

20.04. 2018 20:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Grands rendez-vous

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Paavo Järvi direction

Ksenija Sidorova accordéon

résonances ((r))

19:00 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Daniel Finkernagel in conversation with Ksenija Sidorova
and Andrew Young (E)

Ce concert sera enregistré par radio 100.7 et diffusé en direct.



Jean Sibelius (1865–1957)

Night Ride and Sunrise op. 55 (1908)

16'

Erkki-Sven Tüür (1959)

Prophecy for accordion and orchestra (2007)

24'

—

Richard Wagner (1813–1883)

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

Ruhig bewegt – Leicht bewegt – Lebhaft

18'

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie N° 4 B-Dur (si bémol majeur) op. 60 (1806)

Adagio – Allegro vivace

Adagio

Allegro vivace – Trio: Un poco meno allegro

Allegro ma non troppo

34'

Architectures du paysage sonore

Martin Kaltenecker

Jean Sibelius, *Chevauchée nocturne et Lever de soleil op. 55 (1908)*

Contemporaine de la *Troisième Symphonie* (1904–1907), *Chevauchée nocturne et Lever de soleil* fut créée le 23 janvier 1909 à Saint-Petersbourg, sans rencontrer un véritable succès ; aujourd’hui encore, cette page figure parmi les moins connus des poèmes symphoniques de Sibelius. La source d’inspiration en serait un voyage nocturne fait en luge jusqu’à Helsinki, ville atteinte au matin : « *Le ciel tout entier, se souviendra Sibelius, spectacle des plus inspirants, était une mer débordante de couleurs mouvantes, jusqu’à ce que tout s’achève dans une lumière grandissante.* »

Les deux images musicales fondamentales de ce diptyque – la chevauchée haletante et l’apothéose lumineuse – sont un héritage du romantisme qui regorge de courses effrénées (Lénore, le roi des Aulnes, Mazeppa...) et de transfigurations (Liszt et Strauss en offrent d’innombrables exemples). La tonalité de mi bémol majeur choisie par Sibelius a elle-même une longue tradition d’hymnes à la Trinité symbolisée par les trois bémols à la clef (Mahler par exemple l’emploie à la fin de sa *Symphonie des Mille*, afin de figurer l’ascension de Faust). Néanmoins, les types d’écriture que Sibelius met en œuvre pour rendre ces deux « lieux communs » musicaux, l’ostinato et le choral, apparaissent dans toutes ses symphonies : ce poème symphonique peut aussi s’écouter comme un finale de symphonie.



Jean Sibelius en 1927

Comparé à ceux de Wagner, Mahler ou Strauss, l'orchestre de Sibelius n'est guère opulent : les bois sont écrits par deux, il y a quatre cors (qui peuvent ici être doublés au moment du lever de soleil) et seulement deux trompettes et trois trombones. Quant à la percussion, dont Sibelius s'abstient aussi la plupart du temps, la *Chevauchée nocturne* et *Lever de soleil* fait exception en ajoutant aux traditionnelles timbales et grosse caisse, un tambourin et un tambour. La première partie répond parfaitement à la définition de ce qui, selon Sibelius, serait authentiquement symphonique : un « *courant irrésistible qui parcourt le tout ; ceci en contraste avec le pittoresque* ». L'art symphonique ne doit donc pas illustrer, ni, comme c'est le cas chez Mahler, intégrer des éléments extérieurs et être « tout un monde » ; il faut évoquer plutôt, laisser remonter les thèmes, faire naître des variantes au sein d'un flux musical perpétuel. « *Quand j'observe comment les formes musicales sont établies,*

je pense souvent aux fougères verglacées que la gelée, selon des lois éternelles, modèle en des motifs les plus beaux qui soient », écrit le compositeur.

Loin du conflit sur lequel se fonde la symphonie germanique, l'art de Sibelius est celui des émergences ; il veut laisser du temps aux objets mélodiques, les appeler, les creuser au lieu de les opposer.

L'œuvre commence de manière accidentée (contraste entre un rythme ternaire et des hémioles qui le freinent ; atterrissage sur un « faux » accord de si majeur), puis, après cette glissade, l'ostinato s'installe. Ce sont de très longues plages au profil simple (gammes, rythme de tarentelle immuable...), mais variées du point de vue du timbre (jeu avec la pointe de l'archet, ou sur le chevalet, ce mode de jeu subtilement mêlé à la sonorité du tambour) et régulièrement ponctuées par des grondements aux timbales et aux vents. Les ostinatos forment une texture que l'on écoute tout d'abord mélodiquement mais qui, lorsqu'un motif survient, servent soudain d'accompagnement, produisant un retournement dans la perception utilisé également par Stravinsky. En l'occurrence, Sibelius fait surgir un court thème en do mineur marqué « lugubre » et qui, du point de vue « pittoresque », pourrait rappeler le cri plaintif d'un animal. Il est répété, varié (avec une désinence en un triolet rapide, typique du compositeur) et donne naissance à un motif frère, en miroir. Puis tout le processus recommence ; cela pourrait être le début d'un développement (le début est cité, les ostinatos sont raccourcis, interrompus), mais Sibelius opte pour la répétition : ce sont les instruments à vent qui vont jouer à présent des textures d'accompagnement alors que les cordes – sur la corde en sol, la plus chaleureuse des violons – reprennent les motifs mélodiques, avec une intensité qui prépare la fin solennelle. L'hymne sera réparti sur les différents groupes de l'orchestre, mais les cors l'entonneront toujours. Mais Sibelius ne verse pas pour autant dans un immense panorama, dans une fin rhétorique ou une progression immense – les mélodies (aux intervalles conjoints, à l'exception d'une majestueuse quinte vers la fin) sont plutôt juxtaposées, réitérées et le récit de voyage s'interrompt plutôt qu'il ne s'achève.

