

07.02. 2017 20:00
Grand Auditorium

Mardi / Dienstag / Tuesday

Grands classiques

Scottish Chamber Orchestra

Robin Ticciati direction

Maria João Pires piano

Antonín Dvořák (1841–1904)

Legends for orchestra op. 59 (extraits / Auszüge) (1881)

1. *Allegro non troppo quasi andantino (ré mineur)*
2. *Molto moderato (sol majeur)*
7. *Allegro grazioso (la majeur)*
8. *Un poco allegretto e grazioso, quasi andantino (fa majeur)*
4. *Molto maestoso (ut majeur)*

25'

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Konzert für Klavier und Orchester N° 27 B-Dur (si bémol majeur) KV 595 (1788?/1790?–1791)

Allegro

Larghetto

[Rondo:] Allegro

32'

Joseph Haydn (1732–1809)

Symphonie N° 104 D-Dur (ré majeur) Hob. I:104

«Salomon»/«London» (1795)

Adagio – Allegro

Andante

Menuet: Allegro – Trio

Spiritoso

29'

Dvořák et Brahms

Charlotte Brouard-Tartarin

Peu de choses prédestinaient Antonín Dvořák (1841–1904) à devenir le compositeur que l'on connaît aujourd'hui, qui s'était imposé de son vivant déjà comme le chantre de la musique tchèque, aux côtés de Bedřich Smetana, Leoš Janáček et Bohuslav Martinů. Issu d'une modeste famille de Bohême, bercé par les musiques populaires aussi bien que par Mozart et Haydn grâce à un instituteur visionnaire, familier de la langue allemande et de la musique germanique, il fut tout d'abord un admirateur de Wagner avant de se détacher de cette imposante figure pour se rapprocher d'une autre, Johannes Brahms, à partir notamment de 1875 : cette année-là, Dvořák fait pour la deuxième fois une demande de bourse d'État afin de pouvoir subvenir correctement aux besoins de sa famille. Il joint à sa requête la partition de sa *Troisième Symphonie*, qui fait grande impression sur le jury notamment constitué de Brahms et du redouté Eduard Hanslick, honni des wagnériens mais adulé par les tenants de la tradition. C'est donc fort de l'amitié du compositeur allemand et de la caution du critique autrichien qu'il se lance, en 1881, dans la composition d'une nouvelle série de pièces pour piano à quatre mains.

Après le très lucratif succès des *Danses slaves op. 46* trois ans auparavant, l'éditeur de Dvořák, Fritz Simrock, ne peut que se réjouir de cette annonce. Il presse le compositeur, qui termine son manuscrit en avril. Le mois suivant, ils partent tous deux à Karlsbad pour rendre visite à Hanslick qui y fait alors sa cure thermale annuelle. Ce dernier accueille les *Légendes op. 59* de manière enthousiaste, ce qui explique probablement le choix de



Antonín Dvořák en 1879

Dvořák de les lui dédier. En août, peu après la publication en deux cahiers de la partition, Brahms écrit à Simrock : « *N'oubliez pas de faire mes amitiés à Dvořák et dites-lui quel plaisir permanent me procurent ses Légendes. C'est une œuvre ravissante et on ne peut qu'envier la fraîche, allègre et riche inspiration de cet homme* ».

Cette version originale à quatre mains est créée à Prague le 19 octobre 1881 ; Simrock, toujours à la recherche d'une réussite plus commerciale que musicale, demande au compositeur d'orchestrer au moins cinq de ses pièces. Dvořák tient partiellement compte de cette requête puisqu'il orchestre la totalité en ayant visiblement à cœur, si l'on se fie à l'orchestre allégé qu'il utilise (ni trombones ni percussions) d'en conserver le caractère intime. La création intégrale de la version orchestrale par le Philharmonique de Vienne dirigé par Wilhem Jahn a lieu le 26 novembre 1882.

Les *Légendes op. 59*, dont l'exécution n'excède pas 45 minutes, sont dix pièces qui diffèrent entre elles par des indications de tempo. Dix miniatures qui, contrairement à ce que le titre descriptif du cycle pourrait laisser penser, ne peuvent nullement être classées dans la catégorie de la musique dite « à programme ». **Elles sont plutôt le reflet de l'univers si singulier de leur compositeur, entre subtiles couleurs folkloriques, simplicité formelle et raffinement.**

Dvořák parvient à rendre unique chacune de ses *Légendes*, à faire émerger un monde sonore propre à chaque pièce. La première, *Allegro non troppo quasi andantino*, s'ouvre par une introduction aux rythmes marqués, emplie d'énergie. Elle se fait ensuite plus légère et ondule grâce à un thème aérien confié au cor qui passe aux bois, puis aux cordes. L'éclat du début retrouve peu à peu sa place avant une conclusion toute en douceur. La deuxième, *Molto moderato*, commence dans un climat apaisé puis s'anime en de brusques élans. Des dynamiques très contrastées se succèdent ainsi tout au long de la pièce. La *Légende N° 7, Allegro grazioso*, pétillante, fait la part belle à des épisodes dansants merveilleusement articulés entre eux. La suivante, *Un poco allegretto e grazioso*, déroule successivement phrases élégantes, fanfares triomphantes et réminiscences de fêtes populaires, le tout sur un tempo plutôt rapide. Pour terminer, petit retour en arrière puisque c'est la *Légende N° 4*, la plus développée, qui est interprétée ce soir en dernier. Ce *Molto maestoso* est probablement celui qui « illustre » le mieux le titre du cycle, par son aspect majestueux, ses accents presque archaïques et le rôle prédominant des cuivres ; notons d'ailleurs que Dvořák a fait appel ici à deux trompettes pour renforcer son effectif orchestral. Instants musicaux à l'invention poétique sans égal, les *Légendes op. 59* réservent bien des surprises à l'auditeur curieux qui plongera au cœur de ces peintures sonores chatoyantes.

Le dernier concerto de Mozart

Mozart: Concerto KV 595

Olivier Messiaen (1964)

Achévé le 5 janvier 1791. C'est le dernier concerto pour piano de Mozart. On y sent derrière chaque note – et ceci malgré la joie du final – un sentiment de résignation, de renoncement. Le matériau musical y est plus dépouillé que dans les concertos antérieurs. C'est le style désincarné de la dernière manière de Mozart – celui qui donnera *La Flûte enchantée*.

