

25.05. 2018 20:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Grands solistes

Philadelphia Orchestra

Yannick Nézet-Séguin direction

Hélène Grimaud piano

Paul Jacobs orgue



BGL
BNP PARIBAS

Johannes Brahms (1833–1897)

Konzert für Klavier und Orchester N° 1 d-moll (ré mineur) op. 15
(1854–1859)

Maestoso

Adagio

Rondo: Allegro non troppo

44'

Wayne Oquin (1977)

Resilience for organ and orchestra (2015)

13'

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonie N° 4 d-moll (ré mineur) op. 120 (1841/1851)

Ziemlich langsam – Lebhaft

Romanze: Ziemlich langsam

Scherzo: Lebhaft

Langsam – Lebhaft – Schneller – Presto

29'

Au nom de la Direction de BGL BNP Paribas, je suis particulièrement heureux de vous accueillir à ce concert donné par l'extraordinaire Philadelphia Orchestra sous la direction de Yannick Nézet-Séguin, avec Hélène Grimaud au piano et Paul Jacobs à l'orgue.

Pour notre banque, soutenir la culture et les arts en général est une évidence et un choix responsable. Dans un monde qui évolue à un rythme effréné et qui semble se complexifier sans cesse, l'art et la culture sont des valeurs qui nous permettent de marquer une pause et de générer des émotions fertiles. La création artistique permet le rapprochement entre les personnes et les institutions culturelles et apporte une valeur ajoutée incontestable dans le développement de nos sociétés.

Fidèle à ses valeurs, BGL BNP Paribas s'engage en faveur de l'excellence ; ce concert sera incontestablement un événement d'exception et je vous souhaite une très belle soirée, portée par des musiciens charismatiques, remarquables et hors du commun.

Carlo Thill

Président du Comité de direction de BGL BNP Paribas

Soleils au crépuscule

Rodolphe Bruneau-Boulmier

En 1859, au moment où Brahms finit la composition de son premier *Concerto pour piano*, le genre a déjà vécu ses heures de gloire. Chopin, Mendelssohn et Schumann – les héros de la génération 1810 – ont donné leurs exemples flamboyants. Wagner, Bruckner ou Mahler, eux, ne veulent guère prendre la relève. Côté français, Franck, D'Indy, Chausson et Fauré demeurent indifférents. Seul Liszt, en tant que pianiste virtuose et qui approche les cinquante ans, cherche encore quelques idées de forme et d'orchestration avec le concerto pour piano.

Avec ses vingt-six ans, Brahms – romantique solitaire – se trouve donc un peu abandonné sur un terrain musical que plus personne n'aborde. Quelle curieuse idée que d'écrire un concerto pour piano alors que le poème symphonique s'épanouit avec Strauss et que le public se pâme pour les opéras de Wagner. D'ailleurs l'accueil du *Concerto en ré mineur* sera plutôt mitigé, la partition est sifflée, les noms d'oiseaux et les qualificatifs fusent, d'« académique » à « ringard », de « lourd » à « maladroit » : l'œuvre ne convainc pas. Et pourtant, le chemin qui mène au chef-d'œuvre n'est pas sans idées originales, sans emportements fougueux.

Déguisée, tour à tour, en sonate pour deux pianos, en symphonie, pour devenir *in fine* un concerto en 1859, la partition séduit d'abord les pianistes. Brahms a peut-être écrit ce concerto pour lui-même, pour des mains courtes mais robustes, avec une technique ample et rude dont la main gauche est souvent le socle, solide et habile.

Avec cette physionomie, le compositeur propose – en ce siècle où la virtuosité fut reine – une nouvelle pyrotechnie : **une manière de jouer en empreintes successives, des déplacements latéraux, une écriture par accords denses et copieux ; ce pianisme somptueux est dépourvu de gammes fusées, d'arabesques ou de vélocité digitale.** En ce sens, Brahms prend ses distances des Chopin, Mendelssohn ou Liszt et révèle une nouvelle façon de penser l'instrument, avec un clavier quasi symphonique.

Ce sont donc les pianistes qui comprennent en premier la partition. Alfred Brendel la considère comme le concerto le plus monumental du répertoire : « *Sa magnificence héroïque est émouvante, dénuée de tierces et de sixtes jubilatoires, mais aussi libre de tout excès de complexité polyrythmique* », un concerto qui – toujours selon Alfred Brendel – n'avait aucune chance de s'imposer au public car les pianos de l'époque étaient trop légers pour faire face à la masse orchestrale. Un concerto pensé pour l'instrument du futur ?