Erkki-Sven Tüür, *Prophecy pour accordéon et orchestre* (2007)

La comparaison d'une œuvre musicale, et symphonique en particulier, avec un paysage a souvent été faite. Mais Sibelius rappelle parfaitement les deux sens, ou axes, que l'image implique : dans l'un des cas, c'est l'aspect « pittoresque » qui prédomine, la variété des surprises, l'inclusion d'effets sonores quasi citationnels ; c'est la tradition de Mahler ou de Charles Ives. Dans l'autre, on marquera l'importance de la trajectoire, de l'avancée, du processus ; c'est la tradition de Sibelius lui-même dont la *Septième Symphonie* a servi encore de référence aux compositeurs « spectraux » français dans les années 1970. L'Estonien Tüür combine ces deux types – la concentration et la progression – en une esthétique de l'énergie et des masses. Il avait fondé dans les années 1970 un groupe de rock progressif dont les modèles étaient Genesis, Emerson Lake & Palmer ou Frank Zappa, et il faisait souvent appel à des instrumentistes classiques (quintette à vents, violoncelle...) pour produire ce qu'il nommait ironiquement du « rock de chambre ». Parmi les références classiques de Tüür figure Mahler, « à cause de ses grands récits abstraits et sa volonté de suivre le principe qu'une symphonie doit être tout un monde ». La musique de sa première période a pourtant un modèle plus immédiat (et qu'il ne mentionne guère) : il s'agit de la musique « polystylistique » d'Alfred Schnittke qui, pour rendre la complexité du monde contemporain, combinait tonalité et atonalité, mélodies grégoriennes et technique dodécaphonique, grappes sonores, accords classés et rythmes de danse.

Du côté de la peinture, Tüür dit son admiration pour Mark Rothko et Anselm Kiefer – un art de l'immersion dans la matière et un art de l'inclusion de références historiques. En musique, il s'est senti proche de Ligeti, du Finlandais Magnus Lindberg, un temps également du minimalisme américain. Il écrit aussi bien des masses sonores, des passages en micro-intervalles, des éruptions postromantiques. Mais rien n'est improvisé, ou intuitif. « *Mon œuvre se préoccupe toujours des relations possibles entre l'énergie intellectuelle et émotionnelle, ainsi qu'aux moyens de les canaliser, de les dissoudre et accumuler de nouveau. Mes pièces sont des drames sonores abstraits avec des personnages et une succession très dynamique d'événements ;*



Le phare de l'île estonienne de Hiiumaa

elles se déploient dans un espace en mouvement constant, avec des expansions et des contractions. » D'où le contrepoint formé par une planification précise de la partition, souvent grâce à des schémas graphiques, formalisation liée à l'autre « sur-moi » de Tüür, à savoir Johann Sebastian Bach. « J'ai toujours voulu concevoir d'un point de vue architectonique des paysages sonores. »

La méthode polystylistique a ainsi versé dans une façon d'écrire qu'il nomme « vectorielle » où tout naît, organiquement, de cellules simples, étendues, transformés, tirés dans toutes sortes de directions ou « courbes ». C'est de cette période que relève *Prophecy*.

Cette œuvre peut évoquer elle-même l'arrière-plan silencieux où naissent les drames sonores de Tüür, l'île tranquille de Hiiumaa où il se retire pour écrire. Paysage qui, comme il le dit dans un entretien de 2012, a sans doute « *influencé ma pensée. Mais j'aime*

aussi beaucoup les extrêmes ». Créé le 11 octobre 2007 *Prophecy* témoigne de l'intérêt que les compositeurs contemporains ont porté à l'accordéon depuis les années 1990. Le compositeur décrit très précisément le parcours de l'œuvre : « *Il y a quatre mouvements [...] enchaînés attacca. Le mouvement initial suit une logique d'ondes et décrit une musique sur le point de naître. C'est l'alternance entre des processus tel que l'immobilisation, le mélange, la convergence ou la dispersion, et qui incarnent ici les principales forces du matériau musical. Le timbre de l'accordéon se fond dans un accord joué par les cordes, celui-ci dans un accord de cuivres, et ainsi de suite. Tout est en flux constant. Des tourbillons ascendants et descendants se croisent, laissant derrière eux une surface scintillante. Le deuxième mouvement nous donne à percevoir la pulsation : on trouve ici un dialogue entre le soliste et l'orchestre, et le développement débouche sur une cadence, à laquelle s'enchaîne le troisième mouvement, qui est lent. La partie d'accordéon est elle-même figurative, puisqu'elle descend vers le registre le plus grave pour remonter ensuite et produire une sorte de mélodie de choral. Quant à la quatrième partie, c'est une danse surréelle, dont la tension monte continument.* »

À l'écoute, ce moule de la symphonie postromantique (une genèse, un mouvement rythmé, un chant intérieur, une ronde) sert en effet de guide, encore qu'il soit filtré par un langage chatoyant, stylistiquement hybride, mais où la virtuosité le cède à la fusion et l'échange des timbres entre l'orchestre et le soliste. Tüür semble identifier celui-ci à un « voyant » qui aperçoit des choses au-delà de ce que perçoivent les autres : « *Ils avaient accès à un au-delà. La musique, ainsi, reflète de mon point de vue subjectif le niveau énergétique de ce phénomène.* »

Martin Kaltenecker est maître de conférences à l'université Paris Diderot. Il a publié La rumeur des batailles (2000), Avec Helmut Lachenmann (2001) et L'Oreille divisée. Les Discours sur l'écoute musicale aux 18^e et 19^e siècles (2011) et codirigé Penser l'Œuvre musicale au 20^e siècle : avec, sans, contre l'histoire ? (2006) et Pierre Schaeffer. Les Constructions impatientes (2012).

