

29.04. 2016 20:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Grandes voix

«Wagner à Paris»

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Emmanuel Krivine direction

Ann Petersen soprano

19:15 Salle de Musique de Chambre

Tatjana Mehner: Paris und anderswo...

Die Musikmetropolen zu Wagners Zeit (D)

Ce concert sera enregistré par radio 100,7 et diffusé le 08.06.2016 dans le cadre de l'émission «Soirée philharmonique».



Richard Wagner (1813–1883)

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg WWV 70
(Pariser Fassung / version parisienne) (1841–1845/1860)
Ouvertüre: Andante maestoso – Allegro
Der Venusberg: Allegro molto – Presto – Tempo I
26'

Wesendonck-Lieder WWV 91.

Fünf Gedichte für eine Frauenstimme (1857–1858)

N° 1: «Der Engel»

N° 2: «Stehe still!»

N° 3: «Im Treibhaus»

N° 4: «Schmerzen»

N° 5: «Träume»

21'

—

Siegfried-Idyll E-Dur (mi majeur) WWV 103 (1870)

Ruhig bewegt – Leicht bewegt – Lebhaft

18'

Tristan und Isolde WWV 90 (1857–1859)

Einleitung und Liebestod

Langsam und schmachtend – Belebend –

Allmählich im Zeitmaß etwas zurückhaltend

Sehr mäßig beginnend – Etwas bewegter

18'

Wagner et la «capitale du 19^e siècle»

Jean-François Candoni

L'échec de Tannhäuser (1861)

Wagner a tout au long de sa carrière essayé de s'imposer à Paris. La «*capitale du 19^e siècle*» (Walter Benjamin) attirait alors les plus grands musiciens européens, car on y trouvait réunies toutes les conditions pour accéder à la gloire: rayonnement culturel international, présence d'institutions prestigieuses et d'orchestres de premier plan, moyens financiers exceptionnels... Le premier séjour parisien du compositeur (1839–1842) se solda par un échec cuisant: il n'avait ni les relations (malgré une recommandation de Meyerbeer), ni le bagage musical suffisants pour s'y imposer – *Rienzi* et *Le Vaisseau fantôme* n'étaient alors que des projets.

En 1859, il tenta une nouvelle fois sa chance. Entre-temps, les choses avaient changé: s'il n'était pas encore tout à fait un artiste reconnu, il avait déjà fait parler de lui, notamment grâce au succès fulgurant de *Rienzi* en Allemagne, mais aussi à cause de sa participation à la révolution de Dresde en 1849 et de l'exil qui s'ensuivit. Par l'entremise de la princesse Metternich, qui était non seulement la femme de l'ambassadeur d'Autriche, mais également une fervente admiratrice du compositeur, Wagner obtint que l'Opéra, alors situé rue Le Peletier, programmât son *Tannhäuser* en mars 1861.

Il aurait certes préféré présenter *Tristan et Isolde* au public français, car il estimait l'œuvre incomparablement plus aboutie. Mais il lui fallut se faire une raison, car c'était sur *Tannhäuser* que la princesse avait jeté son dévolu. Et puis il avait bien conscience



Richard Wagner en 1862 par Cesar Willich

qu'une traduction en français – alors imposée par les pratiques de l'Opéra – aurait été plus difficile à mettre au point pour *Tristan*.

L'échec de *Tannhäuser*, victime d'une cabale, éreinté par la presse et retiré de l'affiche après trois représentations, est devenu **un véritable «lieu de mémoire» de l'histoire de l'opéra européen**. Baudelaire y a vu «une de ces solennelles crises de l'art», et l'on sait maintenant qu'en dépit des apparences, ce fiasco servit grandement la cause du compositeur, puisqu'il fut à l'origine d'un phénomène qui laissa une empreinte indélébile dans l'art et la littérature français de la fin du 19^e siècle: le wagnérisme. }

Contrairement à ce qu'on lit parfois, Wagner n'était pas un parfait inconnu auprès du public parisien et de la presse du Second Empire. Il s'était déjà fait connaître dans la capitale française par ses théories sur la réforme de l'opéra. Dès 1852, la *Revue*

et *Gazette musicale* avait publié de larges extraits des «écrits de Zurich» (*Une communication à mes amis, Opéra et Drame*), entrecoupés de commentaires du célèbre musicologue François-Joseph Fétis, qui s'employait à discréditer l'esthétique du compositeur allemand en la taxant de réalisme et de matérialisme. Les idées de Wagner sur le drame musical étaient plus généralement perçues comme absconses et pleines d'arrogance, et l'on ne se privait pas de railler la «musique de l'avenir» – expression que le compositeur réfutait d'ailleurs avec véhémence. Ses ennemis les plus acharnés (qui étaient le plus souvent également ceux de Berlioz) voyaient en lui un mauvais philosophe s'évertuant à traduire des idées abstraites en notes de musique. Ainsi Paul Scudo reprochait-il à Wagner d'avoir «essayé de faire de la philosophie avec des sons» (Paul Scudo, «Le Tannhäuser de M. Richard Wagner», dans *La Revue des Deux Mondes*, mars 1861, 3^e quinzaine, p. 769) et de s'être fait réformateur «pour couvrir de l'éclat d'un système les infirmités de sa nature». (Paul Scudo, «Les écrits et la musique de M. Richard Wagner», dans *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1860, p. 234).

Une musique philosophique étant nécessairement ennuyeuse, la presse se moqua ouvertement de l'ennui suscité par *Tannhäuser* à l'Académie impériale de musique. Les remarques sarcastiques de Prosper Mérimée reflètent parfaitement la tonalité générale de la critique: «*Un dernier ennui, mais colossal, a été Tannhäuser. [...] Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano. La représentation était très curieuse. La princesse de Metternich se donnait un mouvement terrible pour faire semblant de comprendre, et pour faire commencer des applaudissements qui n'arrivaient pas. Tout le monde baillait; mais d'abord, tout le monde voulait avoir l'air de comprendre cette énigme sans nom. On disait, sous la loge de Madame de Metternich, que les Autrichiens prenaient la revanche de Solferino. On a dit encore qu'on s'ennuie aux récitatifs et qu'on se tanne aux airs*» (Prosper Mérimée, lettre à Jenny Dacquain, 21 mars 1861).

Les concerts parisiens de 1860: Tannhäuser et Tristan

Le compositeur avait pourtant essayé de familiariser les Parisiens avec sa musique, notamment en organisant, au début de l'année 1860, une série de concerts présentant divers extraits de ses opéras. Cette pratique, fort répandue au 19^e siècle, contrevenait à vrai dire à ses principes théoriques: la notion de continuité dramatique était justement la clef de voûte de sa réforme de l'opéra. Mais il y voyait le meilleur moyen de se faire connaître et de convertir de nouveaux publics à sa réforme de l'opéra, et ces pages choisies, parfois adaptées pour le concert par l'auteur lui-même, ont joué un rôle capital dans la popularisation de son œuvre.

