

18.01. 2018 20:00
Grand Auditorium

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Grands rendez-vous

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno direction

Khatia Buniatishvili piano

résonances ((r))

19:00 Salle de Musique de Chambre

«Inside Out»: Daniel Finkernagel im Gespräch mit Haoxing Liang
und Patrick Coljon (D)

Ce concert est enregistré par Ozango et sera retransmis
ultérieurement.

Richard Wagner (1813–1883)

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg WWV 70

Ouvertüre und Venusberg (Pariser Fassung / version de Paris)

(1841–1845/1860)

Andante maestoso – Allegro

21'

Franz Liszt (1811–1886)

Konzert für Klavier und Orchester N° 2 A-Dur (la majeur) S 125

(1830–1839/1849/1853/1857/1861)

Adagio sostenuto assai

Allegro agitato assai

Allegro moderato

Allegro deciso

Marziale un poco meno allegro

Allegro animato

21'

—

Claude Debussy (1862–1918)

Images pour orchestre L. 122

N° 2: *Ibéria* (1905–1912)

Par les rues et les chemins

Les parfums de la nuit

Le matin d'un jour de fête

20'

La Mer. Trois esquisses symphoniques (1903–1905)

N° 1: *De l'aube à midi sur la mer* (Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer)

N° 2: *Jeux de vagues* (Spiele der Wellen)

N° 3: *Dialogue du vent et de la mer* (Zwiesgespräch des Windes mit dem Meer)

23'

Wagner et la « capitale du 19^e siècle »

Jean-François Candoni (2016)

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



Cesar Willich, Richard Wagner en 1862

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.

[...] 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 précédèrent 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.** }

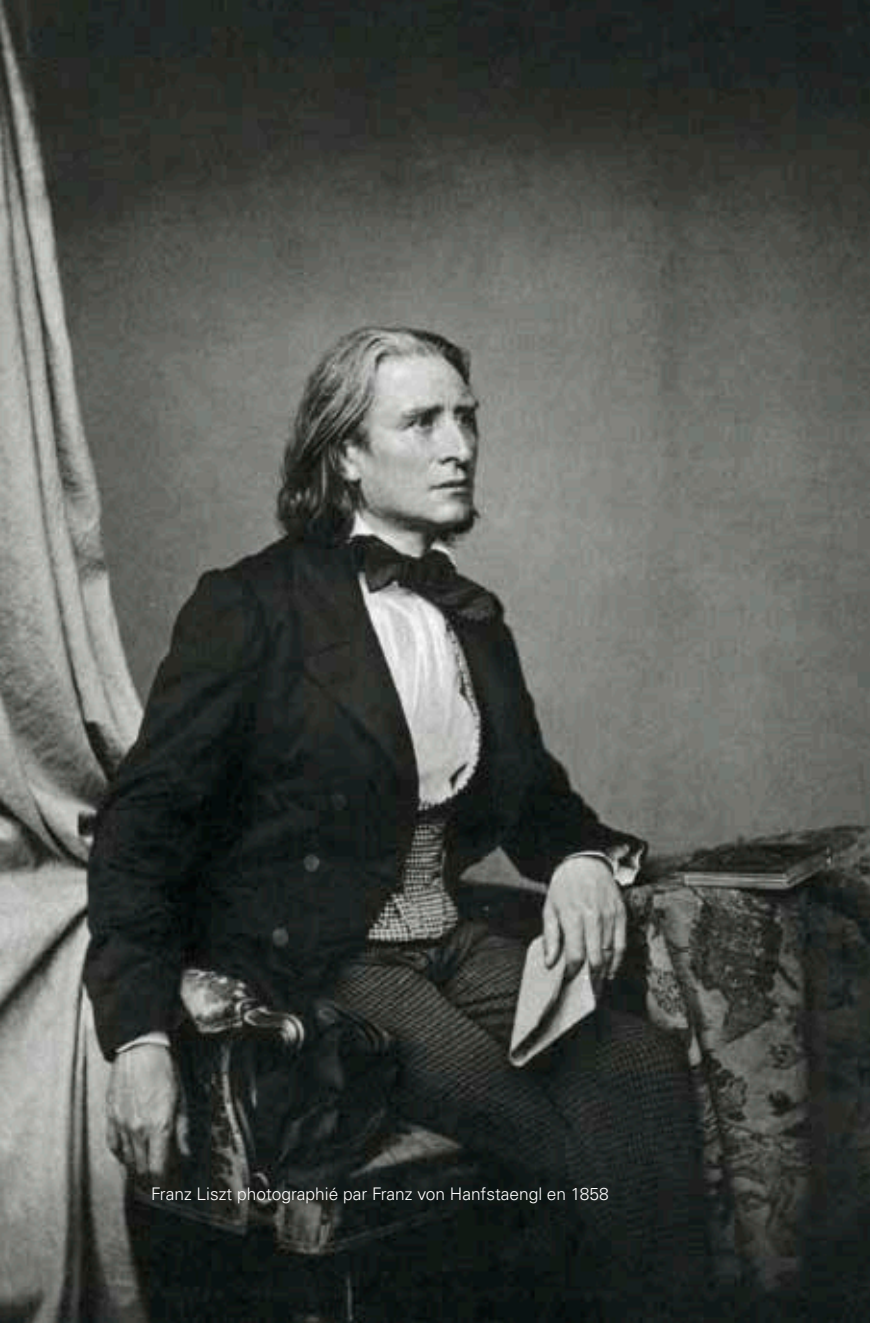
Or, les membres du très aristocratique Jockey Club, qui n'arrivaient au théâtre qu'au deuxième acte (après avoir soupé) pour admirer les ballerines, considérèrent le refus de Wagner de se soumettre à leur volonté comme un affront et suscitèrent la cabale qui provoqua la chute de l'opéra.

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 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.



Jacques-Clément Wagrez, *Tannhäuser au Venusberg*, 1896

Jean-François Candoni est professeur des universités à Rennes 2, où il enseigne l'histoire culturelle du monde germanique. Il collabore régulièrement à L'Avant-Scène Opéra et a notamment publié : Penser la musique au siècle du romantisme (2012), Les Grands Centres musicaux du monde germanique (2014). Il a également édité Ma Vie de Richard Wagner (2013).



Franz Liszt photographié par Franz von Hanfstaengl en 1858

La métamorphose comme principe formel

Sofiane Boussahel (2014)

Le *Concerto N° 2* de Franz Liszt est créé le 7 janvier 1857 à Weimar sous la direction du compositeur, un de ses élèves, Hans Bronsart von Schellendorff, assurant la partie de piano. Achevé en 1861, il est constitué de six mouvements enchaînés. En effet, s'il semble moins virtuose que le *Concerto N° 1* de 1855, il est sans aucun doute de facture plus novatrice. L'influence des poèmes symphoniques sur la forme de ce *Concerto N° 2* est difficilement contestable. Liszt s'y distancie de sa culture virtuose et use cette fois moins abondamment des gammes en octaves et mouvements contraires.

