner Philharmoniker, les Bamberger Symphoniker, l'Orchestre philharmonique de Radio France, le Philharmonia Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra et le New York Philharmonic. Elle est cette saison Artist in focus à la Philharmonie Luxembourg et figure parmi les artistes présentés dans le cadre de la série Portrait Artist au Konserthuset de Stockholm. Elle donne en récital à travers l'Europe le programme joué ce soir, notamment au Musikverein de Vienne et au Barbican de Londres. Beatrice Rana enregistre en exclusivité pour Warner Classics. Son dernier disque, paru en 2025, présente des concertos pour clavier de Johann Sebastian Bach, qu'elle interprète tout en dirigeant l'Amsterdam Sinfonietta. Elle avait publié en 2023 un disque salué par la critique consacré aux concertos pour piano de Clara et Robert Schumann, aux côtés du Chamber Orchestra of Europe et Yannick Nézet-Séguin, ainsi qu'en 2017 un enregistrement des *Variations Goldberg*, qui lui a valu le titre d'Artiste féminine de l'année aux Classic BRIT Awards. Elle s'est fait connaître à l'international après avoir remporté le deuxième prix et le prix du public au concours Van Cliburn en 2013. Auparavant, alors âgée de 18 ans, elle avait remporté

Beatrice Rana
photo: Simon Fowler





le premier prix ainsi que tous les prix spéciaux au Concours musical international de Montréal en 2011. Issue d'une famille de musiciens, Beatrice Rana a commencé à apprendre le piano à l'âge de quatre ans. Elle a étudié sous la direction de Benedetto Lupo au Conservatoire de musique Nino Rota de Monopoli, où elle a également suivi des cours de composition avec Marco della Sciucca. Elle a ensuite poursuivi ses études de piano à l'Accademia di Santa Cecilia et avec Arie Vardi à Hanovre. En 2017, elle a fondé le festival de musique de chambre Classiche Forme dans sa ville natale de Lecce, dans les Pouilles, un événement distingué par la République italienne en reconnaissance de la valeur culturelle qu'il apporte à la région. Elle est depuis 2026 consultante musicale du Festival dei Due Mondi de Spoleto. Beatrice Rana s'est produite pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2023/24.

Beatrice Rana Klavier

DE In der Saison 2026/27 geht Beatrice Rana mit der Staatskapelle Dresden und Daniele Gatti, dem Chamber Orchestra of Europe und Yannick Nézet-Séguin sowie dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Roma und Daniel Harding auf Tournee durch Europa und Nordamerika. Außerdem tritt sie mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestre philharmonique de Radio France, den Bamberger Symphonikern, dem Philharmonia Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem New York Philharmonic auf. In dieser Saison ist sie Artist in focus an der Philharmonie Luxembourg und Teil der Reihe Portrait Artist im Konserthuset Stockholm. Mit dem heutigen Programm gibt sie Klavierabende in ganz Europa, unter anderem im Wiener Musikverein und im Barbican Centre in London. Beatrice Rana ist exklusiv bei Warner Classics unter Vertrag. Ihr letztes Album, das 2025 erschien, enthält Konzerte von Johann Sebastian Bach, die sie selbst dirigierend mit der Amsterdam Sinfonietta einspielte. 2023 veröffentlichte sie ein von der Kritik gefeiertes Album mit den Klavierkonzerten von Clara und Robert

Schumann, zusammen mit dem Chamber Orchestra of Europe und Yannick Nézet-Séguin. 2017 erschien ihre Einspielung der *Goldberg-Variationen*, für die sie die Auszeichnung Künstlerin des Jahres bei den Classic BRIT Awards erhielt. International bekannt wurde sie, nachdem sie 2013 beim Van-Cliburn-Wettbewerb den zweiten Preis sowie den Publikumspreis gewonnen hatte. Zuvor hatte sie 2011 mit nur 18 Jahren den Ersten Preis sowie alle Sonderpreise beim Internationalen Musikwettbewerb in Montreal errungen. Beatrice Rana stammt aus einer Musikerfamilie und begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierunterricht. Sie studierte bei Benedetto Lupo am Konservatorium Nino Rota in Monopoli, wo sie auch Kompositionsunterricht bei Marco della Sciucca nahm. Später setzte sie ihr Klavierstudium an der Accademia di Santa Cecilia und bei Arie Vardi in Hannover fort. 2017 gründete sie in ihrer Heimatstadt Lecce in Apulien das Kammermusikfestival *Classiche Forme*, das von der Italienischen Republik für seinen kulturellen Beitrag zur Region ausgezeichnet wurde. Seit 2026 ist sie musikalische Beraterin des Festival dei Due Mondi in Spoleto. In der Philharmonie Luxembourg ist Beatrice Rana zuletzt in der Saison 2023/24 aufgetreten.

“ 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

Prochain concert Artist in focus
Nächstes Konzert Artist in focus
Next concert Artist in focus

Beatrice Rana & Yannick Nézet-Séguin

Brahms N° 2

30.11.26

Lundi / Montag / Monday

Chamber Orchestra of Europe
Yannick Nézet-Séguin direction
Beatrice Rana piano

Brahms: *Klavierkonzert N° 2*
Symphonie N° 2

Maestri

19:30

100' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 46 / 68 / 86 / 102 € / **Phil30**

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

Evgeny Kissin & Sir András Schiff

À quatre mains

12.11.26

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Evgeny Kissin, Sir András Schiff piano

Mozart: *Sonate für zwei Klaviere KV 448*

Schumann: *Andante und Variationen op. 46*

Bilder aus Osten

Smetana: *Vltava (Má vlast)*

Dvořák: *Dances slaves op. 46/1 & 2, 46/6–8, 72/1 & 2 & 72/7*

«r» résonances 18:45 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Christoph Vratz (DE)

Piano

19:30

90' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 36 / 56 / 76 / 92 € / **Pilhil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

Impressum

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

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

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Amaryllis Coiffet, 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