Premier mouvement. – L'orchestre expose un 1^{er} thème très conjoint, et tout de suite après: le 2^e thème (si tendre avec ses rythmes féminins et ses appoggiatures chromatiques inférieures!). Suit un long groupe de cadences. Après cassure et silence, une sixte napolitaine attire notre attention: c'est par elle que commence le thème conclusif: phrase secondaire, courte, mais si émouvante dans son désespoir discret, qu'on ne peut oublier cet arpège ascendant-descendant de sixte napolitaine et de quarte et sixte mineure, cet emprunt déchirant à la sous-dominante qui dit adieu à tant de choses. Si l'on se rappelle que 1791 fut l'année de la mort de Mozart, il est impossible de ne pas rapprocher ce passage du texte de Pelléas: «Tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps»...

Le piano reprend le 1^{er} thème avec quelques ornements. C'est encore au piano qu'est confié le thème du pont, dont les douloureuses volutes utilisent à nouveau la sixte napolitaine. Deuxième thème à la dominante. Groupe de cadences. Reviennent cassure et silence pour nous conduire au ton très lointain de si mineur. Développement. On y entend surtout le 1^{er} thème – et dans les



Joseph Lange, Portrait inachevé de Wolfgang Amadeus Mozart, 1789

tons les plus surprenants: si mineur, do majeur, mi bémol majeur et mineur. Suit un passage extraordinaire par sa poésie et sa couleur harmonique: sous les arabesques du piano, le basson, la flûte et le hautbois, égrènent des entrées du 1^{er} thème, en enchaînant des septièmes de dominante par tierces mineures: de nouveau nous pensons à Debussy. Toute la fin du développement utilise le 1^{er} thème. Réexposition normale. Juste avant la cadenza, le piano redit le merveilleux thème conclusif. La cadenza – malgré quelques traits tempétueux qui font grand piano moderne – et malgré un rappel du 2^e thème et du 1^{er} thème – reste hésitante, hachée de silence, dans l'attente du grand départ...

Le larghetto en mi bémol majeur est tout entier baigné d'une lumière mourante. Lumière du soleil couchant – derrière laquelle on devine la naissance d'une autre lumière: l'éclairage intérieur

de la Grâce et l'attente presque affectueuse de la plus grande initiation: celle de la mort... Le final fait volte-face et démarre sur un joyeux refrain, exposé au piano, puis repris aux cordes avec des articulations des bois et des cors. Le 1^{er} couplet débute par un charmant thème de solo. Le pont fait de longs détours avant d'aboutir au second thème. Second thème à la dominante, iambique, aux accents-trilles, à l'orchestration légère comme un vol d'oiseau. Refrain.

Deuxième couplet qui développe d'abord la 2^e période du refrain au piano solo. Elle part en si bémol mineur et semble aller vers sol bémol – mais à chaque modulation nous dévions sur des harmonies inattendues. Ce petit jeu nous conduit à une septième diminuée qui semble appartenir à ré mineur... Nouveau changement: le refrain paraît en mi bémol. Et sa deuxième période recommence ses emprunts aux tonalités en bémols pour aboutir au 3^e couplet. Thème de solo, pont, 2^e thème au ton principal. Magnifique cadenza qui étonne par sa vigueur et sa brillance. Coda sur le refrain.

Olivier Messiaen: *Les 22 concertos pour piano de Mozart*. – Paris: Librairie Séguier, 1990. – pp. 115–118.

© Librairie Séguier, 1990. Reproduit avec la gracieuse autorisation des Éditions Séguier.

Symphonie N° 104 en ré majeur « Salomon »

Marc Vignal (2009)

Écrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales et cordes (l'orchestre classique au complet), elle date de 1795 et fut créée le 4 mai de cette année-là lors du dernier concert à son propre bénéfice donné par Haydn à Londres. Parmi les autres œuvres au programme, la *Symphonie N° 100* dite «*Militaire*», entendue pour la première fois l'année précédente. Haydn nota dans ses carnets : « Une nouvelle symphonie en ré, la douzième et dernière des anglaises. [...] L'auditoire était très satisfait, et moi aussi. Cette soirée m'a rapporté 4000 florins (quatre fois son salaire annuel chez les Esterházy). Une telle chose n'est possible qu'en Angleterre. »

Quant à l'historien de la musique Charles Burney, il écrit à sa fille Susan le 8 mai, quatre jours après le concert : « **Aucun mortel n'a encore produit quoi que ce soit de pareil. De ce qu'Apollon et les Muses composent ou exécutent, nous ne pouvons avoir une idée qu'à partir de productions comme celles-là.** »

L'œuvre s'ouvre par une introduction *Adagio* en ré mineur. Elle comprend en seize mesures trois parties bien distinctes. Le grandiose début à l'unisson de tout l'orchestre fortissimo – définissant à partir de la tonique ré l'intervalle de quinte ascendante puis de quarte descendante – est suivi d'une réponse plaintive des violons. Le début réapparaît à partir de la note fa puis de nouveau à partir de ré, la chute de quarte étant cette fois énoncée pianissimo. Le thème principal de l'*Allegro*, énoncé aux cordes, est particulièrement souple et chantant. Après un premier tutti, ce thème

réapparaît à la dominante la, et un second tutti débouche sur le second thème, à fonction nettement conclusive. Le développement central est presque entièrement basé sur un motif de six notes (dont les quatre premières identiques) tiré du thème principal, et se déroule à peu près uniquement dans des tonalités mineures. La réexposition énonce le thème principal pour moitié aux cordes puis pour moitié aux vents. Après vingt mesures de tutti, le motif de six notes éclate deux fois à tout l'orchestre et pour la première fois à la tonique, ce sommet constituant la suite logique, la résolution, de tout le développement. Les dernières notes du motif sont encore martelées plusieurs fois, et lui-même est réentendu en écho. Un silence, un écho du thème principal et un tutti précèdent le thème secondaire. Les dernières mesures, très brillantes, lancent de nouveau le motif de six notes fortissimo et à la tonique, ce qui équilibre une réexposition pour le reste très irrégulière.