C'est au Théâtre-Italien (Salle Ventadour) que le 25 janvier, le 1^{er} et le 8 février 1860, le public parisien découvrit la musique de Wagner. Le programme, dirigé par le compositeur en personne, comprenait des extraits du *Vaisseau fantôme* (ouverture), de *Tannhäuser* (entrée des convives à la Wartburg, prélude du troisième acte, chœur des pèlerins, ouverture), le prélude de *Tristan et Isolde* (dont Wagner avait arrangé pour l'occasion une version de concert avec une conclusion inédite), ainsi que plusieurs extraits de *Lohengrin* (préludes des premier et troisième actes, chœur de fiançailles). Le deuxième concert fut enrichi de la romance de Wolfram de *Tannhäuser*, interprétée par le baryton Jules Lefort. Si, aux dires du compositeur, le public s'enthousiasma pour plusieurs extraits proposés, la presse se déchaîna contre lui.

Estimant que **les critiques, avec lesquels il entretenait toujours des rapports houleux**, étaient en soi inutiles et néfastes, il n'avait pas jugé bon de les inviter au Théâtre-Italien, s'attirant ainsi (ou envenimant) l'inimitié des journalistes les plus en vue, en particulier celle du redouté Paul Scudo. }

Comme le programme parisien, le concert d'aujourd'hui permet de mettre en regard plusieurs phases de l'activité créatrice de Wagner. Composée à Dresde en 1845, l'ouverture de *Tannhäuser* n'est pas seulement une ouverture en forme de «pot-pourri» reprenant quelques passages marquants de l'opéra, elle relève

également de la musique à programme et annonce le poème symphonique cher à Franz Liszt, en ce sens où le discours musical y est déterminé par une idée poético-dramatique. La première partie, reprise en conclusion, cite le chœur des pèlerins des premier et troisième actes, tandis que la partie centrale reprend la musique sensuelle du *Venusberg* au premier acte: l'ensemble de l'ouverture est ainsi structurée autour du principe dramatique sur lequel repose l'action de l'opéra, l'opposition entre la morale chrétienne et l'aspiration à la rédemption d'un côté (le thème des pèlerins s'inscrit dans la tradition du choral luthérien) et l'affirmation de la libre sensualité chère aux intellectuels contestataires de l'Allemagne du *Vormärz*, celle des années qui précéderent la révolution de 1848.

La bacchanale fut, quant à elle, composée une quinzaine d'années après l'ouverture, dans la perspective des représentations parisiennes de 1861. La tradition de l'Opéra exigeait qu'un grand opéra comportât un ballet, et Wagner y vit l'occasion de réviser la scène du *Venusberg*, dont il n'était pas satisfait.

C'est cette bacchanale qui provoqua le scandale de *Tannhäuser*: non pas, comme on aurait pu s'y attendre, à cause du caractère ouvertement lascif de la musique, mais simplement parce que **Wagner s'était obstinément refusé à placer son ballet au deuxième acte.**

Or, les membres du très aristocratique Jockey Club, qui n'arrivaient au théâtre qu'au deuxième acte (après avoir soupé) pour admirer les ballerines, considérèrent le refus de Wagner de se soumettre à leur volonté comme un affront et suscitèrent la cabale qui provoqua la chute de l'opéra.

La musique composée pour Paris permet de mesurer l'évolution spectaculaire de son langage musical; elle fait en effet preuve d'un raffinement inconnu jusque lors et qui s'explique, nous dit le musicologue Carl Dahlhaus, par la façon dont «*l'harmonie et la mélodie tendent à se rejoindre jusqu'à pratiquement se confondre*», si bien que l'oreille ne parvient plus à distinguer l'arrière-plan

Rogelio de Egusquiza, *Tristan et Isolde*, 1910

de ce qui relève du premier plan. Notons au passage que la version jouée aujourd'hui correspond à celle qui fut donnée à Paris (ouverture de forme ABA, suivie de la bacchanale), tandis que la version dans laquelle la section centrale de l'ouverture s'enchaîne directement sur la bacchanale, souvent qualifiée de manière erronée de «version de Paris», a été composée pour Vienne en 1875.

Le prélude de *Tristan et Isolde*, l'œuvre la plus novatrice du programme, laissa les auditeurs parisiens de 1860 assez perplexes – Paul Scudo n'y voyait qu'un «*monstrueux entassement de sons discordants*». C'était la première fois qu'on entendait en France le fameux «accord de *Tristan*» (fa, si, ré dièse et sol dièse) qui a ensuite suscité – et suscite encore aujourd'hui – tant de débats. Certains ont cru y percevoir une annonce de la dissolution de la tonalité, ou du moins de la crise de cette dernière. Une chose est certaine: c'est avec ce prélude de *Tristan et Isolde* que la dissonance est devenue la marque même de la modernité musicale. Theodor W. Adorno affirme que *Tristan* est devenu, au milieu du 19^e siècle, une sorte d'«*obélisque de la modernité*» (*Minima moralia*, 1951). L'habitude de coupler le prélude à la «mort d'Isolde» (*Liebestod*) a ensuite été imposée par le compositeur lui-même, qui avait adopté cette solution lors d'un concert donné à Saint-Petersbourg en 1863.

Cette scène finale de l'opéra, dans laquelle se combinent «*l'expression extatique et la magie sonore*» (Adorno), marque l'apogée de cette musique philosophique qui déplaisait tant à Paul Scudo:

inspirée à la fois de la pensée schopenhauerienne et de la poésie de Novalis, elle parvient avec une force exceptionnelle à suggérer le sentiment du sublime et de l'abolition de toute limite, à évoquer la fusion de l'individu dans le tout.

Wesendonck-Lieder et Siegfried-Idyll: Wagner en privé

Le cycle de lieder composés sur des poèmes de Mathilde Wesendonck et la pièce symphonique intitulée *Siegfried-Idyll* sont deux œuvres à la fois marginales dans la production de Wagner – qui ne se sentait vraiment à l'aise que dans la musique dramatique – et exceptionnelles par leur niveau d'inspiration. Elles correspondent chacune à un moment important de sa vie privée. La composition des *Wesendonck-Lieder* coïncide avec l'apogée de sa relation avec Mathilde, qui fut certainement le grand amour de sa vie et lui inspira la composition de *Tristan et Isolde*. Wagner a mis en musique un choix de cinq poèmes parmi ceux qu'elle lui écrivit régulièrement entre 1857 et 1858, sans doute dans l'espoir qu'il les mît en musique. Ils ont tous été conçus pour piano et chant. Seul le lied «*Träume*» a été orchestré par Wagner, mais il s'agit d'une version instrumentale, pour violon solo et un orchestre de treize instruments qu'il fit jouer à l'occasion de l'anniversaire de sa bien-aimée, le 23 décembre 1857. La qualité littéraire des poèmes de Mathilde est certes modeste, et Wagner en avait parfaitement conscience – il pensait même publier les lieder sous le titre *Cinq poèmes de dilettante* avant que son éditeur, Franz Schott, ne l'en dissuade.