C'est le concerto qu'Hélène Grimaud place au-dessus de tous les autres. L'œuvre est au répertoire de la pianiste depuis ses débuts, elle l'a même enregistré deux fois, le décrit comme son « préféré » et n'hésite pas à révéler l'ampleur hiératique, la souplesse d'une lumière qui puise son mystère dans les brumes du nord. Sous son apparente rigueur, son opulence germanique et sa maîtrise sans faille, Brahms demeure le compositeur du doute, de l'incertitude nostalgique, du soleil crépusculaire en cette fin de 19^e siècle. Un enfant se cache derrière l'Empereur.

« *Le Premier concerto de Brahms est une œuvre intensément dramatique. Le premier mouvement est comme un requiem – Brahms l'a écrit en réaction à la première tentative de suicide de Schumann. J'aime cette forme de symphonie avec piano obligé. J'ai toujours aimé avoir la sensation de faire partie du bloc orchestral. Le deuxième mouvement est comme une prière, quelque chose de très fervent, très spirituel et également très poétique. Le dernier mouvement est un final plein de vitalité : on sent cette force tellurique qui est en œuvre, qui vous entraîne et vous transporte, quelque chose de proprement irrésistible et qui me fait toujours penser à cette idée de sacre ou de rituel du printemps, de renaissance, de recommencement... Vous voyez, c'est très difficile de parler de ces œuvres-là, on ne leur arrive même pas à la cheville !* » précisait Hélène Grimaud dans un entretien.



Johannes Brahms photographié par Friedrich König en 1862

Requiem à Schumann. Requiem à toute une époque. La gravité mélancolique des lumières sourdes, les étendues abandonnées des tableaux de Gaspar David Friedrich s'entendent dans le piano de Brahms. Ce monde presque éteint, ces contrées aux eaux froides et gelées, aux silhouettes fantomatiques, trouvent un écho dans l'œuvre du compositeur. Les appels des cors font surgir la voix du souvenir, du lointain. Avec cette mémoire ancestrale, l'œuvre s'ouvre sur le vaste paysage, un appel au voyage, pour une épopée romantique – sans doute la dernière. Dans *L'Esprit de l'utopie*, Ernst Bloch note à propos de Brahms : « *Il a un coloris tel qu'on n'a pas eu tort de comparer sa palette sonore à la lande d'Allemagne septentrionale, qui de loin paraît une vaste surface monotone, mais lorsqu'on y pénètre la grisaille se résout d'un coup en une multitude de petites fleurs et de nuances. À vrai dire, Brahms ne se soucie ni d'illustrer ni d'évoquer, tout au contraire, il veut et il sait condenser le contenu mélismatique avec le goût de la construction organique, il use des anciens procédés polyphoniques les plus minutieux, et vise à une structure organiquement plastique compliquée d'un réseau touffu de lignes mélodiques entrecroisées.* »

Lorsque Brahms compose son premier concerto, Schumann, son pygmalion, a fait une tentative de suicide en se jetant dans le Rhin. « *Long est le temps de détresse dans la nuit du monde* », disait Martin Heidegger dans *Pourquoi des poètes ?* **Avec le genre du concerto, Brahms repose les mêmes questions que Schumann avec le genre symphonique. Que doivent faire les marginaux ? L'un rêve d'un concerto quasi-symphonie, l'autre imagine des symphonies, loin de Beethoven, aériennes et transparentes.** Des symphonies que Yannick Nézet-Séguin joue avec vivacité et légèreté, avec un orchestre dépouillé pour garder l'allégresse du discours et de la ligne mélodique. Chacun à sa manière semble nous dire que le romantisme est fini. Ce concerto et cette symphonie, tous deux en ré mineur, seront des échecs publics.

Lorsque Schumann retravaille sa *Quatrième symphonie* en 1851, dix ans après la composition, c'est pour lui donner une forme d'un seul tenant et surtout une orchestration beaucoup plus sombre. « *J'essaie de respecter un compositeur qui fait une révision, précise Yannick Nézet-Séguin, parce qu'il en ressent le besoin, plutôt*



Robert Schumann en 1850, d'après un daguerréotype d'Anton Völlner

qu'en réponse à des pressions extérieures. Je suis personnellement convaincu que le message de la symphonie, et cette impression d'un unique grand mouvement, sont mieux rendus par la version ultérieure. » La musicologue Brigitte François-Sappey confirme : « On croit généralement qu'il s'agit d'une symphonie cyclique en quatre mouvements enchaînés, et dans cette perspective on dénonce la maladresse des mouvements extrêmes. Or Schumann, lui, parle de « symphonie en un mouvement ». Il suffit de le croire pour que tout se remette en place et que les prétendues maladresses se muent en stupéfiantes innovations. L'œuvre apparaît alors dans sa réalité, telle une longue coulée symphonique organique (et non pas cyclique). [...] Cette fusion sans précédent d'une forme entière et d'un allegro de symphonie hypertrophié ouvre la voie aux recherches de Liszt et jusqu'à la Kammer-symphonie de Schönberg, deux connaisseurs de l'œuvre de Schumann. »