L'*Andante* en sol majeur est une forme lied A–B–A' elle aussi très aventureuse sur le plan structurel. Son thème est une variante rythmique de celui du premier mouvement. La partie A, calme et sereine, ne fait intervenir que les cordes et (fugitivement) un basson. La partie B en sol mineur, très violente, est interrompue en son milieu par un silence dramatique. La partie A', presque aussi longue à elle seule que les deux autres réunies, intercale entre des répétitions plus ou moins textuelles de la partie A des détours, des échappées d'un grand effet poétique: la flûte soliste y joue un rôle important. Cet instrument se perd à un moment donné dans la tonalité éloignée de fa dièse majeur, et plus tard, après le retour fortissimo d'une variante du thème principal, se livre à de délicates arabesques. La fin est colorée par des sonorités romantiques de cors.

Le début du *Menuet (Allegro)* est issu du motif de six notes du premier mouvement, et par là du thème principal de ce mouvement. Le retour du thème est annoncé par un roulement de timbales et, juste avant la fin, un silence de deux mesures précède un trille – flûtes, hautbois, bassons et violons – de même durée. Le trio fait contraste par son calme. Il semble d'abord indiquer ré mineur, mais s'installe en si bémol majeur.



Joseph Haydn en 1794
Portrait de George Dance

Le final (*Spiritoso*), vaste et puissante forme sonate, est fondé sur un thème lui aussi issu de celui du premier mouvement. Il est précédé puis soutenu par une basse de musette (tenues de cors et de cordes graves). La vigueur domine, mais plusieurs passages font contraste. Le second thème est en effet en valeurs longues, ce qui donne l'impression, de la part de Haydn, d'un désir de s'attarder, de ne pas prendre congé (comme dans l'épisode A' de l'*Andante*). Impression renforcée à la fin du développement, avec ses ritardandos composés, et non laissés à l'initiative de l'interprète : le discours est de plus en plus lent et semble sur le point de s'arrêter, mais le tempo ne bouge pas. L'épisode en question évolue

d'ut dièse mineur à fa dièse mineur, mais cette dernière tonalité n'est jamais énoncée clairement. Un glissement vers ré majeur met un terme à cette mélancolie, et lance la réexposition. Un seul grand tutti conduit cette fois au second thème, sur quoi Haydn prolonge encore son mouvement – comme si au fond de lui-même il savait que cette symphonie devait être sa dernière – avec notamment une délicate formule cadentielle de flûte et de hautbois suivie d'une dramatique plongée en mineur. À la fin, le thème principal est repris fortissimo sur une puissante pédale de tonique.

Genie und «self-made man»

Joachim Fontaine

Begonnen hatte Dvořáks Karriere zufällig. Ausnahmsweise saß Johannes Brahms in jener Wiener Kommission, bei der Dvořák sich erstmalig beworben hatte. Eigentlich ging es auch nur um ein Nachwuchs-Stipendium. Daraus wurde eine Erfolgsgeschichte, die später vor allem die Amerikaner begeistern sollte. Brahms war sich sicher, dass dieser Dvořák *«das Beste, was ein Musiker haben muss»*, besaß. Nicht minder überzeugt war Eduard Hanslick, Wiens renommiertester Kritiker. Auf beider Empfehlung wurden die *Slawischen Tänze* gedruckt und zum Bestseller, der für Furore sorgte: Bald stand in der Berliner *National-Zeitung* die Kritik, die sogar Brahms (*«Ih, das ist ja hübsch!»*) ins Schwärmen brachte: *«Eine himmlische Natürlichkeit fluthet durch diese Musik, keine Spur von Ergrübeltem und Gemachtem... Die Männer, welche uns in der Musik gegenwärtig am meisten interessieren, sind so furchtbar ernst. Wir müssen sie studieren, und nachdem wir sie studiert haben, einen Revolver kaufen, um unsere Meinung über sie zu vertheidigen.»* Zwischen «ernsten» Zeitgenossen wie Liszt oder Wagner machte sich Dvořáks Musik erfrischend gut. Dirigenten wie Hans Richter und Hans von Bülow liebten ihr *«eigentlich Volkstümliches»* und spielten sie in ganz Europa.

An den *Legenden op. 59* faszinierte Bülow der *«erzählende, episch maßhaltende Ton»*, der sie zum *«persönlicheren Gegenstück»* zu den *Slawischen Tänzen* machte. Beide Zyklen waren ursprünglich als Haus- und Klaviermusik gedacht. Anders als bei den *Slawischen Tänzen* reduzierte Dvořák die Transkription der *Legenden* auf ein kleineres Orchester, das er nur punktuell durch Blechbläser, Harfe, Becken und Triangel ergänzt, je nach Stimmung und Charakter der



Antonín Dvořák um 1885

Sätze. Jede *Legende* birgt ihr eigenes Kolorit: *«Vielleicht ist diese die schönste von diesen zehn Legenden, vielleicht ist's eine andere; darüber wird es verschiedene Meinungen geben innerhalb der einen allgemeinen: daß sie alle schön sind»* schwärmte schon Hanslick, dem Dvořák das Werk widmete. Eröffnet wird der Reigen von einem archaischen Tanz-Rondo, auf das in N° 2 eine Episode folgt, die den Charme der folkloristischen Werke der Amerikajahre vorwegnimmt. Auch die ruhigen *Legenden* 7 und 8 gießen intensive Musik in Miniaturformen, deren malerischer Titel *Legenden* die Zeitgenossen neugierig machte. War das – anders als Dvořák behauptete – nicht doch ein Hinweis auf außermusikalische Inspiration? Insbesondere dem längsten Satz N° 4 wurde wegen seines Steigerungsverlaufs unterstellt, von hussitischen Kriegen und Siegen zu erzählen, sein Thema gleicht einem patriotischen *Lied über den Sieg von Domažlice im Jahr 1431*. Dass Dvořák zu solchen Inhalten schieg, kann dem politischen Klima der Zeit geschuldet gewesen sein. Im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn gärten Unruhen. Als 1882 die

Legenden in Prag zur Uraufführung kamen, verließen tschechische Studenten die altherwürdige Karlsuniversität in Prag, die älteste auf deutschsprachigem Boden, um eine eigene zu gründen.