{ Mais le compositeur sut transcender ces vers par **une musique d'une grande force poétique**, dont la proximité musicale avec *Tristan et Isolde* est évidente.

La version avec orchestre proposée aujourd'hui a été réalisée en 1893 à la demande de Schott – et avec la bénédiction de Cosima Wagner – par le chef d'orchestre Felix Mottl.

Siegfried-Idyll a pour sa part été composé dans un contexte comparable à celui des *Wesendonck-Lieder*: il s'agissait cette fois de



Cosima et Richard Wagner

célébrer l'anniversaire de sa seconde épouse, Cosima. Le titre suggère en outre un parallèle implicite entre le héros de *Siegfried*, le troisième volet du *Ring* (dont on reconnaîtra certains thèmes musicaux) et Siegfried, le fils que vient de lui donner Cosima.

Wagner, qui avait composé l'œuvre en cachette, fit une magnifique surprise à son épouse en la réveillant le matin de Noël 1870 aux sons de *Siegfried-Idyll*. Dans le plus grand secret, il avait réuni dans l'escalier de leur villa de Tribschen quinze musiciens de l'orchestre de la *Tonhalle* de Zurich. Il précisera toutefois ultérieurement qu'une exécution idéale de l'œuvre requiert une trentaine d'instruments.

On peut voir dans *Siegfried-Idyll* une sorte de poème symphonique qui, à la différence de ceux de Liszt, ne comporte pas de référence littéraire précise, et dont la structure s'apparente vaguement à la forme sonate (introduction, exposition, section centrale, reprise et coda). On peut émettre aujourd'hui l'hypothèse que cette œuvre était destinée à marquer un tournant dans la production wagnérienne. Au cours des dernières années de sa vie, Wagner a en effet évoqué à plusieurs reprises son projet d'écrire des symphonies. Il souhaitait pour ce faire «*revenir à l'ancienne forme de la symphonie, en un mouvement avec un andante en guise de partie centrale*» (Journal de Cosima Wagner, 19 novembre 1878). Le destin ne lui a pas permis de réaliser ce projet, mais rien ne nous interdit de voir dans *Siegfried-Idyll*, dont le manuscrit original porte l'indication «symphonie», les prémices de ce tournant artistique inaccompli.

Die Musik des Meisters

Wagner zwischen Venusberg und Tristanakkord

Detlef Giese

Ein in jeglicher Hinsicht erstaunliches Œuvre hat Richard Wagner der Nachwelt hinterlassen. Geradezu bahnbrechend haben seine Opern und Musikdramen gewirkt, theatralisch wie musikalisch. Ob es nun die produktive Fortführung der deutschen romantischen Operntadition, wie sie Wagner zunächst anstrebte oder die Entwicklung neuartiger musikdramatischer Formen im Sinne eines neuartigen «Gesamtkunstwerks» war – stets handelte es sich um außergewöhnliche künstlerische Zugangsweisen und Lösungen.

Der zur Zeit von Wagners Engagement als Hofkapellmeister in Dresden entstandene *Tannhäuser* ist zweifellos ein «großer Wurf». Von vornherein hatte er vor, ein dichterisch wie kompositorisch ambitioniertes Opus zu schaffen – und folgerichtig hat er sein Werk auch eine «große romantische Oper» genannt. Dass er dabei ganz aus dem Geiste der Romantik heraus dachte, ist offensichtlich. Als Sujet wählte er sich zwei mittelalterliche Sagen, die er zu einer Handlung zusammenführte: Die Legende vom Tannhäuser, der aus dem Venusberg, wo er die Freuden der Liebe allzu intensiv genossen hat, entflieht und beim Papst in Rom um Vergebung für seine Sünden bittet, sowie die Sage vom Sängertwettstreit auf der Wartburg, zu dem sich mehrere der damals berühmtesten Minnesänger versammelten. Wie es Wagners Art war, reicherte er diese Stoffe mit selbst entwickelten Ideen an, so dass ein Werk von höchst individueller Art entstand.

Im Herbst 1845 brachte Wagner den *Tannhäuser* im Dresdner Hoftheater erstmals auf die Bühne. Spektakulär gestaltete sich die Pariser Erstaufführung vom Frühjahr 1861 in französischer



Richard Wagner 1861 in Paris

Sprache, die in der Opéra mit einem veritablen Skandal einherging. Zu diesem Zweck hatte Wagner seine Partitur noch einmal grundlegend umgearbeitet, wie er ohnehin des Öfteren zuvor bereits Hand an das Libretto und den Notentext gelegt hatte.

Das betraf vor allem die ingenüose, ungemein sinnliche Musik des Venusberges aus dem ersten Akt, die Wagner im Stil seines mittlerweile komponierten *Tristan* in großen Teilen neu gestaltete, weniger das übrige Werk einschließlich der Ouvertüre. Bei dieser handelt es sich um eines der glänzendsten Orchesterstücke Wagners, das sein außerordentliches Vermögen, die Klangpalette des großen romantischen Orchesters in ihrer gesamten Fülle und Vielfalt vor dem Hörer auszubreiten, eindrucksvoll unter Beweis stellt. Die Feierlichkeit der Pilgerchoräle ist hier ebenso

enthalten wie Tannhäusers euphorisches Preislied und die mitreißende Musik des Venusberges, der offenbar Wagners besonderes Interesse galt.

Kaum eine Musik Wagners ist so stark von autobiographischen Elementen durchzogen wie seine *Wesendonck-Lieder*. Die Namensgeberin Mathilde Wesendonck, Autorin der Liedtexte, war sowohl für *Tristan und Isolde* als auch für den Liedzyklus, der 1857/1858 zwischen der Komposition des ersten und zweiten Akts des Musikdramas entstand, Wagners Muse. «*Dich mir erhalten heißt mich meiner Kunst erhalten*», schrieb Wagner in einem seiner zahlreichen Briefe an Mathilde und lässt damit keinen Zweifel daran, dass seine «*erste und einzige Liebe*» in dieser Zeit der Motor seines Schaffens war.