La partie de soliste souligne parfois les lignes mélodiques présentées à l'orchestre : le soliste n'est pas le seul à énoncer les thèmes et, en réalité, mis à part au tout début, la partie de soliste n'a jamais les thèmes dans leur forme initiale. **Son rôle est désormais celui d'un soliste qui paraphrase – une paraphrase qui consiste en des transformations thématiques.**

Les nombreuses pauses, loin de contrecarrer le sens lisztien de l'unité formelle, sont en réalité des transitions. Le *Concerto N° 2* est élaboré en une première version en 1839 et 1840 – il s'agit d'une première version d'un Liszt virtuose. Délaissé ensuite pendant une dizaine d'années, ce *Concerto N° 2* connaîtra plusieurs autres versions successives. La quatrième et dernière est terminée en 1861. Sur les manuscrits, on retrouvera l'appellation « concerto symphonique ». Le projet « symphonique » implique l'intention de dépasser la seule illustration de la virtuosité d'un soliste occupant le rôle dominant dans son dialogue avec l'orchestre. La transformation thématique ou « métamorphose » lisztienne des thèmes se prête elle aussi au « tissage » symphonique.

Le procédé lisztien est générateur d'un autre type de forme, plus rhapsodique, plus spontané et plus libre et en un mot plus novateur. Dans cet enchaînement de six mouvements dont est fait le *Concerto N° 2*, le scherzo serait situé dans le deuxième mouvement. L'*Allegro agitato assai* qui suit l'*Adagio* initial laisse place à un *Allegro moderato* qui est en réalité une métamorphose du thème d'ouverture, joué par le violoncelle solo accompagné par le piano, témoignage de l'influence du bel canto italien sur l'œuvre de Liszt. Avant l'*Allegro animato* de la fin, un *Marziale un poco meno allegro* marque de façon saisissante le retour sous forme de marche guerrière du thème dominant du concerto, le poids expressif de cette métamorphose permettant de rétablir l'équilibre de la forme par le retour de la tonalité de la majeur, dans un contexte où la tonalité est mouvante.

Après une classe préparatoire littéraire, Sofiane Boussahel se destine à des études de musique et musicologie. Ayant suivi une formation au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et un cursus doctoral et agrégatif à l'Université de Paris-Sorbonne, il a été dramaturge du Théâtre du Capitole de Toulouse et Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg. Il travaille actuellement comme dramaturge indépendant et est chargé de diffusion chez RML Productions.



Attentionnés envers nos clients Attentifs au monde

Nous accompagnons nos clients avec attention afin qu'ils puissent mener à bien leurs projets en toute sérénité. Nous sommes attentifs au monde qui nous entoure et apportons notre soutien et notre expertise à des acteurs de la société civile.

Partenaires de la Philharmonie dans le cadre de sa programmation musicale, nous sommes également mécènes fondateurs de la Fondation EME - Ecouter pour s'Entendre.

www.banquedeluxembourg.com

Tél.: 49 924 -1

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

Bateaux de papier et chemins de Catalogne

Debussy : *La Mer et Ibéria*

Dominique Escande

Après des premières relativement « houleuses », *La Mer et Ibéria* se sont imposées comme les œuvres orchestrales majeures de Claude Debussy (1862–1918), notamment par la maîtrise d'un orchestre descriptif tour à tour marin et hispanisant, aux timbres exceptionnels. Ces véritables « symphonies » déguisées, annoncent surtout une nouvelle maîtrise du temps et du matériau musical.

La Mer

Faut-il mettre l'échec de la création de *La Mer*, le 13 octobre 1905 aux Concerts Lamoureux (Paris), au compte de la médiocre direction de Camille Chevillard ?

Certains musiciens de l'Orchestre Lamoureux, réticents à jouer de si « étranges » sonorités, auraient fait des bateaux de papier avec les partitions, les faisant « naviguer » en les poussant du pied sur le plancher de bois de la salle de concert ! Le public alla jusqu'à siffler, et la presse parla d'une œuvre « incompréhensible et sans grandeur », « du Debussy pour l'Amérique », de « roublardise », et même d'« imagination du timbre pauvre ». Il faudra attendre l'exécution du 19 janvier 1908 aux Concerts Colonne sous la direction du compositeur, pourtant médiocre chef d'orchestre, pour que les Debussystes eux-mêmes s'accoutument à l'ouvrage.

En pleine vogue picturale « impressionniste », le projet de transcrire des impressions marines est pourtant dans l'air du temps. Debussy fit d'ailleurs reproduire une estampe du peintre japonais Hokusai, *La Grande Vague au large de Kanagawa* sur la couverture de la première édition de *La Mer*. Le programme du premier concert de 1905 présente son travail instrumental comme « une sorte de

富嶽三十六景

神奈川沖
波裏

江戶
葛飾
下





Hokusai, *La Grande Vague au large de Kanagawa*, 1831/32 (détail)

palette sonore où l'habileté du pinceau mêle des tons rares et brillants pour traduire, dans toute la variété de leur gamme, les jeux d'ombre et de lumière, tout le clair-obscur des flots changeants et infinis ».

Le 12 septembre 1903, Debussy propose à son éditeur Durand : « *Mon cher ami, qu'est-ce que vous diriez de ceci : La Mer, Trois esquisses symphoniques : I. Mer belle aux îles sanguinaires, II. Jeux de vagues. III. Le vent fait danser la mer. C'est à quoi je travaille d'après d'innombrables souvenirs et que j'essaie de terminer ici.* » – les deux mouvements extrêmes changèrent de titre par rapport au projet initial, le premier devenu *De l'aube à midi sur la mer* et le troisième *Dialogue du vent et de la mer*.

Après deux ans de travail entrecoupé de séjours au bord de la Manche (à Jersey, puis à Dieppe, de juillet à septembre 1904), la partition pour piano, achevée le 5 mars 1905, est orchestrée avant l'automne.

La Mer surprend par sa puissance, son ampleur de souffle et son architecture à la fois légère et grandiose. **Le sous-titre « esquisses symphoniques » est trompeur puisqu'il s'agit d'une symphonie en trois mouvements unifiée par un grand thème** et d'autres éléments qui participent au cyclisme cher à l'école Franckiste. Nombre de critiques ont, au vu du titre, rangé ces pages dans le genre du naturalisme descriptif, ce qui en altérerait d'emblée la compréhension. La nouveauté de cette partition est pourtant ailleurs, dans les superpositions rythmiques, l'autonomie des différents pupitres de l'orchestre, chacun possédant sa pulsation, son « grain » propre, et les sonorités héritées des musiques extra-européennes entendues à l'Exposition Universelle de 1889, à Paris.

Le premier volet, *De l'aube à midi sur la mer*, très lent, constitue une gradation ascendante continue, du mystère à la pleine lumière, une sorte de forme « ouverte », sans redites ni symétries. L'introduction lente, sur une pédale de si, décline un étagement de quintes et donne naissance aux différents thèmes de ce premier morceau. Un appel iambique des violoncelles (rythme brève-longue) constitue un élément cyclique commun aux trois mouvements.



Manuel de Falla, l'un des nombreux compositeurs espagnols installés à Paris et qui influença Debussy

Une trompette avec sourdine esquisse puis présente le thème cyclique, qui subira maintes métamorphoses, surtout rythmiques. Tout ce début baigne dans la brume mystérieuse et calme précédant le lever du soleil « et l'Esprit de Dieu flottait sur les eaux ». La superposition de sept rythmes différents posa à l'époque quelques problèmes d'exécutions. La seconde partie de ce premier mouvement expose un thème aux seize violoncelles divisés en huit, évoquant le mouvement des vagues. Des « fusées » aux violons et violoncelles illustrent les sauvages mouvements de l'eau.