Dvořák war – wie Brahms wusste – *«kein fanatischer Böhm»*, im Gegenteil *«litt er sehr unter den nationalen Zänkereien und sehnte sich von Prag fort nach Wien»*, wo argwöhnische Kritiker sich nicht scheuten, seinen Ruhm bloß als *«ein von der national-czeschischen Partei in Schwang gebrachtes Renommee»* zu diffamieren, wo Aufführungen von *«Tumultanten»* gestört oder abgesagt wurden. Dass Dvořáks Karriere schließlich doch bis nach Amerika führte, wo er als *«self made man»* aus der musikalischen Provinz gefeiert wurde, hatte er den Engländern zu verdanken. Fern der Querelen in der Heimat, war er dort der Musiker, *«über den man sich eben so wenig zu streiten braucht wie über den Frühling.»* Das wussten auch die Amerikaner: *«He seemed the last of the naive musicians, the direct descendant of Haydn, Mozart and Schubert, rejoicing in the self-efficient beauty of his music.»*

Mozart: Klavierkonzert KV 595

Karsten Nottelmann (2010)

Das *Klavierkonzert B-Dur KV 595* stellt Mozarts letzten Beitrag zu einer Gattung dar, die in seinem Schaffen ungeahnte Höhen erreichte und die ihre Blüte vor allem seiner freien Künstlerexistenz zu verdanken hat: Ab 1781 bestritt der Komponist seinen Lebensunterhalt in erster Linie mit Einkünften aus seiner Tätigkeit als komponierender Pianist.

Das *Klavierkonzert KV 595* trug Mozart am 5. Januar 1791, exakt elf Monate vor seinem Tod, in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein; vieles deutet jedoch darauf hin, dass er die Komposition bereits einige Jahre früher konzipiert hatte. Möglicherweise entstanden weite Teile des Konzerts in zeitlicher Nähe zum *Klavierkonzert KV 537*, das auf Februar 1788 datiert ist.

Traditionell wird die Vollendung des *Klavierkonzerts KV 595* mit Mozarts letztem dokumentierten öffentlichen Auftritt als Pianist in Verbindung gebracht: Am 4. März 1791 spielte er ein nicht näher bezeichnetes «Konzert auf dem Forte piano» in einem Konzert, das der in Diensten des Zaren stehende Klarinettist Joseph Beer in der Wiener Himmelpfortgasse gab, unweit von Mozarts letzter Wohnung. Da Mozart seine Werke oft erst unmittelbar vor ihrer Aufführung vollendete – ein Beispiel unter vielen ist das *Rondo KV 373* –, ist es jedoch eher unwahrscheinlich, dass er das *Klavierkonzert KV 595* mit Blick auf Beers Auftritt zu Ende brachte.

Tatsächlich spricht einiges dafür, dass Mozart das *Klavierkonzert KV 595* anlässlich einer Akademie vollendete, die am 9. Januar 1791 im Palais Auersperg zu Ehren Ferdinand I., König beider



Wolfgang Amadeus Mozart
1783, Wiener Hofmaler Joseph Hickel

Sizilien veranstaltet wurde: An jenem Abend trat dort seine Schülerin Barbara von Ployer auf, für die 1784 mit hoher Wahrscheinlichkeit bereits das *Klavierkonzert KV 449* und möglicherweise auch das *Klavierkonzert KV 453* entstanden waren.

Eröffnet wird das Konzert von einem Allegro, das typisch ist für den Mozart der späteren 1780er Jahre. So stellt der erste Takt einen «Vorlauf» dar, über dem im zweiten Takt die Kantilene der ersten Violinen anhebt; ganz ähnlich verfährt Mozart in einem vermutlich noch berühmteren Werk, dem ersten Satz der 1788 vollendeten *Symphonie KV 550*. Typisch für einen Mozartschen Konzertsatz wiederum sind die intensive Beteiligung des Orchesters (und hier besonders der Holzbläser) am musikalischen Geschehen sowie der ökonomische Umgang mit dem musikalischen Material: Im einleitenden Orchestertutti begegnet einem kein Takt, der im weiteren Satzverlauf nicht noch einmal aufgegriffen würde.

Einige Takte, die ursprünglich nur gegen Satzende erklangen, hat Mozart sogar nachträglich in die orchestrale Einleitung eingefügt.

«*Welche Andante- und Adagio-Stellen Mozart's wären in jedem Betracht nicht himmlisch zu nennen. Alles, Alles ist schön, und Alles gleich schön.*» Diese Passage aus der Mozart-Biographie von Georg Nicolaus Nissen, dem zweiten Ehemann Constanze Mozarts, lässt sich ohne Übertreibung auf den mittleren Satz des *Klavierkonzerts KV 595* übertragen. Er ist als dreiteilige Romanze mit einander weitgehend entsprechenden Rahmenteilern und einem relativ kurzen zentralen Abschnitt angelegt. In seiner schlichten und zugleich raffinierten Instrumentation auf die Klangwelt der *Zauberflöte* vorausweisend, hat dieses Larghetto mit Mozarts 1791 uraufgeführter Oper zudem die Grundtonart Es-Dur gemein.

In Zusammenhang mit den Klavierkonzerten erwähnt Georg Nicolaus Nissen Mozarts «schöne Gabe, einen einmal gefassten Gedanken nicht wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet hatte» – diese Aussage scheint wie auf das Rondo des *Klavierkonzerts KV 595* gemünzt zu sein. So erklingt zu Beginn des ersten Couplets – also zu Beginn des Solos, das auf den ersten längeren Tuttiabschnitt folgt – eine Variante jenes Motivs, das bereits den langsamen Satz eröffnet hat. Die Dreiklangsmotivik des Refrains wiederum, der wie im *Rondo KV 373* in drei verschiedenen Varianten erklingt, ist auch in den Couplets omnipräsent.

Ohne Zweifel zählt das *Klavierkonzert KV 595* zu Mozarts populärsten Werken. Dies dürfte nicht zuletzt dem schwungvollen Rondo geschuldet sein, dass sich offenbar auch in Mozarts Umfeld besonderer Beliebtheit erfreute: Das eröffnende Motiv griff Mozart in seinem auf den 14. Januar 1791 datierten Lied «*Sehnsucht nach dem Frühlinge*» *KV 596* wieder auf.



Pour nous, le mécénat c'est offrir notre soutien à ceux qui offrent la musique à tous.



La Fondation EME – Ecouter pour Mieux s'Entendre

donne accès à la musique aux personnes qui en sont généralement exclues.
En tant que membre fondateur, notre soutien ne se limite pas à un apport financier.