Des romantiques allemands

Claire Paolacci

***Siegfried-Idyll* de Richard Wagner**

Le 6 juin 1869, Richard Wagner et la fille de Liszt, Cosima, ont la joie d'avoir un fils, Siegfried. Un an plus tard, Cosima divorce d'Hans von Bülow et épouse Richard Wagner, le 25 août 1870, dans l'église protestante de Lucerne (Suisse). Comblé, Wagner compose sa *Siegfried-Idyll* dans sa maison de Tribschen, près du lac de Lucerne, pour l'offrir à sa femme à l'occasion de son trente-troisième anniversaire.

Le 25 décembre 1870 au matin, **treize musiciens, choisis parmi des intimes et des musiciens de l'orchestre de Zurich, s'introduisent silencieusement dans la maison avant de commencer à la jouer** sous la direction de Wagner dans l'escalier de la maison menant à la chambre de Cosima, d'où le surnom de *Treppenmusik* (musique d'escalier) donnée à la pièce.

L'œuvre, appelée originellement *Tribschener Idyll mit Fidi-Vogelgesang und Orange-Sonnenaufgang* (*Idylle de Tribschen avec le chant des oiseaux de Fidi et le coucher de soleil orange*), reste plusieurs années la propriété du couple, avant que, pour des raisons financières, Wagner n'arrange sa partition pour un orchestre plus important en vue de sa publication en 1878. Sa structure est complexe en raison du grand nombre de thèmes extraits de son opéra non encore créé, *Siegfried*, qu'il expose, superpose et mélange. Le thème initial, dit de « La Paix » (ou de « L'Immortelle bien-aimée »), débute la pièce par un élan ascendant ; il est joué à plusieurs reprises par les cordes seules. Puis, le thème du « Sommeil de Brünnhilde », amené par la flûte et reconnaissable à sa courbe descendante, vient s'y

greffer. Plus tard, le hautbois, soutenu par les cordes, murmure le thème de la Berceuse allemande *Schlaf, Kindlein, schlaf*, associée à la fille aînée des Wagner, Eva. Le thème de Siegfried apparaît au centre de l'ouvrage à la clarinette avant de se mêler au thème de la Paix. Parfois interrompu par les « Appels de l'oiseau », il change progressivement de couleur pour devenir triomphal et conquérant. Les différents thèmes réapparaissent enfin successivement en se superposant parfois les uns les autres pour conclure l'œuvre sur un sentiment de tendresse et de sérénité, comme celui éprouvé alors par Wagner, qui, aux côtés de Cosima, « *l'être, selon lui, le plus accompli qui soit entré dans [s]on expérience humaine et appartient à un autre ordre cosmique* », n'a « *rien d'autre à faire qu'à [s]e tenir à ses côtés* ».

Symphonie N° 4 de Ludwig van Beethoven

Ludwig Van Beethoven débute la composition de sa *Quatrième symphonie en si bémol majeur op. 60* en 1806 alors qu'il réside en Haute-Silésie dans le palais de son principal mécène, le prince Lichnowsky. Mais, alors qu'à cette époque l'Allemagne est occupée par Napoléon, Beethoven refuse de jouer devant des officiers français à la demande de son protecteur et retourne soudainement à Vienne. Il se retrouve dans une gêne financière car la mésentente avec le prince se transforme en rupture.

Cependant, le comte Franz von Oppersdorff, parent de son protecteur et frère de Thérèse von Brunswick, que Beethoven souhaite demander en mariage, a apprécié les influences de Joseph Haydn de sa *Seconde Symphonie* qu'il a fait jouer par son orchestre privé. Venant financièrement en aide au compositeur, ce dernier lui dédie sa *Quatrième Symphonie*. Composée entre les *Troisième* et *Cinquième Symphonies*, respectivement surnommées « *L'Héroïque* » et « *La Symphonie du Destin* », la *Quatrième* est, selon Robert Schumann, « *une menue dame grecque prise entre deux dieux nordiques* ».

Et même si aucun programme n'est sous-jacent, cette symphonie témoigne d'un Beethoven amoureux et serein.



Ludwig van Beethoven en 1804
Portrait de Joseph Willibrord Mähler

Constituée de quatre mouvements, elle est créée au palais Lobkowitz de Vienne en mars 1807 au cours d'un concert donné au profit du compositeur.

Le premier mouvement, de plan sonate, débute par un *Adagio* à l'atmosphère mystérieuse et introspective. Les premiers violons exposent le premier thème auquel répondent les bois et les cuivres. Suit un *Allegro vivace*, au cours duquel les violons toujours exposent le thème principal du mouvement tandis que le second thème, annoncé par l'alto et le violoncelle, est énoncé par le basson puis le hautbois et la flûte. Très rythmique, ce mouvement est influencé par Haydn, Beethoven proposant comme lui une petite codetta basée sur le premier thème.

Le deuxième mouvement, également de plan sonate, plonge l'auditeur dans un climat plus lyrique qui conjugue sérénité,

douceur et mystère. Les seconds violons font entendre une rythmique d'accompagnement, nommée parfois *Paukenfigur* (figure de timbales), qui est réentendue à plusieurs reprises dans le mouvement. Le premier thème, au caractère paisible, est exposé aux violons tandis que le second, plus mélancolique, l'est par la clarinette solo. Après le développement, un nouveau thème, chanté par les cors puis les bois, annonce la coda de ce mouvement qui, selon Berlioz, « *surpasse tout ce que l'imagination la plus brûlante pourra jamais rêver de tendresse et de pure volupté* ».

Dans le troisième mouvement, un scherzo qui n'en porte pas le nom, Beethoven rompt pour la première fois avec la traditionnelle structure en trois parties, scherzo-trio-scherzo, en proposant le retour du trio ce qui le conduit à composer une structure en cinq parties. Le thème du scherzo, qui débute *Allegro vivace*, se partage entre les violons, clarinettes et bassons. Le trio, contrastant, est plus lent et fait dialoguer le groupe des bois, qui expose le thème, et les cordes.