1862 wurde das einzige Liedopus aus Richard Wagners Reifezeit unter dem Titel *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* erstmals veröffentlicht. Die Abfolge wurde hierfür vom Komponisten nach einer inneren Dramaturgie der Texte sowie nach den verwendeten Tonarten festgelegt. Im Sommer 1862 erklangen die Lieder in dieser zyklischen Form erstmals in der Villa der Verlegerin Betty Schott in Mainz-Laubenheim vor einem handverlesenen Kreis – mit sehr positiver Resonanz. Die Entscheidung, Lieder für Gesang und Klavierbegleitung zu komponieren, traf Wagner Mathilde Wesendonck zuliebe aus dem praktischen Grunde, diese dann in kleinem Rahmen, im eigenen Heim, der Geliebten präsentieren zu können. Außerdem konnte er so die avancierte Harmonik von *Tristan und Isolde* in komprimierter Gestalt entwickeln und mit den neuen Möglichkeiten, gleich einer Tonsatzübung, unabhängig von der großen Orchesterbesetzung experimentieren.

Für den Liedzyklus verwendete Wagner musikalische Zitate aus verschiedenen früheren Werken. So klingt in «*Der Engel*» zweimal ein Motiv aus dem *Rheingold* – aus Loges Monolog – an. Am Ende des Liedes kann man eine Reminiszenz an Wolframs «*Lied an den Abendstern*» aus dem *Tannhäuser* heraushören. In «*Stebe still*» zitiert Mathilde das «Schicksalsmotiv» aus dem vorher

schon vollendeten und ihr von Wagner vorgestellten ersten *Tristan*-Akt. «*Im Treibhaus*», ausdrücklich als eine «Studie» zu *Tristan und Isolde* bezeichnet, thematisiert das hoffnungslose Sehnen der Pflanze, aus dem dumpfen Raum nach ihrer fernen, sonnigen Heimat – gleich dem Sehnen des verwundeten Tristan. Das Vorspiel zum dritten Akt des Musikdramas und der Beginn von Tristans Erzählung werden hier musikalisch zitiert. «*Langsam und schwer*» lautet Wagners Tempoangabe zu «*Im Treibhaus*»: Man hat den Eindruck, den langsamen, schleppenden Wuchs der Pflanzen zu hören. Der heroische, wuchtige Charakter von «*Schmerzen*» grenzt das Lied vom übrigen Zyklus ab. Die oft plötzlich hervorbrechenden Forte-Stellen und die im Vergleich zu den anderen *Wesendonck-Liedern* exponierte Lage der Singstimme sind Ausdruck der (Liebes-)Schmerzen, die hier thematisiert sind. Die ersten und letzten Takte von «*Träume*», ebenfalls eine *Tristan*-Studie, entsprechen Teilen des Liebesduetts «O sink hernieder, Nacht der Liebe» im zweiten Akt der Oper. Nicht nur aufgrund der schwebenden Klavierstimme wirkt das Lied wie von allem Irdischen losgelöst.

Wagner war der Mann für das sprichwörtlich Große, Monumentale, Universelle; abseits dessen hat er nur wenige, zumeist unbekannt gebliebene Stücke für kleinere Besetzungen komponiert. Eine prominente Ausnahme gibt es gleichwohl: das *Siegfried-Idyll*. Die Uraufführung dieser in der Tat außergewöhnlichen Komposition besaß auch einen außergewöhnlichen Rahmen: Am Morgen des 25. Dezember 1870, an Cosima Wagners 33. Geburtstag, erklang im Treppenhaus der Villa in Tribschen am Vierwaldstätter See eine Musik, die einen solchen Zauber entfaltete, dass Cosima darob ins Schwärmen geriet. In ihren Tagebuchaufzeichnungen berichtet sie, spürbar beeindruckt, von diesem sehr persönlichen Ständchen, das ihr die 15 Musiker des Züricher Tonhalle-Orchesters unter Leitung Richards entgegenbrachten: «*Immer voller schwoll er an, nicht mehr im Traum durfte ich mich wähnen, Musik erschallte, und welche Musik! Als sie verklungen, trat R. mit den fünf Kindern zu mir ein und überreichte mir die Partitur des <Symphonischen Geburtstagsgrußes> [...] Die <Tribscher Idylle> so heißt das Werk.*»

Das *Siegfried-Idyll*, obwohl von musikdramatischen Werken, insbesondere von der Musik des *Ring* inspiriert, erweist sich als ein Stück, das aus sich selbst heraus verständlich ist: Wagner gestaltet es als eine delikate Miniatur mit beinahe impressionistisch anmutenden Klangwirkungen. Mit größter Sensibilität werden Licht und Schatten verteilt, werden die Timbres der Instrumente mit spürbarer Leuchtkraft ausgestattet oder wie unter einem Schleier verdeckt gehalten. Über weite Strecken entfaltet sich die Musik zudem in ruhig fließender Bewegung und ist im Piano-Bereich angesiedelt, kaum einmal wächst der Klang zu größerer Intensität an.

Trotz der Kammerorchesterbesetzung (neben den Streichern verlangt Wagner je eine Flöte, Oboe, Trompete und ein Fagott sowie je zwei Klarinetten und Hörner) ist das *Siegfried-Idyll* keine Kammermusik im eigentlichen Sinn. Durch seine entfaltete Polyphonie und seine ausdifferenzierten Klänge besitzt es einen gewissen Zug ins Große, wengleich sich Wagner zugunsten der Aneinanderreihung von verschiedenen Motiven einer strikten symphonischen Arbeit in der Tradition der Wiener Klassiker verweigert.

Zeitbens hat Wagner sein *Siegfried-Idyll* außerordentlich geschätzt. Nach der Premiere unter den sehr besonderen Umständen initiierte er öffentliche Aufführungen in Mannheim 1871 sowie in Meiningen 1877, darüber hinaus erklang es mehrfach in der Bayreuther Villa Wahnfried in privatem Rahmen. Obwohl Wagner gerade in seinen letzten Jahren des Öfteren davon sprach, nach seinen Musikdramen Symphonien komponieren zu wollen, so kam es doch nicht mehr dazu, diese Pläne zu verwirklichen. Letztlich sollte das *Siegfried-Idyll* das einzige allgemein anerkannte genuine Instrumentalwerk aus Wagners Feder bleiben.

Möchte man aber ein Werk benennen, das auf eine besonders einschneidende Art und Weise die gängigen Maßstäbe außer Kraft gesetzt hat, so ist dies *Tristan und Isolde* – jenes laut Wagner «*seltsame Stück Musik*», in dem so viel bis dahin wahrhaft Unerhörtes geschieht. In der Tat dürfte der *Tristan* auf die zeitgenös-



Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld als Tristan und Isolde der Uraufführung

sischen Hörer befremdlich gewirkt haben: Die Begegnung mit einer Tonsprache, die sich von den vertrauten Klangbildern teils radikal entfernte, musste geradezu zwangsläufig Irritationen auslösen: Weder ließ sich das überaus komplexe musikalische Gefüge mit den Mitteln der traditionellen Musiktheorie erklären noch entsprach es den herkömmlichen Mustern von Ausdruck und Konstruktion. Letztlich haben nur wenige Werke die Geschichte der abendländischen Musik derart intensiv vorangetrieben wie Wagners *Tristan*.