Nos réseaux et les compétences de nos équipes permettent à la Fondation
de développer et de pérenniser ses initiatives.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 - 1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

The «Shakespeare of music»

Joachim Fontaine

Vom frühen Tod Mozarts erfuhr Haydn in London: *«die nachwelt bekommt nicht in 100 Jahren wi[e]der ein solch Talent.»* Mozart soll ihn noch am Vorabend seiner Abreise besucht und gestaunt haben: *«Sie haben keine Erziehung für die große Welt gehabt und reden zu wenige Sprachen.»* Worauf Haydn mit dem oft zitierten Satz konterte: *«Oh, meine Sprache versteht man durch die ganze Welt.»* Dass er nicht nur verstanden, sondern gefeiert wurde, dafür sorgte auch er selbst. Nach vierzig Jahren war es endlich soweit. Der alte Fürst Nikolaus war im September 1790 verstorben, sein Nachfolger entließ die gesamte Hofmusik. Schon im November stand bei Haydn Besuch in der Tür: *«Ich bin Salomon aus London und ich bin gekommen, um sie zu holen.»*

Das klingt abenteuerlich. Aber Johann Peter Salomon und Haydn hatten wohl nur auf diese Gelegenheit gewartet. So verrückt war das Londoner Publikum nach Haydns Musik, dass schon zuvor einige den Weg nach Schloss Esterházy gemacht hatten. Alle waren sie ohne Haydn zurückgekommen, dafür aber mit immer wilderen Gerüchten von *«kerkerähnlichen Verhältnissen»* in Esterházy. Sogar zu einer Rettungsexpedition wurde einmal aufgerufen, um Haydn aus humanitären Gründen – *«an achievement equal to a pilgrimage»* – zu kidnappen und nach England zu bringen. Selbst Salomon, ein exzellenter Geiger von *«taste, refinement, and enthusiasm»*, sollte Haydn nicht gleich überzeugen. Er musste ihm zuerst vertraglich je 300 Pfund für eine Oper und sechs Symphonien zusichern, je 200 Pfund für deren Kopien und kleine Neukompositionen, 5000 Gulden auf einer Wiener Bank hinterlegen und 500 Pfund

für Haydns Reise und den Unterhalt seiner Frau vorstrecken, die der Komponist zuhause ließ.

Umso aktiver wurde Haydn in London, nicht nur was seine Liebesaffäre mit einer gewissen Miss Schroeter anging. Mit immerhin 58 Jahren war sein Unternehmergeist so groß, als hätte er nach vierzig Jahren Pünktlichkeit und Gehorsam nur auf diese Chance gewartet. Haydn fühlte sich alles andere als alt. Ein Porträt (das einzige, das ihm geglichen haben soll) ließ er verschwinden: Es sei Verrat, einen ehrenwerten Herrn zu porträtieren in den Jahren, in denen *«er sich am wenigsten gut ausnehme.»* Im Laufe seiner beiden Londoner Aufenthalte schrieb Haydn über 750 Seiten Musik, die sich auch finanziell lohnte: 24.000 Gulden ergaben abzüglich der Unkosten einen Gewinn von 15.000 Gulden. Haydn avancierte zum Freund der Royal Family, die ihn zum Plaudern und Musizieren einlud. Den größten Einfluss auf seinen Erfolg aber hatte das Londoner Publikum, das Haydn von Anfang an im Auge hatte: *«his first production should both amuse and please the musical public.»* Jeder seiner Besucher zahlte 10 Schilling. Haydn wusste, dass dies der Preis *«für einen Truthahn oder zwei gerupfte Enten sey»*, den sich viele Mittelstandsbürger leisten könnten. Wie er sie begeisterte, hatte er in Esterházy gelernt. Und sobald Haydn sich ihrer Zustimmung sicher war, ging er an die Grenzen der symphonischen Kunst, frappte Liebhaber und Kenner: *«Ein Gentleman, dessen musikalische Kenntnisse, Geschmack und tief greifende Urteilsfähigkeit hoch geschätzt werden, äußerte folgende Meinung: In den nächsten fünfzig Jahren würden die Komponisten nur wenig Besseres als Nachahmer Haydns sein.»* Erlebt hatte dieser Gentleman Haydns letzte *Symphonie N° 104*, auf deren Deckblatt er selbst vermerkt hatte: *«the 12th w[h]ich I have composed in England»*. Ins Notizbuch notierte er: *«Ich machte diesen Abend vier tausend Gulden. So etwas kann man nur in England machen.»* Es war das Zehnfache eines Jahresgehalts beim Fürsten Esterházy.

Ihre Einleitung – *Adagio* – verkündet erhabenen Ernst und Monumentalität: die wuchtigen Fanfarenintervalle von Quinte und Quarte werden gefolgt von Sekund-Seufzern. Es sind dies die Intervalle, die im thematischen Material der folgenden Sätze wiederkehren. Bereits im anschließenden Thema des *Allegro* werden



Joseph Haydn, 1791 gemalt von Ludwig Gutenbrunn

Quarte und Quinte mit sanglichen Gesten ausgekleidet, gefolgt von einer flinken Achtelkette, die in ein tänzerisches Klopff-Motiv mündet, das mit einer charakteristischen Sekunde endet. Das zweite Thema dagegen verwandelt das Material zu Dreiklängen, die Tonrepetitionen und Sekund-Umspielungen umrahmen, eine «*Einheit in der Mannigfaltigkeit*», die Haydn seine Hörer «nur» als spannende Musik erleben lässt. – Im *Andante* G-Dur mutieren die Grundintervalle zur galanten Acht-Takt-Phrase in der Grundfarbe von Streichern und Fagott, deren Variationen besonders suggestiv wirken, wo der Grundpuls quasi zum Erliegen kommt und die Harmonik sich in entfernteste Tonarten verliert. Umso theatralischer das jähe Fortissimo der Moll-Variation im Mittelteil. Auch der Weg zurück in die Bogensymmetrie ist alles andere als konventionell: er verliert sich immer wieder in freie Passagen, die von der Soloflöte geschmückt werden. – Eine «*quasi-serielle*

Organisation» wurde auch dem *Menuett* unterstellt, einem bodenständigen Ländler, dessen *Trio* von einem Terzruf eröffnet wird, der sich in beschwingte Skalen verläuft, die Haydn souverän und völlig überraschend zum *Fugato* steigert. – Als letzte Metamorphose kredenzt Haydn im Finale ein naiv musikantisches Thema über dem Bordun der Bässe. Doch auch hier bleibt es nicht bei der Folklore. Als wolle er noch einmal all sein Können beweisen, kontrastiert Haydn das thematische Material mit immer neuen Einfällen und harmonischen Kraftfeldern. Auch die Durchführung spielt mit Erwartungshaltungen: Imitationen wecken die Neugier auf Haydns Kunst polyphoner Verwandlungen, doch das Gegenteil tritt ein: Das Finale bringt nach wenigen Takten Klangblöcke von elementarer Wucht. Die *Coda* greift das Anfangsthema auf, diesmal im Tutti. Ein letztes Mal präsentieren sich die Grundintervalle – als triumphaler Abschluss.