Le second mouvement, *Jeux de vagues*, fait office de scherzo, féerie géniale et impalpable, éparpillement pointilliste qui annonce l'éclatement spatial orchestral du ballet *Jeux* (1912). *Jeux de vague* est sans doute le plus révolutionnaire des trois mouvements. Le compositeur sériel André Boucourechliev y reconnaît d'ailleurs une forme « ouverte ». La dispersion spatiale des timbres semble fluidifier l'enchaînement de ses quatorze sections.

Le dernier mouvement, *Dialogue du vent et de la mer, Animé et tumultueux*, est plus proche de la tradition. Si l'échelle est plus

grande que dans le morceau précédent, sa forme est voisine d'un rondo à trois refrains et deux couplets encadrés par une introduction et une coda. Ses thèmes sont très profilés, tout en laissant les éléments se déchaîner.

Ibéria

Avec *Ibéria*, deuxième des trois *Images pour orchestre*, Debussy dévoile cette fois ce qu'il suppose des sonorités espagnoles via le dessin mélodique, certaines progressions harmoniques, le profil rythmique et la texture instrumentale. Comme de nombreux musiciens de sa génération, Debussy est imprégné de l'influence musicale de nombreux musiciens espagnols installés à Paris (Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, etc.).

Après avoir songé à écrire un ensemble d'images pour deux pianos, il décide (lettre à Durand, mars 1906) d'arranger l'œuvre pour orchestre. Comme *La Mer*, *Ibéria* est constituée de trois parties (*I. Par les rues et par les chemins II. Les Parfums de la nuit III. Le Matin d'un jour de fête*). Mais l'orchestration, achevée à l'été 1909, nécessite un plus grand orchestre que pour *La Mer* : une quatrième flûte, une troisième clarinette et un contrebasson, une batterie élargie d'instruments à percussion, castagnettes et tambourins (*Par les rues et les chemins*), tambours, xylophone, célesta et cloches. Usant de cordes en pizzicato pour recréer l'impression des guitares et bandurria (*Par les rues et les chemins* et le thème principal dans *Le Matin d'un jour de fête*), il indique au violon et à l'alto de tenir leurs instruments sous le bras, « Quasi Guitara ».

Sans citer textuellement de mélodies existantes, Debussy s'inspire de chants basés sur des formules et échelles hispanisantes. Il emprunte également à la musique espagnole un vocabulaire harmonique (modes mineurs, dorien et phrygien), usage d'intervalles augmentés, de cadences andalouses, etc. Les structures métriques sont celles de danses espagnoles comme la *sevillana* et la *habanera* (utilisées par Bizet dans *Carmen*). Selon Manuel de Falla, *Par les rues et les chemins* emprunte le rythme d'une *sevillana*, et *Les parfums de la nuit* enchaîne une série de figures à la *habanera*.

En août 1906, Debussy qui hésite entre trois fins possibles pour *Ibéria*, écrit : « *J'entends les bruits que font les chemins en Catalogne, tout en même temps que la musique dans les rues de Grenade.* » Déçu de la première, dirigée par Gabriel Pierné aux Concerts Colonne – « *La troisième partie seule a donné ce qu'il fallait; les deux autres, c'est à recommencer... le rythme, pourtant « sur-espagnole » de la première est devenu « rive-gauche » et Les Parfums de la nuit sortaient prudemment de dessous un traversin, pour n'énerver personne, sans aucun doute ?* » –, le compositeur sera au pupitre en personne aux Concerts Durand, Salle Gaveau, le 2 mars 1910, pour un succès, depuis, jamais démenti.

Dominique Escande a soutenu sa thèse de doctorat (Université de Paris IV Sorbonne) sur les « Convergences et divergences de la musique et des Beaux-arts autour de l'idéal classique en France : 1909–1937 ». Professeure agrégée, son dernier article sur la création de L'Enfant et les sortilèges de Maurice Ravel vient de paraître dans L'Avant-Scène Opéra.

Sagenhaft, virtuos und effektiv

Zu den Werken von Wagner und Liszt

Christoph Vratz (2014)

Nicht alle waren von der Ouvertüre zu **Richard Wagners** *Tannhäuser* begeistert. Hector Berlioz wetterte: *«Die Ouvertüre ist wohl das populärste unter den Orchesterstücken Wagners. Kraft und Größe herrschen hier; aber die eigensinnige Haltung, welche der Komponist in diesem Werke bewahrt, führt – wenigstens bei mir – zu äußerster Ermüdung: vor allem, weil die Melodien über weite Strecken hinweg von einer scheußlich jaulenden Streicherfigur beherrscht werden, die sich mit einer für den Zuhörer erschreckenden Beharrlichkeit wiederholt. Nachdem sie bereits im ersten Teil 24 Mal zu Gehör gekommen ist, vernimmt man sie im Schlussteil ganze einhundertundachtzehn (118) mal, sodass diese eigensinnige, oder vielmehr grausam hartnäckige Figur alles in allem einhundertundzweiundvierzig (142) Mal in der Ouvertüre vorkommt. Ist das nicht etwas zu viel? – Da sie auch im Verlauf der Oper noch häufiger wiederkehrt, hege ich den Verdacht, dass der Komponist ihr eine auf die Handlung sich beziehende Bedeutung beigelegt hat, welche mir allerdings nicht einsichtlich ist.»*

Wagner liebte die Vorstellung, dass das musikalische Drama seine Entstehung dem Volksgeist verdankt. Beispiel: *Tannhäuser*. Wagner las Ludwig Tiecks Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* und fühlte sich dabei an die ungleich kürzere Fassung des *Tannhäuser*-Liedes in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* erinnert, aus dem ihm – wie sich Wagner später erinnern sollte – *«das einfache echte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat»*.

Un compositeur visionnaire

Gustavo Gimeno à propos de Franz Liszt

Franz Liszt et Béla Bartók sont considérés comme les deux plus importants compositeurs hongrois. Tous deux pianistes, dotés de personnalités affirmées, ils ont fait partie intégrante de l'histoire de la musique et de ses développements, à des siècles, des périodes et selon des esthétiques différents.

Liszt est le représentant du 19^e siècle et de l'époque romantique. Avec sa personnalité passionnée et révolutionnaire, semblable à celle de Berlioz, Liszt a apporté une contribution décisive au développement de la musique, tant par la forme que par le contenu de sa musique. Son influence s'est également manifestée à travers les relations de sa musique avec d'autres arts tels les arts plastiques, la peinture et la littérature. En ce qui concerne l'harmonie musicale, il a exploré de manière radicale des domaines complètement nouveaux, avec des moyens originaux que les compositeurs du 19^e siècle finissant et du 20^e siècle utilisèrent, tout comme Bartók. Personnellement, j'apprécie beaucoup la musique pour piano de Liszt et, dans ce cas, son *Concerto pour piano N° 2*, tout autant que son côté créatif et virtuose de Liszt, le pianiste concertiste.

Visionärer Komponist

Gustavo Gimeno über Franz Liszt

Franz Liszt und Béla Bartók gelten als die beiden wichtigsten ungarischen Komponisten. Sie waren beide Pianisten und sehr starke, individuelle Persönlichkeiten, die Teil hatten an der Musikgeschichte und -entwicklung von zwei unterschiedlichen Jahrhunderten und Ästhetiken.