Im August 1857 begann Wagner mit den ersten Textentwürfen, die Dichtung war bereits einen Monat später fertiggestellt. In einer Phase äußerst konzentrierten Arbeitens entstand bis Anfang August 1859 die gesamte Partitur – in kaum mehr als zwei Jahren hatte Wagner sein Grenzen sprengendes Opus vollendet. Aufgrund der sich abzeichnenden immensen aufführungspraktischen Schwierigkeiten fand sich zunächst jedoch keine Bühne bereit, eine Einstudierung und Inszenierung zu wagen – mehrere Versuche Wagners, sein Werk entsprechend zu platzieren, zerschlugen sich.

Um wenigstens einen Teil seiner Musik publik zu machen, hatte Wagner bereits Ende 1859 einen Konzertschluss für das Vorspiel zum ersten Aufzug komponiert. Geschrieben war er für drei Veranstaltungen, die er zu Beginn des folgenden Jahres im Pariser Théâtre Italien gab und die ihm viel Aufmerksamkeit einbrachten. Als eigenständiges Instrumentalstück hatte das *Tristan*-Vorspiel Gefallen gefunden; zu Lebzeiten Wagners sollte es noch des Öfteren separat erklingen.

Auf Wagner selbst geht auch die Praxis zurück, es mit dem Schluss des Werkes, mit *Isoldes Liebestod*, zu koppeln, entweder unter Einbezug der Gesangsstimme oder aber in einer reinen Orchesterfassung. 1863 stellte er diese Zusammenstellung erstmals in St. Petersburg vor, 1864 dirigierte er Vorspiel und Liebestod innerhalb eines Konzerts im Münchner Nationaltheater, das ausschließlich seiner Musik gewidmet war.

Sucht man nun nach Begriffen, die der Kennzeichnung dieser Musik dienlich sind, so wird man zunächst auf die in Bezug auf die *Tristan*-Partitur häufig gebrauchten Stichworte «unendliche Melodie» sowie «Kunst des Übergangs» verwiesen.

In der Tat scheinen sie geeignet, die Sachverhalte auf den Punkt zu bringen: Das organisch fließende, elastische Melos, das unmerklich atmosphärische Wandlungen in Gang zu setzen vermag, kann sicher als prägend für das gesamte Werk angesehen werden, während die bis in die kleinsten Verästelungen hinein ausgefeilte Instrumentation, die ein Höchstmaß an klanglichem Raffinement erkennen lässt, nicht minder bedeutsam ist.

Im Zentrum des Innovationsstrebens, das im *Tristan* seinen Niederschlag gefunden hat, steht indes die **harmonische Gestaltung**, die sich als in hohem Maße zukunftsweisend herausstellt. Hierbei sind es hochexpressive (und zugleich genau kalkulierte) Zusammenklänge, die es ermöglichen, feinste seelische Regungen zu spiegeln.

Gerade am Beginn und Ausklang von *Tristan und Isolde*, in Vorspiel und Liebestod, zeigt sich der hochgradig avancierte Charakter von Wagners Komponieren. In nahezu allen Ebenen des Musikalischen sind maßgebliche Neuerungen verankert, ob nun im Falle der extrem ausweiteten Harmonik, der ausgeprägten Chromatismen oder in Gestalt der in der Tat sehr ungewohnten Klänge und Klangkombinationen. Ein hochromantisches Sujet brachte eine Musik hervor, die nochmals einen Gipfel einer genuin romantischen Kunst darstellt.





Orchestre Philharmonique du Luxembourg
photo: Johann Sebastian Hänel

Interprètes

Biographies

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Directeur musical

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, une salle parmi les plus prestigieuses d'Europe avec laquelle il forme une seule entité depuis janvier 2012.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoigne par exemple la liste impressionnante des prix du disque remportés ces dernières années pour une vingtaine d'enregistrements (Grand Prix Charles Cros, Victoires de la musique classique, Orphée d'Or de l'Académie du Disque Lyrique, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Télérama ffff, Pizzicato Excellentia, IRR Outstanding, BBC Music Choice, ainsi que plusieurs Diapasons d'Or, Chocs du Monde de la Musique, Pizzicato Supersonic, Classica R10, parmi bien d'autres distinctions).

La saison 2015/16 est marquée par les débuts de Gustavo Gimeno en tant que huitième directeur musical de l'OPL (après

Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine). Outre le répertoire classique et romantique, la musique des 20^e et 21^e siècles occupe une place importante dans la programmation de l'orchestre: des œuvres d'Olivier Messiaen, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, Ivo Malec, Hugues Dufourt, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Bernd Alois Zimmermann, Georges Lentz, Philip Glass, Michael Jarrell, Arthur Honegger et bien d'autres, sont régulièrement interprétées par l'orchestre qui a, par ailleurs, enregistré l'intégrale de l'œuvre orchestrale de Iannis Xenakis.

Cette diversité se reflète également dans la variété des formats de concerts, tel «Aventure+», et des manifestations auxquelles l'OPL participe: productions lyriques au Grand Théâtre de Luxembourg, ciné-concerts tels que «Live Cinema» avec la Cinéma-thèque de la Ville de Luxembourg, soirées «Pops at the Phil» avec des stars telles que Patti Austin, Kurt Elling, Ute Lemper, Maurane, Gregory Porter, Dionne Warwick ou Angélique Kidjo, concerts en plein air avec des groupes de jazz ou de rock lors de la Fête de la Musique, etc.

On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2015/16, les solistes Pierre-Laurent Aimard, Kit Armstrong, Alena Baeva, Cameron Carpenter, Stefan Dohr, Isabelle Faust, Gilberto Gil, Anja Harteros, Leonidas Kavakos, Johannes Moser, Ann Petersen, Mikhail Pletnev, Menahem Pressler, Vadim Repin, Edicson Ruiz, Frank Peter Zimmermann et Jean-François Zygel ou encore les chefs Pierre Cao, Carl Davis, Leopold Hager, Timothy Henty, Eliahu Inbal, Richard Kaufman, Emmanuel Krivine, Andris Nelsons, Emilio Pomarico, Adrian Prubava, Jamie Phillips, Roberto Rizzi Brignoli, Case Scaglione, Clemens Schuldt, Lahav Shani, Alexander Shelley, Stefan Soltesz, Maxime Tortelier, Juraj Valčuha, Christian Vásquez et Gast Waltzing.