Die Symphonik des *«Shakespeare der Musik»* hatte bewiesen, dass sie es mit der Kunst des großen Dichters aufnehmen konnte, durch *«die das Herz geheilt, erfreut und erfüllt wird»*. Die Londoner Erfolge sollten zuhause die Wiener neugierig machen und Haydn fortan im Redouten-Saal reichlich Einnahmen bescheren. Die Engländer kamen jetzt ihn besuchen, allen voran Lord Nelson, der ihm seine goldene Uhr schenkte als Dank für eine prächtige Messe. Admiral Nelson starb in Trafalgar den Heldentod. Haydns Nachruhm verblasste. Anders als Beethoven und Mozart hatte er kein tragisches Künstlerschicksal zu bieten, das zum Mythos oder zur Vermarktung als Schokoladenkugel oder Rocktitel getaucht hätte. Mozart wusste es besser, auch die Nachgeborenen, Wagner etwa, der *«unendliche Freude über diese meisterhafte Kunst»* empfand, und Brahms: *«Das war ein Kerl. Wie miserabel sind wir gegen so was.»*

Scottish Chamber Orchestra

1st Violin

Stephanie Gonley
Ruth Crouch
Marciana Buta
Emily Dellit Imbert
Aisling O'Dea
Lorna McLaren
Fiona Alexander
Amira Bedrush-McDonald

2nd Violin

Michael Gurevich
Gordon Bragg
Laura Comini
Robert McFall
Niamh Lyons
Sarah Bevan-Baker

Viola

Jane Atkins
Felix Tanner
Brian Schiele
Steve King

Cello

Sarah McMahon
Su-a Lee
Donald Gillan
Eric de Wit

Bass

Nikita Naumov
Adrian Bornet

Flute

Alison Mitchell
Jimena Vicente

Oboe

Robin Williams
Rosie Staniforth

Clarinet

Maximiliano Martín
William Stafford

Bassoon

Peter Whelan
Alison Green

Horn

Steve Stirling
Harry Johnstone
Patrick Broderick
Jamie Shield

Trumpet

Peter Franks
Shaun Harrold

Timpani / Percussion

Matthew Hardy



Scottish Chamber Orchestra

photo: Marco Borggreve

Interprètes

Biographies

Scottish Chamber Orchestra

Internationalement renommé, le Scottish Chamber Orchestra réunit les meilleurs musiciens d'Écosse, rejoints par des instrumentistes venus d'autres pays. Avec des concerts donnés dans toute l'Écosse mais aussi à travers le monde, l'ensemble est l'ambassadeur de l'exceptionnelle culture de son pays. Lors des dernières saisons, l'orchestre s'est produit en Europe, en Asie, en Inde et aux États-Unis. En dehors des salles de concert et grâce au travail pédagogique de SCO Connect, les musiciens apportent la musique à des personnes de tous les âges, dans les écoles, les universités, les hôpitaux, les lieux de soin, les lieux de travail et au sein de diverses communautés. Avec son chef actuel Robin Ticiatti, le SCO a enregistré cinq disques : la *Symphonie fantastique* de Berlioz (2012), *Les Nuits d'été* et *La Mort de Cléopâtre* (2013), *Siegfried-Idyll* de Wagner (2014), les *Symphonies* de Schumann (2014) et les *Symphonies N° 31, 70 et 101* de Haydn (2015). La discographie de l'orchestre compte plus de 150 références. Le travail de longue date avec Sir Charles Mackerras, chef honoraire, s'est concrétisé par des concerts et des enregistrements, dont deux albums plusieurs fois récompensés et consacrés aux symphonies tardives de Mozart. Les Associate Artists du SCO sont le chef et pianiste Richard Egarr, le chef et violoniste Alexander Janiczek ainsi que la mezzo-soprano Karen Cargill. Ils se produisent tous à plusieurs reprises aux côtés de l'orchestre au cours de la saison, mais aussi dans le cadre du studio d'enregistrement, en tournée et lors de festivals. L'ensemble entretient également une étroite collaboration avec un grand nombre de chefs renommés tels



Maria João Pires, Robin Ticciati, Scottish Chamber Orchestra

photo: Colin Hattersley

Emmanuel Krivine (Premier Chef Invité), Joseph Swensen (Conductor Emeritus), Olari Elts, John Storgårds et Oliver Knussen. Christian Zacharias et Piotr Anderszewski jouent régulièrement en tant que solistes à la tête du SCO. L'orchestre collabore aussi avec de nombreux compositeurs contemporains et a déjà commandé plus de cent œuvres, notamment à Sir Peter Maxwell Davies (Composer Laureate), James MacMillan, Hafliði Hallgrímsson, Judith Weir, Sally Beamish, Karin Rehnqvist, Lotta Wennäkoski, Lyell Cresswell, Mark-Anthony Turnage, Einojuhani Rautavaara, Toshio Hosokawa, John McLeod, Rolf Martinsson et Martin Suckling, qui est actuellement Associate Composer auprès de l'ensemble. En tant que l'une des cinq National Performing Arts Companies d'Écosse, le Scottish Chamber Orchestra est financé par le gouvernement écossais. Les tournées internationales sont aimablement soutenues par Gavin et Kate Gemmell.