Liszt repräsentiert dabei das 19. Jahrhundert und die Romantik. Mit seiner, ähnlich wie Berlioz, leidenschaftlichen und revolutionären Persönlichkeit hat er entscheidend zur Entwicklung der Musik beigetragen und zwar sowohl durch die Form als auch den Inhalt seiner Musik. Einflussreich geworden ist seine Musik auch durch ihre Beziehungen zu anderen Künsten, wie der Bildenden Kunst, der Malerei oder der Literatur. In Hinblick auf die musikalische Harmonik hat er ganz neue Bereiche erkundet auf radikalen Wegen und mit unerwarteten Mitteln, die später Komponisten des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts weiter verfolgt haben – wie auch Bartók. Ich schätze Liszts Klaviermusik und in diesem Fall sein *Klavierkonzert N° 2* genauso wie die kreative, virtuose Seite von Liszt, dem konzertierenden Pianisten.



Richard Wagner 1861 in Paris

Das Volkstümliche, Unkomplizierte, Sagenhafte faszinierte Wagner ein Leben lang. Dabei war es ihm egal, ob er die einfachen Formen in der Vergangenheit fand oder als moderne, kunstvoll ausgeschmückte Neufassung. Wagner liebte das «Volksgedicht» mit seinen «einfachen, plastischen Zügen». Nun zählt aber Tiecks *Eckart* heute zur Gattung der Kunst-, nicht zu den Volksmärchen, und auch die zweite Vorlage, die er für seine Oper nutzte, basiert auf einem damals modernen Gedicht von Heinrich Heine; jener Heine, der Wagner einige Jahre zuvor bereits die entscheidende Vorlage zum *Fliegenden Holländer* geliefert hatte.

Stehen also Volksgeist und Modernität einander im Wege? Wagner sagt Nein. Vor allem die Figuren, die er für seine frühen Opern auswählt – Holländer, Lohengrin, Tannhäuser – kommen im betont schlichten Gewand der Volkssage und mit der Aura des Zeitlosen daher. Gleichzeitig aber bergen seine Figuren eine

fast provozierende Aktualität. Bis in sein Spätwerk hinein, bis zu *Götterdämmerung* und *Parsifal*, sollte diese Ambivalenz für Wagner ihre Gültigkeit behalten. Ihn interessierte die Überlagerung zweier Sphären: die Seligkeit der zeitlosen (und sich ewig wählenden) Götter auf der einen Seite und die Bestimmung zum Leiden des dem Vergänglichen unterworfenen Menschen auf der anderen Seite.

Insofern bilden Lust-Bacchanal und Buß-Pilgerschaft, dionysische Freude und apollinische Entsagung eine geradezu existenzielle Klammer für den *Tannhäuser*-Stoff. Wagner gelingt es, diesen Spagat, diese naturhaft scheinenden Gegensätze bereits in seiner Ouvertüre musikdramatisch zu verdichten. Baudelaire nannte diese Musik daher in einem 1861 erschienenen *Tannhäuser*-Essay «glutvoll» und «despotisch»; sie wirkte auf ihn so, «*als fände man, in den vom Traum dem Grund der Finsternis entrissenen Bildern, die schwindelnden Vorstellungen des Opiums wieder*».

Als **Franz Liszt** 1848 nach Weimar ging – Goethe war inzwischen 16 Jahre tot –, kam er in eine ärmliche und politisch nahezu unbedeutende Provinzstadt. Rund 12 000 Einwohner zählte Weimar, Schlösser und Parks, Hoftheater und Hofkapelle dienten als stumme Zeugen vom repräsentativen Willen der Großherzöge. Doch die Geldsäcke waren so gut wie leer. Liszt nahm seinen neuen Aufgaben als Kapellmeister sehr ernst, mit Enthusiasmus stürzte er sich in die Planung von Konzert- und Opernspielplänen. 35 Musiker umfasste das Orchester, und in den folgenden zehn Jahren studierte er über 40 Opern ein, darunter im Sommer 1850 die Uraufführung des *Lohengrin*.

Außerdem organisierte er Festkonzerte und Festwochen, die für Bewunderung, aber auch für heftige Kritik sorgten, Liszt polarisierte eben. 1855 lud er zu einer Berlioz-Festwoche ein, und der Franzose reiste eigens an, um ein Konzert zu dirigieren, bei dem Liszt am Flügel saß und eine Premiere spielte: sein *Erstes Klavierkonzert* in Es-Dur. Auch das Schwesterwerk in A-Dur wurde in Weimar uraufgeführt, am 7. Januar 1857, obwohl Liszt es bereits im Jahr 1830 begonnen und über die Jahre hinweg immer wieder

bearbeitet hatte. In nackten Zahlen: entstanden 1830 bis 1839, umgearbeitet 1849 in Weimar, weitere Versionen 1853, 1857 und 1861. Insofern steht dieses Konzert in unmittelbarem Kontext zu den symphonischen Werken, die zu einem Großteil ebenfalls in einer ersten Fassung vorlagen und die Franz Liszt mit seiner Hofkapelle immer wieder durchgespielt hat, um aufgrund dieser Erfahrungen eine jeweils letztgültige Version zu erstellen.

Mehr noch als in seinem *Ersten Klavierkonzert* strebt Liszt in seinem *Zweiten* eine radikale Neuerung der Konzertform an. Anders gesagt: Er sprengt die Konventionen seiner Zeit, indem er seine herausragenden pianistischen Fähigkeiten im Sinne von klaviertechnischen Neuerungen zwar einbringt, diese aber mit seinen Vorstellungen von der Symphonischen Dichtung vereint. Formal sind die einzelnen Sätze noch so gerade voneinander zu unterscheiden, doch werden sie für den Hörer auf kunstvolle Weise miteinander verwoben. Die sechs Abschnitte des *Zweiten Klavierkonzerts* bilden ein so enges Geflecht, dass Liszt selbst offenbar zunächst mit dem Titel «Concert symphonique» plante. Den Hörer erwartet ein scheinbar einsätziges Werk, ein großes Ganzes, bei dem Orchester und Solist wie ein Amalgam miteinander verschmelzen und gleichzeitig dem Pianisten noch hinreichend Raum für seine virtuoson Effekte eingeräumt wird. Wieder einmal zeigt sich: Ohne Liszt wäre die orchestrale Klangmalerei der Spätromantik kaum vorstellbar. Was Liszt begonnen und Wagner in der Gesamtkunstwerk-Vergrößerung der Oper erweitert hat, haben Richard Strauss und Gustav Mahler auf entsprechend modifizierte und individualisierte Weise sich zum Vorbild genommen und weiterentwickelt.