Le quatrième et dernier mouvement, de plan sonate, est un finale très rapide au caractère léger et gai. Il est constitué d'un premier sujet exposé aux cordes avant d'être repris par les flûtes, clarinettes et bassons. Le second, exposé au hautbois, est repris par les basses. Beethoven, encore influencé par Haydn, propose la réexposition du premier thème au basson juste avant la coda qui réunit une dernière fois tout l'orchestre pour terminer en apothéose.

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseignante à l'Université Paris-Diderot. Elle poursuit aussi ses recherches sur la danse, la musique et l'Opéra de Paris. Elle a récemment publié Les Danseurs mythiques (éd. Ellipses, 2015) et Danse et Musique (éd. Fayard-Mirare, 2017).

Naturverbundenheit und Zahlenspiele

Sebastian Hanusa

Ob nun ein «nordisch-naturverbundener» Unterton Musik über die Jahrhunderte hinweg verbindet, ist kaum zu fassen; und es bleibt letztlich dem Ohr des Zuhörers überlassen, ihn herauszuhören. Weitaus fasslicher dagegen ist der gemeinsame kulturelle Kontext, den auch über mehrere Generationen hinweg der Finne Jean Sibelius und der Este Erkki-Sven Tüür teilen: Das Estnische und das Finnische sind eng miteinander verwandt, außer dem eher entfernt verwandten Ungarischen gehört keine andere europäische Sprache zu dieser Sprachfamilie. Finnland wie Estland gelang erst im 20. Jahrhundert der Schritt in die nationale Unabhängigkeit, Finnland nach dem Ersten Weltkrieg und Estland, nach den Jahren der Unabhängigkeit zwischen den Weltkriegen, letztlich erst nach dem Zusammenbruch der UdSSR. In beiden Ländern hat die Musik große Bedeutung für die nationale Identitätsfindung und Selbstbehauptung gehabt. Und auch die Nationalhymnen beider Länder werden auf dieselbe Melodie gesungen, die indes von dem gebürtigen Hamburger Friedrich Pacius stammt, der sich im 19. Jahrhundert als Mitglied der schwedischsprachigen Oberschicht Helsinkis um den Aufbau eines finnischen Musiklebens verdient gemacht hat und als «Vater der finnischen Musik» gilt.

Auch der 1865 geborene Jean Sibelius stammte aus einer schwedischsprachigen Familie und lernte erst in der Schule Finnisch. Während des Studiums erwachte jedoch sein Interesse für die finnische Kultur, die in vielfältiger Weise zur Inspirationsquelle für seine Musik wurde: Durch das Studium traditioneller Volksmusik, durch die Beschäftigung mit dem Nationalepos *Kalevala*, das Textgrundlage einer ganzen Reihe seiner Stücke ist, oder



Jean Sibelius im Jahre 1900

auch durch die Suche nach Inspiration in der Natur Finnlands. So sei auch das 1908 entstandene, ein Jahr später in St. Petersburg durch Alexander Siloti uraufgeführte Orchesterwerk *Öinen ratsastus ja auringonnousu* (Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang) von einem ebensolchen, nächtlichen Ritt von Helsinki in das rund 40 Kilometer entfernte Kervo inspiriert. Oder eben auch nicht: In einer anderen Quelle gab Sibelius nämlich an, dass der Anblick des nächtlichen Colosseums in Rom mit dem darauffolgende Sonnenaufgang ihn zu dem Werk angeregt habe.

Unabhängig, von der Frage, was nun letztlich Sibelius' Inspirationsquelle war, eignen sich beide Szenarien als außermusikalisches Programm des circa viertelstündigen Orchesterwerks: Basis des ersten Teils ist ein kurzes Motiv aus triolisch-punktierten Achteln. Dieser – möglicherweise! – «Hufschlag des galoppierenden Pferdes» erklingt zunächst in Celli und Bratschen, wird dann in wellenförmigen Bewegungen auf- und abgeführt, allmählich weiterentwickelt, moduliert, mal im Unisono, mal im mehrstimmigen Satz und mal polyphon sich verästelnd von den Streichern

gespielt. Dann kommt, zunächst in Flöte und Oboe, eine elegische Melodie hinzu, die als Gegenpart zum rhythmischen Motiv der Streicher und ebenso wie dieses sich in einer zunehmenden Verdichtung des Orchestersatzes zum ersten Höhepunkt hin steigert. Es folgt nach einer kurzen Überleitung im zweiten Teil der «Sonnenaufgang»: Die Grundtonart c-moll des Beginns wird durch ein strahlendes Es-Dur abgelöst. Und als zentrales Motiv des Abschnitts erklingt, erst in Hörnern und Fagotten und dann, in einer zweiten Steigerungswelle, im gesamten Blechbläsersatz, ein majestätischer, getragener Choral. Dieser wird begleitet von aufsteigenden Achtelfiguren der Holzbläser und Streicher, so dass nach und nach der gesamte Orchestersatz in den verschiedensten, schillernden Farben erklingt – als Chiffre für die Farbenpracht des morgendlichen Himmels.

Auch Erkki-Sven Tüür spricht immer wieder von der Inspiration durch die Natur, etwa der Ostseelandschaft auf der Insel Hiiumaa, auf der er 1959 geboren wurde, und auf der er auch heute wieder lebt. Doch ist dieses Naturerleben bei Tüür nur ein Aspekt seiner kompositorischen Arbeit. Ist er doch zugleich ein Kosmopolit, dem nach seiner Studienzeit in Tallinn in den Jahren unmittelbar nach dem Zusammenbruch der UdSSR der internationale Durchbruch als Komponist gelang, und der bekennt, immer wieder auch Zeit im «urbanen Dschungel» von Metropolen wie New York, Singapur, London, Paris oder Berlin verbringen zu müssen – als Kontrast zur Einsamkeit seiner estnischen Heimat.