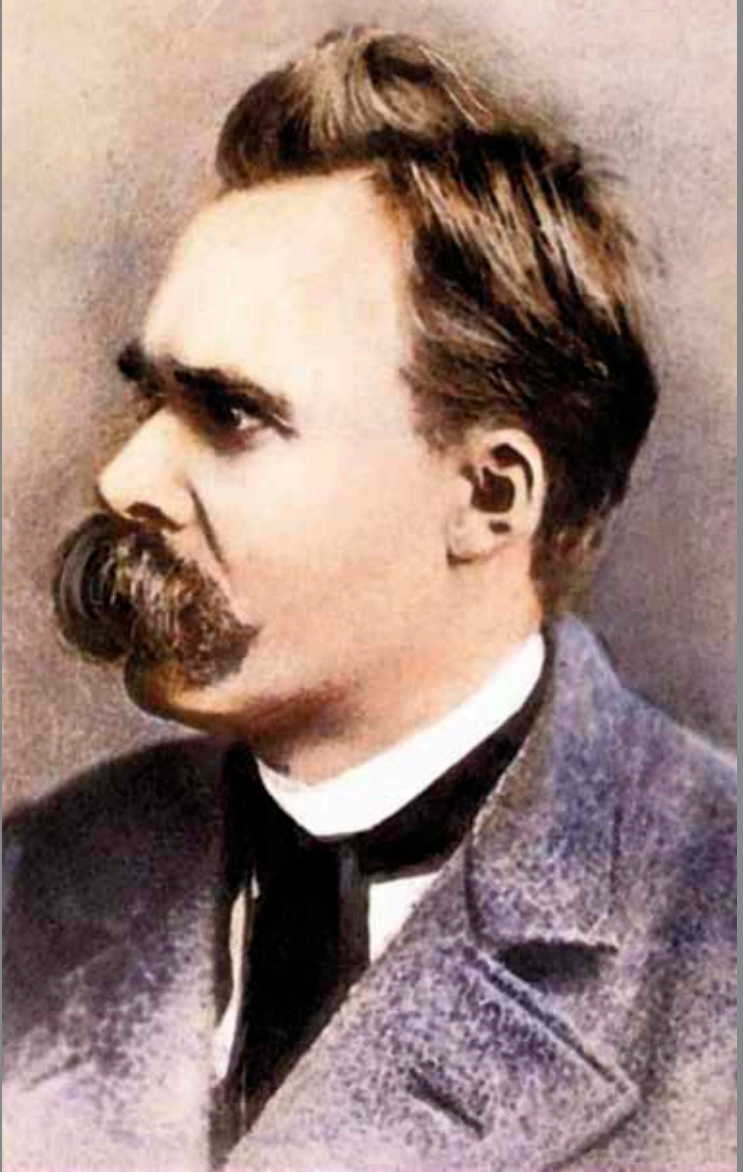
Pour faire ses adieux au genre, Schumann puise dans le passé et offre une œuvre, là aussi, d'une étonnante modernité. Ni romantique, ni post-romantique. Schumann et Brahms ont compris que l'esprit du romantisme va se poursuivre au-delà de leurs œuvres immortelles. Novalis, Schubert, Friedrich, Hölderlin, Hegel – les maîtres – ont quitté la terre, en ayant pris le soin de laisser les fanaux allumés, avec leurs créations comme témoins, flammes toujours crépitantes. Et pourtant, « la nuit du monde étend ses ténèbres », précise Martin Heidegger après la lecture d'Hölderlin, et cette obscurité laisse les disciples égarés et désenchantés. En 1882, Nietzsche déclare – en prophète – avec une certaine lucidité dans *Le Gai Savoir* : « Dieu est mort. » Or, dans la pensée nietzschéenne, Dieu désigne le monde suprasensible en général. « Dieu » devient ainsi le domaine des Idées et des Idéaux. Si le monde supra-sensible disparaît – et si cela est de notre faute – alors l'homme ne sait plus à quoi s'en tenir, il ne reste plus rien qui puisse l'orienter : c'est l'abandon des valeurs. « *N'errons-nous pas à travers un néant infini ?* » demande Nietzsche. Aussi désorientés puissent-ils être, les artistes questionnent et témoignent sur ces chemins, aux bords de l'égarément : là est leur rôle. Ainsi, Brahms comme Schumann n'hésiteront pas à construire un empire poétique de nostalgie. Liszt lancera son « javelot dans l'espace indéfini de l'avenir », et Wagner rayonnera de sa géniale

mégalomanie avec son œuvre d'art totale. Face aux désespoirs, dans les abîmes et ténèbres, chacun cherche un sentier, un sillon, pour renoncer au nihilisme nietzschéen. Acte de folie ? Schumann, Hölderlin ou Nietzsche lui-même auront ouvert les portes de la raison à la démence. D'autres sonderont inlassablement, jusqu'à la nuit ultime, les moyens d'expressions – il faut bien faire quelque chose sur cette terre, car « *les mortels sont. Ils sont, dans la mesure où il y a parole. Toujours plane un chant sur leur terre délaissée. La parole du chanteur retient encore la trace du sacré.* » (Heidegger).