Un répertoire et un public très larges, l'estime de musiciens de très haut vol – à ces points communs de l'OPL avec la Philharmonie Luxembourg, s'en ajoute un autre: l'importance accordée

à une médiation musicale innovante, à destination des enfants et adolescents, mais aussi des adultes. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts et des ateliers pour les scolaires, les enfants et les familles, la production de DVD, des concerts dans les écoles et les hôpitaux. Il fait participer des classes à la préparation de concerts d'abonnements et offre également, dans le cadre du cycle «Dating:», la possibilité de découvrir la musique d'orchestre en compagnie de présentateurs de renom tel Jean-François Zygel.

En accord avec son pays, le Grand-Duché du Luxembourg, l'OPL s'ouvre à l'Europe et sur le monde. L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations (dont les deux tiers viennent du Luxembourg ou des pays limitrophes: France, Allemagne et Belgique) affirme sa présence dans la Grande Région par un large éventail de concerts et d'activités. Invité régulier de nombreux centres musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis, les tournées mèneront l'OPL en France, Allemagne et aux Pays-Bas en 2015/16. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses partenaires sont la BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, CACEIS, Mercedes Benz et POST Luxembourg. Depuis décembre 2012, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659–1742).

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert als Orchester des Großherzogtums einen sehr lebendigen Teil der kulturellen Tradition seines Landes. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester eu-

ropaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005, mit der es seit Beginn 2012 eine gemeinsame Einheit bildet, ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die beeindruckende Liste der Auszeichnungen für die über 20 im Laufe der letzten Jahre erschienenen CDs (Grand Prix Charles Cros, Victoires de la musique classique, Orphée d'Or de l'Académie du Disque Lyrique, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Télérama ffff, Pizzicato Excellentia, IRR Outstanding, BBC Music Choice sowie mehrfach Diapason d'Or, Choc du Monde de la Musique, Pizzicato Supersonic, Classica R10 u.v.a.).

Die Saison 2015/16 ist geprägt durch den Beginn der Zusammenarbeit mit Gustavo Gimeno als achtem Chefdirigenten des Orchesters (nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine). Über das große romantische und klassische Repertoire hinaus setzt sich das OPL intensiv auch mit Musik des 20. und 21. Jahrhunderts auseinander, beispielsweise mit Werken von Iannis Xenakis (Gesamteinspielung der Orchesterwerke), Olivier Messiaen, Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Luciano Berio, Ivo Malec, Hugues Dufourt, Toshio Hosokawa, Klaus Huber, Bernd Alois Zimmermann, Georges Lentz, Philip Glass, Michael Jarrell, Arthur Honegger u.v.a.

Auch Konzertformate wie «Aventure+», regelmäßige Opernproduktionen am Grand Théâtre de Luxembourg, Filmkonzerte wie «Live Cinema» mit der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, «Pops at the Phil» mit Stars wie Patti Austin, Kurt Elling, Ute Lemper, Gregory Porter, Dionne Warwick, Maurane oder Angélique Kidjo, Open-Air-Auftritte mit Jazzgruppen und Rock-

bands bei der Fête de la Musique u.v.a. zeigen die Vielseitigkeit des OPL.

Zu den musikalischen Partnern in der Saison 2015/16 zählen u.a. die Solisten Pierre-Laurent Aimard, Kit Armstrong, Alena Baeva, Cameron Carpenter, Stefan Dohr, Isabelle Faust, Gilberto Gil, Anja Harteros, Leonidas Kavakos, Johannes Moser, Ann Petersen, Mikhail Pletnev, Menahem Pressler, Vadim Repin, Edicson Ruiz, Frank Peter Zimmermann und Jean-François Zygel sowie die Dirigenten Pierre Cao, Carl Davis, Leopold Hager, Timothy Henty, Elisha Inbal, Richard Kaufman, Emmanuel Krivine, Andris Nelsons, Emilio Pomàrico, Adrian Prabava, Jamie Phillips, Roberto Rizzi Brignoli, Case Scaglione, Clemens Schuldt, Lahav Shani, Alexander Shelley, Stefan Soltesz, Maxime Tortelier, Juraj Valčuha, Christian Vásquez und Gast Waltzing.

Neben dem breit gefächerten Repertoire und Publikum sowie der Wertschätzung durch hochkarätige Gastinterpreten gibt es eine weitere Gemeinsamkeit des OPL und der Philharmonie Luxembourg: Innovative Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche sowie im Bereich der Erwachsenenbildung nimmt einen hohen Stellenwert ein. Seit 2003 engagiert sich das Orchester in Schul-, Kinder- und Familienkonzerten, Workshops, DVD-Produktionen sowie Konzerten in Schulen und Krankenhäusern, bereitet gemeinsam mit Schulklassen Abonnementkonzerte vor und lädt im Zyklus «Dating:» mit bemerkenswerten Musikvermittlern wie Jean-François Zygel zur Entdeckung der Orchestermusik.

Mit seiner Heimat, dem Großherzogtum Luxemburg, teilt das OPL eine sehr europäische und weltoffene Haltung. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen (zwei Drittel stammen aus Luxemburg und seinen Nachbarländern Frankreich, Deutschland und Belgien) ist mit zahlreichen Konzerten und Aktivitäten in der gesamten Großregion präsent. Tournées führen das OPL darüber hinaus in zahlreiche Musikzentren Europas sowie nach Asien und in die USA; 2015/16 stehen insbesondere Tournées durch Frankreich,

Deutschland und die Niederlande auf dem Programm. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) international ausgestrahlt.

Das OPL wird subventioniert vom Kulturministerium des Großherzogtums und erhält weitere Unterstützung von der Stadt Luxemburg. Partner des OPL sind BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, CACEIS, Mercedes Benz sowie POST Luxembourg. Seit Dezember 2012 stellt BGL BNP Paribas dem OPL dankenswerterweise das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller (1659–1742) zur Verfügung.