Und auch das Naturerleben selber ist bei Erkki-Sven Tüür nicht unmittelbar mit seinem musikalischen Denken verknüpft. Vielmehr ist es Gegenstand einer zwischen Szientismus und Zahlen-spekulation sich bewegendem Arbeitsweise, die versucht, Phänomene der Natur ebenso wie solche der Musik auf der Ebene mathematischer Abstraktion zu verallgemeinern und als Ausgangspunkt kompositorischer Arbeit zu benutzen. Tüür nennt dies seine «vektorielle Methode», mit der er seit Anfang der 2000er Jahre komponiert. Diese entstand aus dem Bedürfnis heraus, die verschiedenen stilistischen Einflüsse, die in seinen vorangegangenen Werken im Sinne einer polystilistischen Metasprache oftmals scharf kontrastierend nebeneinander gestellt



Erkki-Sven Tüür

wurden, auf struktureller Ebene stärker miteinander zu verbinden. Dabei handelte es sich um Einflüsse von Artrock – Tüür war in den 1980er Jahren Mitglied der von ihm so genannten «Chamber Rock-Band» In Spe – über Minimalismus, klassischer Tradition, Zwölftontechnik bis hin zum Spektralismus.

Nun hat das Komponieren nach der «vektoriellen Methode» weder zur Folge, dass Tüürs Musik «mathematisch-trocken» oder wenig organisch klingt, noch sind etwa in einem Werk wie dem Akkordeonkonzert *Prophecy*, das 2007 durch das Philharmonische Orchester Turku mit dem Dirigenten Olari Elts und dem Solisten Mika Väyrynen uraufgeführt wurde, die verschiedenen stilistischen Einflüsse komplett nivelliert. Doch zeichnet sich das Werk durch Stringenz und formale Geschlossenheit aus, im Rahmen einer letztlich klassischen Gliederung:

Zwar wird das zwanzigminütige Stück in einem Satz durchgespielt, zugleich ist es aber in vier klar voneinander getrennte Abschnitte gegliedert: Der erste Teil basiert auf dem Überblenden schwebender, spektral inspirierter Akkorde zwischen dem Akkordeon und den verschiedenen Orchestergruppen. In einem raffiniert ausgetragenen Wechsel werden stehende Klänge und deren Auflösung in

komplexen Figurationen gegeneinander gesetzt um so schillernd-ambivalente Klangfiguren zu erzeugen.

Der zweite Abschnitt des Stückes ist dagegen von weitaus konkreteren, treibenden Rhythmen geprägt, die in dialogischem Wechsel zwischen Soloinstrument und Orchester ausgetauscht werden. Es folgt eine Solokadenz des Akkordeons, sowie ein dritter, langsamer Abschnitt, in dessen Mittelpunkt wiederum das Soloinstrument steht: Dessen kantabel geführte, virtuos ausgezogene Stimme durchmisst die verschiedenen Register des Instruments – um dann zu einem an den symphonischen Jazz erinnernden, «surrealen Tanz» überzuleiten, der den das Orchester wie das Soloinstrument zugleich fordernden, virtuoson Schlussteil der Komposition bildet.

Der musikalischen Gestalt des Werkes steht, vermittelt über den Titel, seine außermusikalische Inspiration zur Seite – ganz im Sinne jener Tüürs gesamtem Schaffen innewohnenden Dialektik von abstrakt strukturellem und assoziativem, semantisch sich der Welt öffnendem Denken. So schreibt er im Werkkommentar zu *Prophecy*: «Der Titel bezieht sich auf die extrem lange und reiche Praxis, «Dinge zu sehen», wie sie sich quer durch die Geschichte in den verschiedensten Kulturen und Traditionen findet. Ich möchte daran erinnern, dass Menschen mit dieser Gabe durch die Mehrheit der Gesellschaft oft mit gemischten Gefühlen begegnet wurde. Sie wurden respektiert aber auch verachtet, galten als gefährlich oder verrückt. Aber sie hatten diesen Zugang zum Jenseits, zum Anderen. Die Musik reflektiert – von meinem ganz subjektiven Standpunkt aus – die verschiedenen Energielevel dieses Phänomens.»

Sebastian Hanusa ist Dramaturg, Publizist und Komponist und schreibt über neue Musik und zeitgenössisches Musiktheater. Er arbeitet derzeit als Dramaturg an der Deutschen Oper Berlin.

Wagner, Beethoven und der Traum von der Romantik

Tatjana Mehner (2017)

Der Musikdramatiker auf der einen und der Symphoniker auf der anderen Seite – jeweils nahezu als Inbegriff einer spezifischen Gattung stehen sich Wagner und Beethoven in der Musikgeschichte gegenüber. Und auf eine ganz besondere Weise ist diese Geschichte eine der ungewöhnlichen, ja, ungleichen Beziehungen. In der Tat wäre die Entwicklung Wagners zum Komponisten und vor allem jene seines musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerkes wohl völlig anders verlaufen ohne Beethoven. Wagner reflektiert dieses Verhältnis und sein Bild des Meisters in seiner Novelle «Pilgerfahrt zu Beethoven» im Jahre 1840/41, selbst an einer Art biografischem Scheideweg. Sein literarisches Alter Ego begibt sich auf diese Pilgerfahrt und empfängt – nachdem es sich mit den Widernissen der Mode herumschlagen muss – quasi aus den Händen des verehrten Meisters die Inspiration zur Konzeption seines Musikdramas. Damit stellt er seine Vision – fast schon im Sinne einer Selbstrechtfertigung – in eine eindeutige Tradition und beugt gleichsam einer Verletzung durch rezeptiven Unverstand vor.

Richard Wagner selbst hatte sich in jungen Jahren – mit zweifelhaftem Erfolg – an einer Symphonie versucht, bevor er sich über die seinerzeit typische Kapellmeisterkarriere an die Oper und schließlich sein musikalisches Drama heranarbeitete. Es sollte seine einzige bleiben, auch wenn der Meister der Aufhebung der akustischen Schranken zwischen Bühne und Orchestergraben eine Reihe durchaus beliebter Orchesterstücke hinterließ – vielfach als Bestandteil seiner Bühnenwerke. Als eigenständiges

Orchesterstück des mittleren bis späten Wagner allerdings sticht das *Siegfried-Idyll* aus dem kompositorischen Schaffen Wagners absolut heraus.