«*Ich kann mit wenig Bausteinen ein musikalisches Gebäude errichten*», erklärte Liszt einmal sein kompositorisches Vorgehen, «*andere benötigen dazu das Tausendfache an Material. Ich sage, dass es in der Zukunft wenig Baustoffe geben wird und dass man ein guter Meister sein muss, um damit zurechtzukommen. Nicht in der Verschwendung liegt das Wesentliche, sondern in der Einschränkung auf das Wesentlichste.*» Wie eine Umsetzung dieses Programms gestaltet Liszt

den Beginn des *A-Dur-Konzerts*: An den Beginn setzt er ein langsames Adagio-Thema. Nachdem es zunächst von den Holzbläsern im gemessenen Dreiertakt vorgetragen wird, taucht es in mehreren Variationen immer wieder auf – nur vom Klavier wird es fast durchgehend ausgespart. Es übernimmt diesen Gedanken nur, indem es ihn umspielt, ganz so als handle es sich um eine Passacaglia, es macht sich motivische Elemente dieses Themas zu Eigen und verleiht ihnen einen jeweils anderen Charakter. Dieses Vorgehen ist bezeichnend; einerseits weil Liszt, wie auch in der *b-moll-Sonate*, hier um eine Vereinigung von Sonatenhauptsatz und zyklischer Sonatenform ringt; andererseits weil er den Hörer damit in die Irre führen kann: Bei diesem zweiten Konzert handelt es sich aber nicht um ein Kaleidoskop von Motiven in zufälligem Wechsel, sondern um ein planvolles Konstrukt von untereinander verbundenen Themen, mit Klavier und Orchester als gleichberechtigten Partnern, wie vor allem später in Brahms' *Zweitem Klavierkonzert*. Wie zur Bestätigung verzichtet Liszt auf eine Kadenz des Solisten.

Bezeichnend ist vielleicht auch, dass Liszt – anders als beim Schwesterwerk in Es-Dur – bei der Weimarer Uraufführung nicht den Solopart spielte, sondern vom Dirigentenpult aus agierte. Das zeigt sein inzwischen verändertes Rollenverständnis (und seine Position in Weimar). Am Klavier saß sein Schüler Hans von Bronsart, dem Liszt das Konzert bei der Drucklegung 1863 auch gewidmet hat.

Christoph Vratz, 1972 in Mönchengladbach geboren, studierte in Wuppertal und Paris und promovierte über die Wechselbeziehungen von Musik in Literatur. Er arbeitet freischaffend für Printmedien (Fono Forum, Opernwelt) sowie für verschiedene Rundfunk-Sender.

Illusion des klingenden Bildes

Zu Debussys *Ibéria*

Tatjana Mehner

Während Bildkunstwerke statisch im Hier und Jetzt existieren, ist Musik eine Zeitkunst. Das ist mehr als eine Plattitüde. Die Möglichkeit, die Erfahrung bildlicher Wahrnehmung in Klang umzusetzen, ist eine zentrale Idee der Kompositionsweise der Impressionisten, nicht zuletzt von Claude Debussy. Dies bedeutet schließlich eine Übertragung des Statischen ins Dynamische, die Verlagerung des Momentanen in den zeitlichen Verlauf. Im Sinne eines Kompositionsprinzips lässt sich dies als künsteüberschreitender Ansatz beschreiben, als erklärter Versuch, sich in Beziehung zur bildenden Kunst, zu Malern wie Claude Monet zu setzen. Indem Debussy selbst nicht nur einmal den Begriff «Images» in Werktiteln oder Untertiteln gebraucht, bekennt er sich deutlich zu einem solchen Ansatz, begründet damit aber gleichzeitig eine vergleichsweise große formale Offenheit.

Ibéria ist der mittlere Satz der dreisätzigen *Images pour Orchestre* und zugleich der einzige mit einer konkreten Handlungs- oder Situationsbeschreibung: *Par les rues et les chemins, Parfumes de la nuit, Le matin d'un jour de fête*. Wie die übrigen *Images* hatte Debussy auch diese zwischen 1905 und 1912 entstandene Komposition ursprünglich als Klavierwerk konzipiert, aber sich schon sehr früh in der Arbeitsphase dafür entschieden, mit der größeren Farbigkeit des Orchesters zu arbeiten.

Ibéria zeichnet ein atmosphärisches Bild von Spanien oder vielmehr der spanischen Landschaft, das stärker als eine Art Zeitraffer fungiert denn als konkrete Momentbeschreibung. Die Düfte

«Sammelt Eindrücke. – Beeilt Euch nicht, diese sofort aufzuzeichnen... Die Musik ist der Malerei insofern überlegen, als sie die verschiedenen Variationen der Farbe und des Lichtes zusammenbringen und in einem Werk vereinen kann. Eine Wahrheit, die trotz ihrer Einfachheit oft übersehen worden ist.»

Claude Debussy zu seinem Stiefsohn Raoul Bardac

«Wirkliche Bilder, wo sich der Musiker bemüht, für das Ohr die Eindrücke des Auges zu übersetzen; er beeilt sich, die beiden Arten von Sinneseindrücken zu verschmelzen, um sie zu intensivieren; die Melodie mit ihren unendlich vielen Rhythmen entspricht den vielfältigen Strichen einer Zeichnung, das Orchester ist eine große Palette, zu der jedes Instrument seine Farbe liefert. Wie sich der Maler an Gegenüberstellungen von Farbtönen, am Spiel von Schatten und Licht freut, so freut sich der Musiker am Zusammenprall von unvorhersehbaren Dissonanzen, an der Mischung von seltenen Klangfarben; er will das, was er zu Gehör bringt, sichtbar mischen, und die Feder zwischen seinen Fingern wird ein Pinsel. Das ist ein musikalischer Impressionismus von besonderer Nuance und seltener Qualität.»

Aus dem Programmheft der Uraufführung von *Ibéria* am 26. Januar 1913

dieser spanischen Nächte sind eher eine abstrakte Situationsbeschreibung als konkret. Insofern erscheint der permanente Austausch zwischen Bildlichem und Klanglichem, zwischen Abstraktem und Konkretem, Statischem und Dynamischen als entscheidendes Prinzip der Impressionisten.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Exquisite Klangwelten

Zu Claude Debussys *La Mer*

Matthias Corvin (2016)

Ein Künstler der Avantgarde

Anfang des 20. Jahrhunderts galt Claude Debussy als «Prototyp des avantgardistischen Künstlers», berichtet der Komponist und Biograf Jean Barraqué. Debussy versammelte eine Schar von Anhängern um sich, sah sich gleichzeitig jedoch Anfeindungen ausgesetzt. Den Anfang bildete der Skandal um seine Oper *Pelléas et Mélisande* (1902), die bereits bei der Generalprobe einen Tumult auslöste. Keine Melodie, kein Rhythmus, keine Tonart – diesen Vorwürfen gegenüber seiner Musik sah sich der Franzose nunmehr ausgesetzt. Die geäußerte Kritik zeigt jedoch gleichzeitig die Neuartigkeit seiner Tonsprache, die sich von der westeuropäischen Tradition des 19. Jahrhunderts löst. Exotische Anregungen, etwa aus Asien, gab es genug, so auf der großen Weltausstellung in Paris 1900.

Obwohl Debussys Werke als schwer verständliche Neue Musik galten, wurden seine Genialität sowie sein «Sinn für Geschmack» (Romain Rolland) überall geschätzt. Umso enttäuschter waren die Anhänger von der Klarheit und Linearität des am 15. Oktober 1905 bei den Pariser *Concerts Lamoureux* uraufgeführten Dreiteilers *La Mer*. Selbst Freunde warfen dem Komponisten plötzlich vor, sich untreu geworden zu sein. Dabei verkannten sie völlig die Fortschrittlichkeit des Stücks, das von einer ausgeklügelten Organisation der Motive lebt. Debussy schwebte keine pittoreske Schilderung des Meeres vor, sondern eine musikalische Abstraktion. Vermutlich ließ er daher den berühmten Holzschnitt *Die große Welle vor Kanagawa* (um 1830) des Japaners Hokusai auf die Titelseite seiner Partitur drucken. Auch auf diesem Bild geht es um die Abstraktion eines maritimen Details.