Emmanuel Krivine direction

D'origine russe par son père et polonaise par sa mère, Emmanuel Krivine commence très jeune une carrière de violoniste. Après le Conservatoire de Paris et la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, il étudie avec les plus grands maîtres dont Henryk Szeryng et Yehudi Menuhin, puis s'impose dans les concours internationaux. Passionné depuis toujours par l'orgue et la musique symphonique, Emmanuel Krivine, après une rencontre décisive avec Karl Böhm en 1965, se consacre peu à peu à la direction d'orchestre: il est chef invité permanent à Radio France de 1976 à 1983, puis directeur musical de l'Orchestre National de Lyon de 1987 à 2000. De 2006 à 2015, Emmanuel Krivine a été le directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Depuis 2004 Emmanuel Krivine est le chef principal de La Chambre Philharmonique, ensemble sur instruments d'époque avec lequel il réalise de nombreux programmes, en concert comme au disque, dont une intégrale remarquée des *Symphonies* de Beethoven (Gramophone Editor's choice). La Chambre Philharmonique est accueillie en résidence au Grand Théâtre de Provence. Il est à partir de la saison 2015/16 Principal Chef Invité du Scottish Chamber Orchestra. Il poursuit également ses collaborations avec les meilleurs orchestres internationaux. Emmanuel Krivine, très attaché à la transmission, dirige régulièrement des orchestres de jeunes musiciens. Parmi ses

enregistrements récents avec l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, se trouvent, sous le label *Timpani*, deux disques de la musique pour orchestre de Claude Debussy, ainsi que, chez Zig Zag Territoires / Outhere, un disque Ravel (*Shéhérazade*, *Boléro*, *La Valse*, etc.), un disque Moussorgski (*Tableaux d'une exposition*) / Rimski-Korsakov (*Shéhérazade*) et un enregistrement consacré à Bartók avec le *Concerto pour Orchestre* et le *Deuxième Concerto pour violon* avec, en soliste, Tedi Papavrami.

Avec La Chambre Philharmonique, il a publié chez Naïve des disques consacrés à Felix Mendelssohn Bartholdy (*Symphonies «Italienne»* et *«Réformation»*), Antonín Dvořák (*Symphonie «Du Nouveau Monde»*), Robert Schumann (*Konzertstück op. 86*) et Ludwig van Beethoven (intégrale des *Symphonies*, *Gramophone Editor's Choice*).

Emmanuel Krivine Leitung

«Einer der größten Dirigenten unserer Zeit» (The Guardian)
Emmanuel Krivine, Sohn eines Russen und einer Polin, begann schon sehr früh seine Laufbahn als Geiger. Nach der Ausbildung am Pariser Konservatorium und der Chapelle Musicale Reine Elisabeth setzte er seine Studien bei herausragenden Musikern wie Henryk Szeryng und Yehudi Menuhin fort und überzeugte bei internationalen Wettbewerben. Nach einer prägenden Begegnung mit Karl Böhm 1965 wendete sich Krivine, der sich seit jeher für die Orgel und die symphonische Musik begeistert hatte, dem Dirigieren zu: Von 1976 bis 1983 war er ständiger Gastdirigent des Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, von 1987 bis 2000 Chefdirigent des Orchestre National de Lyon. Seit 2004 ist Emmanuel Krivine Chefdirigent des Orchesters La Chambre Philharmonique, das sich dem Spiel auf Originalinstrumenten verschrieben hat, und mit dem er einer intensiven Konzert- und Aufnahmetätigkeit nachgeht. Die kürzlich erschienene Aufnahme aller Beethoven-Symphonien wurde von *Gramophone* als Editor's Choice empfohlen. Von 2006 bis zur Saison 2014/15 war Emmanuel Krivine Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg.



Emmanuel Krivine
photo: Julien Becker

Daneben gastiert er bei den renommiertesten internationalen Orchestern und leitet als leidenschaftlicher Musikvermittler regelmäßig Jugendorchester. Zu seinen jüngsten Einspielungen mit dem OPL gehören (bei *Timpani*) zwei CDs einer Gesamtaufnahme von Claude Debussys Orchestermusik und ein Ravel-Album (u.a. *Shéhérazade*, *Boléro* und *La Valse*) eine Einspielung mit Mussorgski (*Bilder einer Ausstellung*) und Rimski-Korsakow (*Shéhérazade*) sowie die Einspielung von Bartóks *Konzert für Orchester* und dessen *Zweitem Violinkonzert* mit dem Solisten Tedi Papavrami bei Zig Zag Territoires/Outhere. Mit La Chambre Philharmonique sind bei Naïve CDs mit Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy (*«Italienische»* und *«Reformationssymphonie»*), Antonin Dvořák (*Symphonie «Aus der Neuen Welt»*), Robert Schumann (*Konzertstück für vier Hörner und Orchester op. 86*) und Ludwig van Beethoven erschienen (Gesamteinspielung der Symphonien, *Gramophone Editor's Choice*).

Ann Petersen soprano

La soprano danoise Ann Petersen fait aujourd'hui partie des sopranos les plus sollicitées, surtout dans le répertoire germanique. Elle se produit sur les plus grandes scènes du monde et notamment à la Staatsoper Berlin, au Royal Opera House Covent Garden (London), au Teatro alla Scala de Milan, au Teatro Colón de Buenos Aires, à l'Opéra National de Paris, au Teatro Real de Madrid et au Festspielhaus Baden-Baden. À côté de sa carrière internationale, elle est l'un des piliers de la troupe du Royal Danish Opera. Parmi ses récents succès figurent la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*) à la Wiener Staatsoper (décembre 2015), Leonore de *Fidelio* à Taïwan (juillet 2015), l'Impératrice (*La Femme sans ombre*) à Copenhague (septembre 2015) et la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à Stockholm (octobre 2015). Cette saison, la cantatrice a également chanté à l'Opéra de Lyon et a interprété sous la baguette de Hartmut Haenchen, entre autres, les *Quatre Derniers Lieder* de Richard Strauss et «*La Mort d'Isolde*». Elle a participé au Concert du Nouvel An avec le Danish National Radio Symphony Orchestra. Au-delà de son concert au Luxembourg, le mois d'avril est placé sous le signe de *Salome* dans lequel elle fait ses débuts au Royal Danish Opera dans une mise en scène de Stefan Herheim. En juin et juillet, Ann Petersen chantera Gutrune dans *Le Crépuscule des dieux* dirigé par Daniel Barenboim à la Staatsoper Berlin. Ses projets incluent les *Quatre Derniers Lieder* avec Hartmut Haenchen à Maastricht et Eindhoven, Senta (*Le Vaisseau fantôme*) à Copenhague, Freia (*L'Or du Rhin*) sous la baguette de Thielemann à la Semperoper, Elsa (*Lohengrin*) à Hambourg sous la baguette de Nagano et, les années à venir, Isolde à l'Opéra de Lyon avec Haenchen. Elle incarnera aussi ce rôle au National Centre for the Performing Arts (NPCA) de Pékin. Parmi les points forts des saisons passées, citons, en 2014/15, la Maréchale à Copenhague, la «*Mort d'Isolde*» lors d'un concert en l'honneur de Montserrat Caballé au Teatro Real de Madrid, Isolde à l'Opéra National d'Athènes, Elisabeth dans *Tannhäuser* avec Barenboim à la Staatsoper Berlin ainsi que Michal (*Saül et David*) à Copenhague; en 2012/13 et 2013/14 Elsa à la Scala de Milan avec Barenboim et Jonas Kaufmann,