Ein klingendes Geburtstagsgeschenk

Eine Gelegenheitskomposition? Im Prinzip könnte man **Richard Wagners *Siegfried-Idyll*** genau so bezeichnen, wäre da nicht jener merkwürdige Beigeschmack, den die Musikgeschichtsschreibung «Gelegenheitswerken» mit Nachdruck zugewiesen hat. Den Anlass, zu dem Wagner das Werk schuf, darf man mit Fug und Recht einen «familiären» nennen. Es war der 33. Geburtstag seiner Frau Cosima – am Weihnachtsmorgen 1870 machte er der Gattin im Treppenhaus der damals von den Wagners bewohnten Villa in Tribschen das Opus zum Geschenk. Hieraus erklärt sich auch die im Verhältnis zu nahezu allen anderen bekannteren Kompositionen Richard Wagners kleine Besetzung des Idylls. 15 Musiker des Tonhalle-Orchesters spielten die Uraufführung unter Leitung des Komponisten. Die Beschenkte beschrieb die Wirkung in ihrem Tagebuch: *«Immer voller schwoll er an, nicht mehr im Traum durfte ich mich wäbnen, Musik erschallte, und welche Musik! Als sie verklungen, trat R. mit den fünf Kindern zu mir ein und überreichte mir die Partitur des <Symphonischen Geburtstagsgrußes> [...] Die <Tribscher Idylle> so heißt das Werk.»*

Die Komposition ist ohne Frage inspiriert durch die Klangsprache der Wagnerschen Musikdramen – wie der später zugewiesene Titel verdeutlicht namentlich des *Ring des Nibelungen*. Trotzdem erscheint es als in sich geschlossen und auf bemerkenswerte Weise aus sich selbst heraus verständlich. Es ist ein fast impressionistisches Spiel, mit dem Wagner filigran die Klangfarben der Instrumente verknüpft und verschmilzt – auch wenn Wagner in späten Jahren immer wieder gesagt haben soll, dass er nach den Musikdramen Symphonien schreiben wolle, erscheint das hier zur Anwendung gebrachte Prinzip der musikalischen Entwicklung gerade nicht an der in jungen Jahren so bewunderten Beethovenschen Symphonik orientiert. Irritierend im Vergleich zum etablierten Wagnerbild dürfte die Zartheit des Klangbildes sein.



Richard Wagner zu Beginn der 1840er Jahre, Stahlstich von Ernst Benedikt Kietz

Eine Gelegenheitskomposition im Sinne der Musikästhetik war das Idyll für Wagner nicht, der sich neben verschiedenen Aufführungen in privatem Rahmen später in Bayreuth bereits kurz nach der Tribschener Uraufführung für eine öffentliche Aufführung in Mannheim und einige Jahre später – 1877 – auch in Meiningen einsetzte.

Suchender Koloss: Ludwig van Beethoven, *Symphonie N° 4*

Beethoven – der Inbegriff der großen Symphonie. Kein Zeitgenosse oder Nachgeborener, der sich nicht an dem Koloss rieb, damit zu kämpfen hatte, wie man handwerklich-ästhetisch an



Ludwig van Beethoven, Porträt von Christian Hornemann aus dem Jahre 1802

das Schaffen des Meisters anknüpfen sollte. Dennoch: auch *die* Beethovensche Symphonie gibt es nicht. Auch Beethoven hat über die Jahrzehnte von seiner fast schon haydn'sch anmutenden *Ersten* bis zu seiner legendären *Neunten Symphonie* eine Entwicklung durchlaufen, die hörend nachzuvollziehen faszinierend sein kann, wenn man ein gewisses musikhistoriographisches Labeling hinter sich lässt.

Gerade die *Vierte Symphonie* des Komponisten zählt zu jenen Werken, die es den Rezipienten nicht ganz so leicht gemacht haben, sie mit einem Label zu versehen. Nach der Uraufführung hatte sie es in der Kritik nicht unbedingt leicht.

«Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der anderen Zusammenhang haben darf, alle Viertelstunden drei oder vier Noten! – das spannt! Dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung schon auf das Allegro Verzicht getan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt werden muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt. [...] Man vermeide alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie.»

Carl Maria von Weber 1807 über Beethovens *Vierte Symphonie*

Die Kompromisslosigkeit, mit der Beethoven quasi selbst als Suchender diese Symphonie beginnt, hat viele Musiktheoretiker beschäftigt. In der Tat fordert der Komponist mit dem Anfang seiner *Vierten* vom Hörer eine Art fast schon bedingungsloses Sich-darauf-Einlassen, bis er ihm den eigentlichen Kopfsatz als *Allegro vivace* präsentiert, und all jene Erwartungen einlöst, die dieser an eine klassisch-romantische Beethoven-Symphonie hat. Durch diesen Akt wird der Eintritt des Erwarteten zu einem neuartigen sinnlichen Erlebnis. Harmonisch reizt der Komponist in dieser Einleitung das in seiner Zeit Übliche nahezu gnadenlos aus. Es ist dieser Anfang, der die Symphonie so besonders macht, in der Beethoven ansonsten auf dem Weg zu seiner berühmten *Fünften* in vielerlei Hinsicht zu erproben und gleichzeitig sich zu bestätigen scheint. Auch bei dem Großmeister selbst begegnen wir also Musik, die sich aus dem und über ein gedachtes Netzwerk Musikgeschichte noch besser erklärt.

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.

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 Pardoen
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.

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
photo: Johann Sebastian Hänel



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 konzertiert 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.

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 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.