Scottish Chamber Orchestra

Das weltweit renommierte Scottish Chamber Orchestra setzt sich aus den besten Musikern Schottlands und Kollegen aus anderen Ländern zusammen. Neben Konzerten in ganz Schottland sind die Musiker überall in der Welt zu erleben und verstehen sich als Botschafter der herausragenden Kultur ihres Landes. Gerade zurückliegende Tourneen führten das Orchester durch Europa, den Fernen Osten, Indien und die USA. Außerhalb der Konzertsäle bringen die Musiker durch die pädagogische Arbeit von SCO Connect Musik zu Menschen aller Altersgruppen in Schulen, Universitäten, Krankenhäusern, Pflegeheimen, an unterschiedlichsten Arbeitsstätten und in sozialen Einrichtungen. Mit seinem heutigen Chefdirigenten Robin Ticciati hat das Orchester fünf Einspielungen herausgebracht: Berlioz' *Symphonie fantastique* (2012), *Les Nuits d'été* und *La Mort de Cléopâtre* (2013), Wagners *Siegfried-Idyll* (2014), Schumanns *Symphonien* (2014) sowie die *Symphonien 31, 70 und 101* von Haydn (2015). Die gesamte Diskographie des Klangkörpers umfasst mehr als 150 Schallplatten. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem früheren Ehrendirigenten Sir Charles Mackerras mündete in viele außerordentliche Konzerte und Aufnahmen, darunter zwei mehrfach preisgekrönte Alben mit späten Mozart-*Symphonien*. Zu den SCO Associate Artists gehören der Dirigent und Pianist Richard Egarr, der Dirigent und Geiger Alexander Janiczek sowie die Mezzosopranistin Karen Cargill. Sie alle musizieren im Laufe der Saison regelmäßig mit dem Orchester – auch im Plattenstudio, auf Tourneen und im Rahmen von Festivals. Enge Beziehungen unterhält das SCO mit einer Vielzahl namhafter Gastdirigenten, darunter als Erster Gastdirigent Emmanuel Krivine, Conductor Emeritus Joseph Swensen, Olari Elts, John Storgårds und Oliver Knussen. Regelmäßige Dirigenten-Solisten sind Christian Zacharias und Piotr Anderszewski. Das Orchester unterhält enge Beziehungen zu vielen führenden Komponisten der Gegenwart und gab bereits mehr als 100 Werke in Auftrag, darunter Stücke einstiger Composer Laureate, des späten Sir Peter Maxwell Davies, von James MacMillan, Hafliði Hallgrímsson, Judith Weir, Sally Beamish,

Karin Rehnqvist, Lotta Wennäkoski, Lyell Cresswell, Mark-Anthony Turnage, Einojuhani Rautavaara, Toshio Hosokawa, John McLeod, Rolf Martinsson und Martin Suckling, der gegenwärtig SCO Associate Composer ist. Das Scottish Chamber Orchestra wird als eine der fünf National Performing Arts Companies Schottlands durch Mittel der Regierung finanziert. Internationale Tourneen werden freundlich unterstützt durch Gavin und Kate Gemmell.

Robin Ticciati direction

Robin Ticciati est depuis la saison 2009/10 le chef du Scottish Chamber Orchestra et également depuis l'été 2014 le directeur musical du Glyndebourne Festival Opera. Il sera à partir de la saison 2017/18 et pour au moins cinq ans le chef et directeur artistique du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Lors des deux saisons à venir, il est invité à diriger le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Chamber Orchestra of Europe, la Staatskapelle Dresden, le NDR Sinfonieorchester, les Wiener Symphoniker, le Swedish Radio Symphony, le Budapest Festival Orchestra, le London Symphony Orchestra, l'Orchestre National de France et le Czech Philharmonic Orchestra. Il effectuera également une vaste tournée européenne avec le London Philharmonic Orchestra et Anne-Sophie Mutter, qui les conduira dans des villes comme Vienne (Musikverein), Berlin (Philharmonie), Munich (Gasteig) et Paris (Théâtre des Champs-Élysées). Lors de ses deux premières saisons à Glyndebourne, il a dirigé de nouvelles mises en scène de *Der Rosenkavalier*, de *La Finta Giardiniera* et de *Die Entführung aus dem Serail*, ainsi qu'une reprise d'un programme Ravel comprenant *L'Heure Espagnole* et *L'Enfant et les Sortilèges*. Pour sa troisième saison, il sera à la tête d'une nouvelle production de *La clemenza di Tito*. Ses autres projets à l'opéra sont *Peter Grimes* au Teatro alla Scala (Milan), *Le Nozze di Figaro* au Salzburger Festspiele, *Eugen Onegin* à la Royal Opera House et ses débuts au Metropolitan Opera avec *Hänsel und Gretel*. Il retrouvera le



Robin Ticciati
photo: Giorgia Bertazzi

Met en 2017 pour y diriger *Eugen Onegin*. Pour sa huitième saison à la tête du Scottish Chamber Orchestra, Robin Ticciati souhaite renforcer le focus fait sur les compositeurs actuels de Grande-Bretagne et d'ailleurs et sur les œuvres de Mozart, Strauss et Bruckner. Le chef et son ensemble partent cette saison en tournée à travers l'Europe et l'Asie et jouent lors du Festival d'Édimbourg. Paru en septembre 2015, leur dernier enregistrement pour Linn Records, consacré à des symphonies de Haydn, a été salué par la critique, notamment pour son énergie et son originalité. Les trois autres albums pour ce même label – deux disques Berlioz (*Symphonie Fantastique*; *Les Nuits d'Été* et *La Mort de Cléopâtre*) et un double album des quatre *Symphonies* de Schumann ont également reçu des compliments unanimes. La discographie de Robien Ticciati comprend en outre *L'Enfance du Christ* de Berlioz avec le Swedish Radio Symphony Orchestra (Linn), la *Neuvième Symphonie* de Dvořák, la *Messe N° 3* de Bruckner, un disque Brahms avec le Bamberger Symphoniker et le chœur du Bayerischer Rundfunk (Tudor) ainsi que quelques opéras chez Opus Arte et le propre label de Glyndebourne. Né à Londres, Robin Ticciati a une formation de violoniste, pianiste et percussionniste. Membre du National Youth Orchestra of Great Britain, il s'est tourné vers la direction d'orchestre à l'âge de 15 ans, guidé par Sir Colin Davis et Sir Simon Rattle. Il a été récemment désigné «Sir Colin Davis Fellow of Conducting» par la Royal Academy of Music.