Claude Debussy 1911 am Strand von Houlgate

Vor diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, dass der Komponist *La Mer* im Burgund begann und nicht direkt an der Meeresküste. Freilich trug er «*zahlreiche Erinnerungen*» an die Farben und Bewegungen des Meeres in sich, als er die ersten Noten aufs Papier kritzelte, schrieb er seinem Freund André Messager. Auch seinen Verleger Durand hielt er bei der Entstehung seiner «*drei symphonischen Skizzen*» stets auf dem Laufenden. So sei die Instrumentierung «*stürmisch und wechselnd (...) wie das Meer!*», berichtete er im September 1904.

Dem Meere zugehört

Die drei Sätze der Tondichtung fangen unterschiedliche Charaktere der stets anders schimmernden Wasseroberfläche ein. Die poetischen Überschriften wurden während der Arbeitsphase jedoch modifiziert. Im ersten Satz wechselte der konkret auf die Inselgruppe an der Westküste Korsikas bezogene Titel «*Rubige See*

Musik als «geheimnisvolle Mathematik»

«Die Musik ist eine geheimnisvolle Mathematik, deren Elemente Teil des Unendlichen sind. Sie bestimmen die Bewegung des Wassers, das spielerische Auf und Ab der wechselnden Winde; nichts ist musikalischer als ein Sonnenuntergang! Für den, der mit dem Gefühl zu schauen vermag, ist dies die schönste Entwicklungslehre, festgehalten in jenem Buch, das die Musiker viel zu selten lesen, im Buch der Natur.»

Claude Debussy, «*Considérations sur le Prix des Rome au point de vue musical*», Mai 1903

vor den Iles Sanguinaires» (inspiriert von einer Novelle des französischen Schriftstellers Camille Mauclairs) zur allgemeinen und der Satz dramaturgie entsprechenden Überschrift «*Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer*». Im Satzsatz mit seinen zwei musikalischen Elementen wurde aus «*Der Wind lässt das Meer tanzen*» ein «*Dialog des Windes mit dem Meer*». Nur der Mittelsatz blieb als «*Wellenspiele*» in der Benennung konstant.

Die Reduktion auf wenige, einprägsame Motive erklärt die Beliebtheit von *La Mer* im Konzertsaal. Das Grundmaterial wird nach einem genau kalkulierten Entwicklungsprinzip geordnet. Kleine rhythmische Verschiebungen und Überlagerungen, Änderungen der Instrumentation und eine changierende Harmonik vermitteln den Eindruck einer ständig in Bewegung gehaltenen Oberfläche. Besonders wirkungsvoll sind die zwei Harfen, aber auch die beiden oft in parallelen Intervallen geführten Flöten und andere Holzbläser in den Orchestersatz einbezogen. Sie verströmen ein bisweilen exotisch-asiatisches Kolorit, das auch in harmonisch-melodischen Wendungen immer wieder aufblitzt. Zu den akustisch markantesten Stellen der Partitur gehören die 16-fach geteilten Celli im letzten Teil des Kopfsatzes, aber auch der flirrende Beginn des zweiten Teils. Ungewöhnliche Mischklänge gibt es überall. Der Trompeteneinsatz und die orgiastische Schlusssteigerung im Finale weisen wiederum voraus auf Maurice Ravel oder Igor Strawinsky.

Auf die Kritik des Kollegen Paul Dukas, das Meer sei in diesem Werk weder zu hören noch zu sehen, entgegnete Debussy empfindlich. *«Das ist nun eine starke Behauptung, und wer will uns für ihre Richtigkeit garantieren? Ich liebe das Meer, ich habe ihm mit der Leidenschaft und der Ehrfurcht zugehört, die es verdient. Wenn ich das, was es mir diktiert hat, schlecht übersetzt haben sollte, so geht das weder Sie noch mich etwas an. Und Sie müssen zugeben, dass nicht alle Ohren gleich hören.»*

Matthias Corvin studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, deutsche Literaturwissenschaft und Kulturmanagement in Bonn und Köln. Seit seiner Promotion arbeitet er als freiberuflicher Dramaturg, Textautor und Moderator für Musikfestivals, Konzerthäuser und Orchester: www.schreiben-ueber-musik.de

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno

Directeur musical

Konzertmeister

Philippe Koch

Haoxing Liang

Premiers violons / Erste Violinen

Fabian Perdichizzi

Nelly Guignard

Ryoko Yano

Michael Bouvet
Irène Chatzisavas
Bartłomiej Ciaston
François Dopagne
Yulia Fedorova
Andréa Garnier
Silja Geirhardsdottir
Jean-Emmanuel Grebet
Attila Keresztesi
Darko Milowich
Angela Münchow-Rathjen
Damien Pardoën
Fabienne Welter
NN

Seconds violons / Zweite Violinen

Osamu Yaguchi

NN

Choha Kim

Mihajlo Dudar
Sébastien Grébille
Quentin Jaussaud
Marina Kalisky
Gérard Mortier
Valeria Pasternak
Jun Qiang
Ko Taniguchi
Gisela Todd
Xavier Vander Linden
Barbara Witzel

Altos / Bratschen

Ilan Schneider
Dagmar Ondracek
Kris Landsverk
Pascal Anciaux
Jean-Marc Apap
Olivier Coupé
Aram Diulgerian
Bernhard Kaiser
Olivier Kauffmann
Esra Kerber
Utz Koester
Petar Mladenovic

Violoncelles / Violoncelli

Aleksandr Khramouchin
Ilija Laporev
Niall Brown
Xavier Bacquart
Vincent Gérin
Sehee Kim
Katrin Reutlinger

Marie Sapey-Triomphe
Karoly Sütö
Laurence Vautrin
Esther Wohlgemuth

Contrebasses / Kontrabässe

Thierry Gavard
Choul-Won Pyun
Dariusz Wisniewski
Gilles Desmaris
Gabriela Fragner
André Kieffer
Benoît Legot
Isabelle Vienne

Flûtes / Flöten

Etienne Plasman
Markus Brönnimann
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

Fabrice Mélinon
Philippe Gonzalez
Anne-Catherine Bouvet-Bitsch
Olivier Germani

Clarinettes / Klarinetten

Olivier Darteville
Jean-Philippe Vivier
Bruno Guignard
Emmanuel Chaussade

Bassons / Fagotte

David Sattler
Etienne Buet
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreux

Cors / Hörner

Miklós Nagy
Leo Halsdorf
Kerry Turner
Marc Bouchard
Andrew Young
NN

Trompettes / Trompeten

Adam Rixer
Simon Van Hoecke
Isabelle Marois
Niels Vind

Trombones / Posaunen

Gilles Héritier
Léon Ni
Guillaume Lebowski

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Simon Stierle
Benjamin Schäfer

Percussions / Schlagzeug

Béatrice Daudin
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

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.