Paavo Järvi direction

Pour sa troisième saison comme directeur musical du NHK Symphony Orchestra, Paavo Järvi présente un large répertoire qui s'étend de Mozart à Bernstein. Le cycle de disques consacrés à la musique de Richard Strauss se poursuit avec un enregistrement de *Don Quixote*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* et *Rosenkavalier-Suite*. En tant que directeur artistique de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, il continue l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Brahms et part en tournée européenne avec des œuvres de Schubert. À partir de la saison 2019/20, il deviendra chef et directeur artistique du Tonhalle-Orchester Zürich. Paavo Järvi a achevé à l'été 2016



Paavo Järvi
photo: Julia Bayer

son mandat riche de succès en tant que directeur musical de l'Orchestre de Paris. Il est également chef honoraire du hr-Sinfonieorchester et Music Director Laureate du Cincinnati Symphony Orchestra. Chef très demandé, il dirige régulièrement les Berliner et les Münchner Philharmoniker, le Philharmonia Orchestra London, la Staatskapelle Berlin et la Staatskapelle Dresden. Les temps forts de l'actuelle saison comprennent des concerts avec le Royal Concertgebouw Orchestra, les Wiener Philharmoniker, le New York Philharmonic, le Teatro alla Scala et le NDR Elbphilharmonie Orchester. Engagé pour la musique de compositeurs estoniens, il est conseiller artistique de l'Estonian National Symphony Orchestra. Sa saison se termine souvent par le Pärnu Music Festival, qu'il a fondé en 2011 en Estonie et qui a lieu pendant l'été. Pour se produire dans ce festival, dédié à la musique orchestrale, il a créé un ensemble dont les concerts constituent indiscutablement le point culminant de l'été. L'Estonian Festival Orchestra se produit en janvier 2018 sur les scènes d'Europe, dans le cadre du centenaire de l'indépendance de l'Estonie. Paavo Järvi est depuis 2013 récipiendaire de l'Ordre de l'Étoile blanche, décerné par le président d'Estonie pour ses services rendus à la culture du pays. Sa vaste discographie comprend notamment un enregistrement de cantates de Sibelius, récompensé par un Grammy. Il a été élu artiste de l'année par *Gramophone* et *Diapason*. Il a aussi été fait Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres pour ses services rendus à la musique en France. Natif de Tallinn en Estonie, Paavo Järvi a étudié les percussions et la direction à l'école de musique de la ville. Il a poursuivi sa formation à partir de 1980 au Curtis Institute of Music ainsi qu'au Los Angeles Philharmonic Institute auprès de Leonard Bernstein.

Paavo Järvi Leitung

Paavo Järvi präsentiert in seiner dritten Spielzeit als Chefdirigent des NHK Symphony Orchestra ein breites Repertoire, das von Mozart bis Bernstein reicht. Der vielbeachtete CD-Zyklus mit Musik von Richard Strauss findet seine Fortsetzung in einer Aufnahme von *Don Quixote*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*

und *Rosenkavalier-Suite*. Als künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen setzt Järvi die Gesamteinspielung der Symphonien von Brahms und die Europa-Tournee mit Musik von Schubert fort. Von der Saison 2019/20 an wird Paavo Järvi die Position des Chefdirigenten und künstlerischen Leiters des Tonhalle-Orchesters Zürich bekleiden. Während er im Sommer 2016 seine höchst erfolgreiche Amtszeit als musikalischer Leiter des Orchestre de Paris beendete. Er ist Ehrendirigent des hr-Sinfonieorchesters und Music Director Laureate des Cincinnati Symphony Orchestra. Obendrein ist Järvi ein gefragter Gastdirigent und tritt regelmäßig mit den Berliner Philharmoniker, Münchner Philharmonikern, Philharmonia Orchestra London, Staatskapelle Berlin und Staatskapelle Dresden auf. Zu aktuellen Höhepunkten gehören Konzerte mit Royal Concertgebouw Orchestra, Wiener Philharmoniker, New York Philharmonic, Teatro alla Scala Mailand und NDR Elbphilharmonie Orchester. Er setzt sich für die Musik estnischer Komponisten ein und ist künstlerischer Berater des Estonian National Symphony Orchestra. Seine Konzertsaison beschließt der Dirigent regelmäßig im Sommer mit dem Pärnu Music Festival in Estland, das er 2011 gegründet hat. Für das Festival, das sich im Kern der Orchestermusik zuwendet, hat Järvi eigens ein Ensemble geschaffen, dessen Auftritte unstrittige Höhepunkte des Sommers sind. Das Estonian Festival Orchestra leitete er im Januar 2018 anlässlich des 100. Jubiläums der Unabhängigkeit Estlands auch auf Tournee durch die europäischen Musikzentren. Paavo Järvi ist seit 2013 Träger des Ordens Weißer Stern, verliehen aufgrund seiner Verdienste um die estnische Kultur durch den Präsidenten des Landes. Seine umfassende Diskographie umfasst die mit einem Grammy ausgezeichnete Einspielung von Sibelius-Kantaten. Er wurde sowohl von *Gramophone* als auch von *Diapason* als Künstler des Jahres nominiert. Für seine Verdienste um die Musik in Frankreich wurde er zum Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. Geboren im estnischen Tallinn hatte Järvi zunächst Schlagzeug und Dirigieren an der dortigen Musikschule studiert. Ab 1980 setzte er seine Ausbildung in den USA am Curtis Institute of Music und am Los Angeles Philharmonic Institute bei Leonard Bernstein fort.