Robin Ticciati Leitung

Seit der Saison 2009/10 ist Robin Ticciati Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra und seit Sommer 2014 auch Music Director der Glyndebourne Festival Opera. Ab der Saison 2017/2018 wird er zunächst für fünf Jahre Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. In den beiden kommenden Spielzeiten wird er als Gastdirigent mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Chamber Orchestra of

Europe, der Staatskapelle Dresden, dem NDR Sinfonieorchester, den Wiener Symphonikern, dem Swedish Radio Symphony, dem Budapest Festival Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Czech Philharmonic Orchestra auftreten. Er wird außerdem eine ausgedehnte Europatournee mit dem London Philharmonic Orchestra und Anne-Sophie Mutter in Städte wie Wien (Musikverein), Berlin (Philharmonie), München (Gasteig) und Paris (Théâtre des Champs-Élysées) unternehmen. In seinen ersten beiden Spielzeiten als Music Director in Glyndebourne dirigierte Robin Ticciati neue Inszenierungen von *Der Rosenkavalier* und *La Finta Giardiniera*, *Die Entführung aus dem Serail* und die Wiederaufnahme eines Ravel-Doppelprogramms mit *L'Heure Espagnole* und *L'Enfant et les Sortilèges*. In seiner dritten Saison wird er eine Neuproduktion von *La clemenza di Tito* dirigieren. Weitere Opernprojekte neben Glyndebourne waren *Peter Grimes* an der Mailänder Scala, *Le Nozze di Figaro* bei den Salzburger Festspielen, *Eugen Onegin* am Royal Opera House und sein Debüt an der Metropolitan Opera mit *Hänsel und Gretel*. 2017 wird er für eine Produktion von *Eugen Onegin* an die Met zurückkehren. Robin Ticciati wirkt bereits in der achten Saison als Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra. In der Saison 2016/17 legt er den Schwerpunkt auf lebende Komponisten aus Großbritannien und von weiter entfernt sowie auf Werke von Mozart, Strauss und Bruckner. Diese Saison werden Ensemble und Dirigent Tourneen durch Europa und Asien unternehmen und beim Edinburgh International Festival auftreten. Die neueste Einspielung für Linn Records mit Haydn-Symphonien erschien im September 2015 und wurde von der Kritik gefeiert, wobei insbesondere die Energie und die originelle Programmgestaltung gelobt wurden. Die anderen drei Alben für Linn – zwei Berlioz-CDs (*Symphonie Fantastique*; *Les Nuits d'Été* und *La Mort de Cléopâtre*) wie auch ein Doppelalbum mit den vier *Symphonien* von Schumann – stießen ebenfalls auf einhelliges Kritikerlob. Robin Ticciatis Diskographie umfasst außerdem Berlioz' *L'Enfance du Christ*

mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra (Linn), Dvořáks *Neunte Symphonie*, Bruckners *Messe N° 3* und eine Brahms-CD mit den Bamberger Symphonikern und dem Chor des Bayerischen Rundfunks (Tudor) wie auch einige Opern auf Opus Arte und dem eigenen Label von Glyndebourne. Der in London geborene Robin Ticciati ist ausgebildeter Violinist, Pianist und Perkussionist. Er war Mitglied des National Youth Orchestra of Great Britain und wandte sich im Alter von 15 Jahren unter der Leitung von Sir Colin Davis und Sir Simon Rattle dem Dirigieren zu. Kürzlich ernannte ihn die Royal Academy of Music zum Sir Colin Davis Fellow of Conducting.

Maria João Pires piano

Née en 1944 à Lisbonne, Maria João Pires joue pour la première fois en public à l'âge de quatre ans et débute ses études de musique et de piano avec Campos Coelho et Francine Benoît. Elle poursuit sa formation en Allemagne avec Rosl Schmid et Karl Engel. En plus de ses concerts, elle enregistre pendant quinze ans pour le label Erato et pendant vingt ans pour Deutsche Grammophon. Depuis les années 1970, elle se consacre à une réflexion sur l'influence de l'art sur la vie, la communauté et l'éducation, en cherchant à instaurer de nouveaux moyens d'introduction de cette pédagogie dans la société. Elle recherche de nouvelles formes de transmission qui respectent le développement de l'individu et des cultures, l'incitant au partage. En 1999, elle crée au Portugal le Belgaïs-Centre for the Study of Art. Elle élargit alors la diffusion de cette philosophie à Salamanque et à Bahia au Brésil. En 2012, elle initie en Belgique deux projets complémentaires : le projet Equinox, qui est dédié à la création et au développement de chœurs d'enfants issus de milieux défavorisés, et le projet Partitura, dont l'objectif est de créer une dynamique altruiste entre les artistes de différentes générations en proposant une alternative dans un monde trop souvent axé sur la compétitivité.



Maria João Pires

photo: Felix Broede

Maria João Pires Klavier

1944 in Lissabon geboren, trat Maria João Pires erstmals im Alter von vier Jahren öffentlich auf und begann ihr Musik- und Klavierstudium bei Campos Coelho und Francine Benoît. Sie setzte ihre Ausbildung in Deutschland bei Rosl Schmid und Karl Engel fort. Neben ihrer Konzerttätigkeit hat sie 15 Jahre lang für Erato und zwanzig Jahre für die Deutsche Grammophon eingespielt. Seit den 1970er Jahren beschäftigt sie sich mit dem Einfluss der Kunst auf Leben, Gemeinschaft und

Bildung und erkundet neue Wege, um diesen Zugang in der Allgemeinheit zu verankern. Sie sucht nach neuen Möglichkeiten des Ideenaustauschs unter Berücksichtigung der Entwicklung von Individuen und Kulturen. 1999 gründete sie in Portugal das Belgais-Centre for the Study of Art und förderte diese Philosophie auch in Salamanca und dem brasilianischen Bahia. 2012 startete sie in Belgien zwei gegensätzliche Projekte: Das Equinox-Projekt, das sich der Gründung und Förderung von Chören widmet, deren Mitglieder sozial benachteiligte Kinder sind, und das Partitura-Projekt, das Künstler verschiedener Generationen in einer altruistischen Dynamik verbindet und somit eine Alternative in einer Welt bietet, die sich allzu oft aufs Konkurrenzdenken konzentriert.