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 témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés ces dernières années: Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Cette troisième saison avec Gustavo Gimeno en tant que directeur musical de l'OPL (après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine), est placée sous le signe de la diversité du répertoire qui s'étendra de Charpentier à Czernowin en passant par Mozart, Brahms, Mahler, Chostakovitch, Debussy et Bernstein. S'ajoute à cela la série d'enregistrements avec le label Pentatone et la parution en 2017 des trois premiers volumes consacrés à Bruckner, Chostakovitch et Ravel, bientôt suivis par deux autres consacrés à Mahler et Stravinsky.



Orchestre Philharmonique du Luxembourg

photo: Johann Sebastian Hänel

Cette diversité se reflète également dans la variété des formats de concerts, telle la série «L'heure de pointe», les «Lunch concerts», «Aventure+», des productions lyriques au Grand Théâtre de Luxembourg, des ciné-concerts tels que «Live Cinema» avec la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg et les soirées «Pops at the Phil».

On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2017/18 les Artistes en résidence Paavo Järvi, Anna Prohaska et Jean-François Zygel. L'OPL sera notamment dirigé par les chefs d'orchestre Lahav Shani, Juraj Valčuha, Karel Mark Chichon, Jérémie Rhorer ou Nikolaj Znaider et jouera aux côtés de solistes comme Daniel Barenboim, Stefano Bollani, Khatia Buniatishvili, Anja Harteros, Anna Larsson, Sir Bryn Terfel, Krystian Zimerman ou encore Frank Peter Zimmermann.

C'est à la demande commune de l'OPL et de la Philharmonie Luxembourg qu'une médiation musicale innovante est proposée, à destination des enfants et adolescents, à travers un vaste

programme d'activités pour les scolaires et d'ateliers. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts pour les scolaires, les enfants et les familles, des ateliers, 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.

L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations, est invité régulièrement par de nombreux centres musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis. Les tournées 2017/18 mèneront l'OPL en Espagne, en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Italie et aux Pays-Bas. 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 sponsors sont la BGL BNP Paribas, Banque de Luxembourg, Batipart Invest, BCEE, 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 die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005 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 bedeutenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der

Auszeichnungen für die in den letzten Jahren erschienenen CDs wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik. In der dritten Spielzeit unter Gustavo Gimeno als Chefdirigent – nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine – wird die Bandbreite des Repertoires besonders großgeschrieben, die von Charpentier bis Czernowin über Mozart, Brahms, Mahler, Schostakowitsch, Debussy, Bernstein und Feldman reicht. Hinzu kommt eine Reihe von CD-Einspielungen für das Label Pentatone, die 2017 mit Aufnahmen von Werken von Bruckner, Schostakowitsch und Ravel begonnen wurde und mit Kompositionen von Mahler und Strawinsky fortgeführt wird. Vielseitig zeigt sich das OPL in Konzertformaten wie «L'heure de pointe», in «Lunch concerts», «Aventure+», regelmäßigen Opernproduktionen am Grand Théâtre de Luxembourg, Filmkonzerten wie «Live Cinema» mit der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg sowie «Pops at the Phil».

Zu den musikalischen Partnern zählen 2017/18 die Artists in residence Paavo Järvi, Anna Prohaska und Jean-François Zygel. Das OPL wird zudem mit Dirigenten wie Lahav Shani, Juraj Valčuha, Karel Mark Chichon, Jérémie Rhorer, Nikolaj Znaider sowie mit Solisten wie Daniel Barenboim, Stefano Bollani, Khatia Buniatishvili, Anja Harteros, Anna Larsson, Sir Bryn Terfel, Krystian Zimerman oder Frank Peter Zimmermann konzertieren.

Zu den gemeinsamen Anliegen des OPL und der Philharmonie Luxembourg gehört die innovative Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche mit einem umfangreichen Schul- und Workshopprogramm. 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 Musikvermittlern zur Entdeckung von Orchestermusik ein. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen ist regelmäßig in den Musikzentren Europas zu Gast ebenso wie in Asien und den USA. 2017/18 führen Tourneen das OPL nach Spanien, Deutschland, Österreich, Italien und in die Niederlande. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7



Gustavo Gimeno
photo: Yves Kortum

übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.

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

Gustavo Gimeno Directeur musical

Gustavo Gimeno est, depuis 2015, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL).

Dès la saison passée, l'OPL et Gustavo Gimeno se sont mis d'accord sur le fait de prolonger cette collaboration jusqu'en 2022. Gustavo Gimeno dirige l'orchestre dans différents formats au Luxembourg, ainsi que lors de concerts notamment à Munich, Baden-Baden, Cologne, Essen et San Sebastián. Cette saison, il collabore avec des solistes comme Daniel Barenboim, Krystian Zimerman, Khatia Buniatishvili, Sir Bryn Terfel ou encore Frank Peter Zimmermann. Avec *Don Giovanni* de Mozart, il dirige une nouvelle production d'opéra en 2017 au Luxembourg. Il poursuit par ailleurs la série d'enregistrements entamée avec l'OPL sous le label Pentatone qui a été inaugurée avec les captations de la *Symphonie N° 1* d'Anton Bruckner, la *Symphonie N° 1* de Dmitri Chostakovitch et *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Au-delà de ces activités, Gustavo Gimeno est également invité à diriger dans le monde entier. En 2017/18, il retrouve le Boston Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Dallas Symphony Orchestra, le Royal Concertgebouw Amsterdam, l'Orchestre National de France, les Wiener Symphoniker et le Philharmonia Zürich. Il fera ses débuts à la tête du Toronto Symphony Orchestra, du Houston Symphony Orchestra, du WDR Sinfonieorchester Köln, de l'Orchestra Sinfonica Nazionale RAI et du Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Par ailleurs, Gustavo Gimeno dirige à nouveau l'Orchestra of the Eighteenth Century, spécialisé dans la pratique sur instruments d'époque.

Parmi les points forts des saisons passées, citons ses débuts avec le Boston Symphony Orchestra, le National Symphony Orchestra Washington, le Philharmonia Orchestra de Londres, les Wiener Symphoniker ainsi qu'avec l'Orchestra dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia.

Il a fait ses premiers pas à l'opéra en 2015 avec *Norma* de Bellini à l'Opéra de Valence et, en mars 2017, il a dirigé *Simon Boccanegra* de Verdi à la tête de l'OPL au Grand Théâtre à Luxembourg.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Gustavo Gimeno ist seit 2015 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL).

Bereits in der vergangenen Saison vereinbarten das OPL und Gustavo Gimeno eine Fortführung der Zusammenarbeit bis zum Jahr 2022. Gustavo Gimeno leitet das OPL in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg sowie in Konzerten unter anderem in München, Baden-Baden, Köln, Essen und San Sebastián.

In dieser Saison wird er mit Solisten wie Daniel Barenboim, Krystian Zimerman, Khatia Buniatishvili, Sir Bryn Terfel oder Frank Peter Zimmermann zusammenarbeiten. Mit Mozarts *Don Giovanni* dirigiert er auch 2017 wieder eine Opernproduktion in Luxemburg. Zudem setzt er mit dem OPL beim Label Pentatone die Reihe von Einspielungen fort, die mit Aufnahmen von Anton Bruckners *Symphonie N° 1*, Dmitri Schostakowitschs *Symphonie N° 1* sowie Maurice Ravels *Daphnis et Chloé* begonnen wurde.