Ksenija Sidorova
photo: SL Chai

Ksenija Sidorova accordéon

Saluée comme une artiste «*d'une majestueuse subtilité*» (*The Arts Desk*) et «*incroyablement accomplie*» (*Classical Source*), Ksenija Sidorova est une ambassadrice majeure de l'accordéon. La saison 2017/18 inclut des concerts avec le MDR Sinfonieorchester Leipzig et Kristjan Järvi, le NDR Elbphilharmonie Orchester et Thomas Hengelbrock, l'Atlanta Symphony et Miguel Harth-Bedoya, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo et Mikhail Geerts, les Stuttgarter Philharmoniker et Jan Willem de Vriend ou encore le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich au Grafenegg Music Festival. Suite à ses débuts remarqués dans le cadre du Mostly Mozart Festival au Lincoln Center de New York, elle donne des récitals au MITO, au festival de Macerata, à Baden-Baden, Lucerne, Paris, Salzbourg et Birmingham. Artiste «*Junge Wilde*», elle se produit aux festivals de Cheltenham, Verbier, Bad Kissingen et de Rheingau. Ksenija Sidorova a récemment collaboré avec le NHK Symphony Orchestra, le Hong Kong Philharmonic et l'Estonian Festival Orchestra dirigé par Paavo Järvi dans le cadre d'une tournée. Son premier album, «*Carmen*», est sorti en 2016 chez Deutsche Grammophon. Après l'immense succès remporté en Lettonie, au Ravinia Festival, au Prinzregententheater de Munich ou encore à la Philharmonie de Berlin, elle retourne en Lettonie en 2017. Elle poursuit sa collaboration avec Avi Avital à travers l'Allemagne et l'Italie. Elle travaille régulièrement avec Miloš Karadaglić, Juan Diego Flórez, Nicola Benedetti, Thomas Gould, Andreas Ottensamer et Joseph Calleja. Son répertoire s'étend de Bach à Piazzolla et inclut également la musique d'aujourd'hui, celle d'Erkki-Sven Tüür et Arturs Maskats notamment. Elle s'est produit avec le DJ brésilien Gui Boratto à La Cigale à Paris en Octobre dernier. Encouragée à s'intéresser à l'instrument par une grand-mère baignée par l'accordéon traditionnel, Ksenija Sidorova a commencé à jouer à l'âge de six ans, guidée, dans sa ville natale de Riga, par Marija Gasele. Son appétit de répertoire classique et contemporain la mène ensuite à Londres où elle achève un premier cycle auprès d'Owen Murray à la Royal Academy of Music. En 2012, elle devient la première à remporter l'International Award de la Fondation Bryn Terfel et, en 2015, elle apparaît au Royal Albert Hall,

aux côtés de Sting, pour les 50 ans du chanteur gallois. Elle a bénéficié de la Martin Musical Scholarship and Friends of the Philharmonia Award du Philharmonia Orchestra et de la Worshipful Company of Musicians Silver Medal.

Ksenija Sidorova Akkordeon

Gefeiert als eine Künstlerin «mit immensem Feingefühl» (*The Arts Desk*) und «unglaublicher Perfektion» (*Classical Source*), ist Ksenija Sidorova eine der renommiertesten Botschafterinnen des Akkordeons. Ihre Saison 2017/18 umfasst Konzerte mit dem MDR Sinfonieorchester und Kristjan Järvi, dem NDR Elbphilharmonie Orchester und Thomas Hengelbrock, Atlanta Symphony und Miguel Harth-Bedoya, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo und Mikhail Geerts, Stuttgarter Philharmoniker und Jan Willem de Vriend sowie Tonkünstler-Orchester Niederösterreich beim Grafenegg Musikfestival. Infolge ihres vielbeachteten Debüts beim Mostly Mozart Festival am Lincoln Center New York spielt sie Recitals bei MITO, Festival Macerata, Baden-Baden, Paris, Birmingham, Lucerne Festival und den Salzburger Festspielen. Als «Junge Wilde» steht sie auf den Bühnen der Festivals von Cheltenham, Verbier, Bad Kissingen und im Rheingau. In jüngster Vergangenheit spielte sie mit dem NHK Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic und Estonian Festival Orchestra unter Paavo Järvi im Rahmen einer Tournee. Ihr erstes Album «Carmen» erschien 2016 bei Deutsche Grammophon. Nach Erfolgen in Lettland, beim Ravinia Festival, im Prinzregententheater München und in der Berliner Philharmonie, kehrte sie 2017 nach Lettland zurück. Ihre Zusammenarbeit mit Avi Avital setzt sie in Deutschland und Italien fort. Regelmäßig arbeitet sie mit Miloš Karadaglić, Juan Diego Flórez, Nicola Benedetti, Thomas Gould, Andreas Ottensamer und Joseph Calleja. Ihr Repertoire erstreckt sich von Bach bis Piazzolla und beinhaltet ebenso zeitgenössische Werke, wie namentlich Kompositionen von Erkki-Sven Tüür und Arturs Maskats. Im vergangenen Oktober trat sie mit dem brasilianischen DJ Gui Boratto im La Cigale Paris auf. Durch eine von diesem Instrument begeisterte Großmutter ermutigt, begann Ksenija Sidorova im

Alter von sechs Jahren das Akkordeonspiel unter Anleitung von Marija Gasele in ihrer Geburtsstadt Riga. Ihre Neugier auf klassisches und zeitgenössisches Repertoire führte sie dann zum Studium bei Owen Murray an die Royal Academy of Music London. 2012 war sie die erste Gewinnerin des International Award der Bryn Terfel Stiftung; und 2015 trat sie an der Seite von Sting in der Royal Albert Hall aus Anlass des 50. Geburtstags des walisischen Sängers auf. Sie profitierte darüber hinaus von einem Martin Musical Scholarship und dem Friends of the Philharmonia Award des Philharmonia Orchestra und der Worshipful Company of Musicians Silver Medal.

Artist in residence Paavo Järvi

Prochain concert avec Paavo Järvi
Nächstes Konzert mit Paavo Järvi
Next concert with Paavo Järvi

13.06. 2018 20:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Paavo Järvi direction

Christian Tetzlaff violon

Tanja Tetzlaff violoncelle

Johannes Brahms: *Konzert für Violine, Violoncello und Orchester*
Symphonie N° 2

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Tatjana Mehner (D)