Ann Petersen
photo: Anders Bach

Elisabeth de *Tannhäuser* avec Barenboim à la Staatsoper Berlin et à Copenhague, Senta aux Chorégies d'Orange et à Copenhague, Desdemona à Copenhague ainsi qu'un gala Wagner à Baden-Baden avec Thielemann (Isolde et Elsa) et à l'Opéra de Monte Carlo (Sieglinde et Isolde) avec Kyrill Petrenko. Elle a également incarné Isolde au Welsh National Opera aux côtés de Ben Heppner. La même année, elle s'est produit en Impératrice (*La Femme sans ombre*) à Copenhague, dans des concerts Wagner à l'Opéra de Lyon, en Freia (*L'Or du Rhin*) au Royal Opera House Covent Garden (London) avec Antonio Pappano et en Senta avec Nosedà au Teatro Regio de Turin. Elle a fait ses débuts en Isolde en 2011 à l'Opéra de Lyon avec Kyrill Petrenko. Elle a chanté Elsa sur la scène du Teatro Colón de Buenos Aires. À Montpellier, elle a interprété des airs et des lieder avec orchestre de Strauss dans le cadre d'un concert de gala. En 2010, elle a chanté Freia (*L'Or du Rhin*) à l'Opéra National de Paris (Bastille) sous la baguette de Philippe Jordan,

Marietta (*La Ville morte*) au Danish National Opera, *Ariadne auf Naxos* à Copenhague et le rôle-titre de *Leonore* de Beethoven. En matière d'œuvres de concerts figurent à son répertoire la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, le *Requiem* de Verdi, le *Stabat Mater* de Dvořák, la *Symphonie «Chant de louange»* de Mendelssohn ou encore *Les Béatitudes* de César Franck. Elle a enregistré *Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven et les *Quatre Derniers Lieder* de Strauss à l'opéra de Graz, à Odense et au Wiener Musikverein sous la direction de Claus Peter Flor.

Ann Petersen Sopran

Die dänische Sopranistin Ann Petersen zählt zu den international gefragten Sopranistinnen, insbesondere im deutschen Fach. Sie steht auf den großen Opernbühnen der Welt, beispielsweise an der Staatsoper Berlin, am Royal Opera House Covent Garden, Teatro alla Scala di Milano, Teatro Colón de Buenos Aires, der Opéra National de Paris, dem Teatro Real de Madrid und Festspielhaus Baden-Baden. Neben ihrer internationalen Karriere ist sie festes Ensemblemitglied der Royal Danish Opera. Zu ihren jüngsten Erfolgen gehören die Marschallin (*Der Rosenkavalier*) an der Wiener Staatsoper (Dezember 2015), die *Fidelio*-Leonore in Taiwan (Juli 2015), die Kaiserin (*Die Frau ohne Schatten*) in Kopenhagen (September 2015) und Beethovens *Neunte Symphonie* in Stockholm (Oktober 2015). Darüber hinaus stand die Sängerin in dieser Saison auf der Bühne der Opéra de Lyon und interpretierte unter Leitung von Hartmut Haenchen unter anderem die *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss und *«Isoldes Liebestod»*. Es folgten *Neujahrskonzerte* mit dem Danish National Radio Symphony Orchestra. Neben ihrem Konzert in Luxemburg stand der April im Zeichen ihres Rollendebüts als *Salome* an der Royal Danish Opera in einer Inszenierung von Stefan Herheim. Im Juni und Juli wird Ann Petersen unter Leitung von Daniel Barenboim an der Staatsoper Berlin die Gutrune in *Götterdämmerung* singen. Weitere Projekte beinhalten die *Vier letzten Lieder* mit Hartmut Haenchen in Maastricht und Eindhoven, Senta (*Der fliegende Holländer*) in Kopenhagen, Freia (*Rheingold*) unter Thielemann an der Semperoper, Elsa (*Lohen-*

grin) in Hamburg unter Nagano und im kommenden Jahr mit Haenchen an der Opéra de Lyon Isolde. Die gleiche Partie wird sie auch am NCPA in Beijing gestalten. Zu Höhepunkten vorangegangener Spielzeiten gehören 2014/15 die Marschallin in Kopenhagen, «*Isoldes Liebestod*» in einem Tribute-Konzert für Montserrat Caballé am Teatro Real de Madrid und Isolde an der Nationaloper Athen, *Tannhäuser*-Elisabeth mit Barenboim an der Staatsoper Berlin sowie Michal (*Saul and David*) in Kopenhagen, 2012/13 und 2013/14 Elsa an der Mailänder Scala mit Barenboim und Jonas Kaufmann, *Tannhäuser* (Elisabeth) mit Barenboim an der Staatsoper Berlin und in Kopenhagen, Senta in den Chorégies d'Orange und in Kopenhagen, Desdemona in Kopenhagen sowie Wagner-Galas in Baden-Baden mit Thielemann (Isolde und Elsa), an der Opéra de Monte Carlo (Sieglinde und Isolde) mit Kyrill Petrenko. Die Isolde gestaltete Petersen 2012 auch an der Welsh National Opera an der Seite von Ben Heppner. Im gleichen Jahr sang sie auch die Kaiserin (*Die Frau ohne Schatten*) in Kopenhagen, Wagner-Konzerte an der Opéra de Lyon, Freia (*Rheingold*) am Royal Opera House Covent Garden London mit Antonio Pappano und Senta mit Nosedà am Teatro Regio di Torino. Ihr Rollendebüt als Isolde hatte sie 2011 an der Opéra de Lyon mit Kyrill Petrenko gegeben. Als Elsa stand sie auch auf der Bühne des Teatro Colón de Buenos Aires. In Montpellier gestaltete sie im Rahmen eines Gala-Konzertes Strauss-Arien und -Orchesterlieder. 2010 sang sie Freia (*Das Rheingold*) an der Opéra National de Paris (Bastille) mit Philippe Jordan, Marietta (*Die tote Stadt*) an der Danish National Opera, *Ariadne auf Naxos* in Kopenhagen und Leonore in Beethovens *Leonore*. Ihr Konzertrepertoire beinhaltet u.a. Beethovens *Neunte Symphonie*, Verdis *Requiem*, Dvořáks *Stabat Mater*, Mendelssohns *Lobgesang* sowie *Les Béatitudes* von César Franck. Sie wirkte an CD-Einspielungen von Beethovens *Christus am Ölberg* und von Strauss' *Vier letzten Liedern* an der Grazer Oper, in Odense und im Wiener Musikverein unter der Leitung von Claus Peter Flor mit.