Darüber hinaus ist Gustavo Gimeno weltweit gefragter Gastdirigent. Er folgt 2017/18 Wiedereinladungen zum Boston Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Dallas Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Orchestre National de France, zu den Wiener Symphonikern und zur Philharmonia Zürich. Erstmals dirigiert er das Toronto Symphony Orchestra,

das Houston Symphony Orchestra, das WDR Sinfonieorchester Köln, das Orchestra Sinfonica Nazionale RAI und das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Ebenso leitet Gimeno erneut das auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Orchestra of the Eighteenth Century.

Höhepunkte der vergangenen Saison bildeten Debüts beim Boston Symphony Orchestra, National Symphony Orchestra Washington, Philharmonia Orchestra London, bei den Wiener Symphonikern sowie beim Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Sein Operndebüt gab Gustavo Gimeno 2015 mit Bellinis *Norma* an der Oper in Valencia, im März 2017 dirigierte er Verdis *Simon Boccanegra* mit dem OPL im Grand Théâtre in Luxemburg.

Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012, zu dieser Zeit Mitglied des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Khatia Buniatishvili piano

Née en Géorgie en 1987, Khatia Buniatishvili commence le piano à l'âge de trois ans, donne son premier concert avec l'Orchestre de Chambre de Tbilissi à six ans et se produit à l'étranger à dix ans. Elle étudie à Tbilissi avec Tengiz Amiredjibi et se perfectionne à Vienne avec Oleg Maisenberg. Elle fait ses débuts aux États-Unis au Carnegie Hall de New York en 2008. Depuis, elle se produit notamment lors des BBC Proms, aux festivals de Salzbourg, Verbier, Menuhin Festival Gstaad, La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, «Progetto Martha Argerich», et dans les plus grandes salles : Carnegie Hall de New York, Walt Disney Concert Hall à Los Angeles, Royal Festival Hall à Londres, Musikverein et Konzerthaus de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Berlin, Philharmonie de Paris et Théâtre des Champs-Élysées, Scala de Milan, Fenice de Venise, Palau de la Música Catalana de Barcelone, Victoria Hall de Genève, Tonhalle de Zurich, Rudolfinum de Prague, Tokyo Suntory Hall et d'autres



Khata Buniatishvili
photo: Gavin Evans

encore. Parmi ses partenaires, on peut citer les chefs d'orchestres Zubin Mehta, Plácido Domingo, Kent Nagano, Neeme et Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Mikhaïl Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung et Philippe Jordan. Elle collabore avec les orchestres les plus prestigieux tels l'Israël Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, le San Francisco Symphony, le Seattle Symphony, le Philadelphia Orchestra, le Toronto Symphony, le São Paulo State Symphony, le China Philharmonic, le NHK Symphony, le London Symphony Orchestra, le BBC Symphony, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre National de France, la Filarmonica della Scala, les Wiener Symphoniker, le Rotterdam Philharmonic ou encore les Münchner Philharmoniker. Au cours des dernières saisons, Khatia Buniatishvili s'est engagée dans différents projets caritatifs en faveur notamment des réfugiés et pour la défense des droits de l'Homme. En addition de sa collaboration avec le groupe de rock Coldplay sur son dernier album «A Head Full Of Dreams», elle a enregistré en exclusivité chez Sony Classical un récital Liszt (2011), un disque Chopin avec l'Orchestre de Paris et Paavo Järvi (2012), les récitals «Motherland» (2014) et «Kaleidoscope» (2016). Elle a aussi enregistré «Piano Trios» avec Gidon Kremer et Giedre Dirvanauskaite (ECM, 2011) et un disque de sonates pour violon et piano avec Renaud Capuçon (Erato, 2014). Deux fois lauréate ECHO Klassik en 2012 et en 2016, pour son album Liszt et pour «Kaleidoscope», Khatia Buniatishvili a publié récemment les *Concertos N° 2 et N° 3* de Rachmaninov avec le Czech Philharmonic dirigé par Paavo Järvi (Sony Classical).

Khatia Buniatishvili Klavier

1987 in Georgien geboren, begann Khatia Buniatishvili das Klavierspiel im Alter von drei Jahren, gab sechsjährig ihr erstes Konzert mit dem Kammerorchester von Tiflis und konzertierte im Alter von zehn Jahren das erste Mal im Ausland. Sie studierte in Tiflis bei Tengiz Amiredjibi sowie in Wien bei Oleg Maisenberg. 2008 gab sie in der New Yorker Carnegie Hall ihr USA-Debüt. Seither konzertiert sie bei den BBC Proms, den Salzburger Festspielen, Verbier Festival Menuhin Festival Gstaad, La Roque

d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, «Progetto Martha Argerich» und in den bedeutendsten Sälen der Welt: Carnegie Hall New York, Walt Disney Concert Hall Los Angeles, Royal Festival Hall London, Musikverein und Konzerthaus Wien, Concertgebouw Amsterdam, Berliner Philharmonie, Philharmonie de Paris und Théâtre des Champs-Élysées, Mailänder Scala, La Fenice Venedig, Palau de la Música Catalana Barcelona, Victoria Hall Genf, Tonhalle Zürich, Rudolfinum Prag, Tokyo Suntory Hall u. a.. Zu ihren Partnern zählen Dirigenten wie Zubin Mehta, Plácido Domingo, Kent Nagano, Neeme und Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Mikhaïl Pletnev, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung und Philippe Jordan. Sie konzertiert mit vielen renommierten Orchestern wie Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Seattle Symphony, Philadelphia Orchestra, Toronto Symphony, São Paulo State Symphony, China Philharmonic, NHK Symphony, London Symphony Orchestra, BBC Symphony, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Filarmonica della Scala, Wiener Symphoniker, Rotterdam Philharmonic oder Münchner Philharmoniker. In den letzten Jahren hat sich Khatia Buniatishvili in verschiedenen karitativen Projekten engagiert, insbesondere für Geflüchtete und den Schutz der Menschenrechte. Zusätzlich zu einer Zusammenarbeit mit der Rockband Coldplay auf ihrem Album «A Head Full Of Dreams» spielte sie exklusiv für Sony Classical ein Liszt-Recital (2011) ein, eine Chopin-CD mit dem Orchestre de Paris und Paavo Järvi (2012) sowie die Recitals «Motherland» (2014) und «Kaleidoscope» (2016). Darüber hinaus spielte sie ein: «Piano Trios» mit Gidon Kremer und Giedre Dirvanauskaite (ECM, 2011) sowie eine CD mit Sonaten für Violine und Klavier mit Renaud Capuçon (Erato, 2014). Zweimal – 2012 und 2016 für ihre Liszt-CD und für «Kaleidoscope» – mit dem ECHO Klassik geehrt, veröffentlichte Khatia Buniatishvili jüngst die *Klavierkonzerte N° 2 und 3* von Rachmaninow mit Czech Philharmonic unter Paavo Järvi (Sony Classical).



Pianos
KLEBER

depuis 1872

Toute l'équipe des
Pianos Kléber
est aux petits soins
pour les pianos
de la Philharmonie.

Laissez-nous en faire de même
avec le vôtre!

Pianos Kléber

20, rue Goethe L -1637 Luxembourg

Tel : (352) 22 30 36 bienvenue@pianoskleber.lu