{ Et aujourd'hui ? Que faire ? Les possibles sont nombreux, les exemples envahissants, la mémoire démentielle. Refusant tout fatalisme et tout repli sur soi, **le compositeur Wayne Oquin préfère célébrer les forces créatrices.** Une certaine joie, une jubilation immédiate inondent sa musique.

Avec *Resilience*, à l'instar de Schumann qui révisé des années plus tard sa symphonie, Wayne Oquin reprend une partition datée de 2008, *Reverie* pour orgue. À l'image de Brahms qui rêvait son concerto comme une symphonie, Oquin sait que l'orgue est à lui seul un orchestre. « *Je fus hypnotisé par l'instrument, par sa beauté physique – une merveille industrielle et architecturale – mais aussi par son ampleur de possibilités musicales et dramatiques. Aucun instrument ne peut se vanter d'une palette de couleurs aussi riche, une symphonie en soi.* » Ainsi va naître, à New York, *Reverie* pour l'organiste Paul Jacobs.

Huit années plus tard, le compositeur décide de reprendre les idées principales de la partition et de transformer cette rêverie en *Resilience* pour orgue et orchestre. Et de célébrer une fois de plus, avec une musique au charme immédiat, la fusion entre un soliste et un orchestre. Un soliste aussi puissant que la masse orchestrale. Yannick Nézet-Séguin inscrit *Resilience* au concert inaugural de la saison 2017/18 du Philadelphia Orchestra. L'accueil est chaleureux, le rappel instantané, et la critique évoque « *une partition qui parle à notre époque* ».



Friedrich Nietzsche

Les idées fusent, quatre notes serpentent et réclament notre attention. « *Mon espoir est que ces motifs mélodiques reflètent en quelque sorte la ténacité, la détermination et la persévérance de la vie réelle. Que la capacité humaine excelle dans chaque mesure, même au milieu du tumulte de la vie. En composant, j'étais toujours conscient que cette œuvre serait interprétée par un organiste dont l'expression est extraordinaire et par un chef dont la passion pour la musique nouvelle ne connaît pas de limites.* » Dans un monde où les sollicitations sont nombreuses, où notre esprit se veut toujours en action, le compositeur cherche ici à débusquer l'essentiel face aux flots continus qui parfois nous inondent.

Rodolphe Bruneau-Boulmier est compositeur. Il a fait ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Depuis 2006, il présente de nombreuses émissions sur France Musique. Geoffroy Couteau et François-Frédéric Guy ont enregistré ses œuvres pour piano pour le label Odradek. En 2016, il a fondé le festival Muse & Piano au Louvre-Lens.

Resilience for organ and orchestra

Patrick Castillo (2017)

In 2007 the organist Paul Jacobs invited Wayne Oquin to create a work for solo organ to mark the dedication of the newly installed Schoenstein & Co. instrument at New York City's Christ & Saint Stephen's Episcopal Church. Writing for organ presents a composer with a uniquely daunting task, for each instrument is different – equipped with different numbers of stops and manuals, capable of varying degrees of tonal color, dynamic range, etc. – to say nothing of its unique acoustical setting (recital room, concert hall, cathedral).

A unique challenge

To tackle the challenge of writing for the instrument, Jacobs suggested an equally daunting solution: Oquin, not an organist himself, would have to learn to play the piece as he wrote it. Once the organ's installation was completed, Jacobs would unlock the sanctuary at Christ & Saint Stephen's each night at 11:00 PM, open the organ, and leave Oquin alone at the console for several hours. The composer credits this extreme initiation with helping him to understand the organ from the inside out and to grasp its full potency. «*I'm continually mesmerized*», he says, «*not only by its construction and physical beauty – an industrial and architectural wonder – but also by its breadth of musical and dramatic possibility. No single instrument can boast of so much in terms of its color palette; a symphony unto itself.*»

The result of Oquin and Jacobs's initial collaboration, *Reverie*, received its premiere on May 17, 2008. The two joined forces again eight years later to create *Resilience*, commissioned by the



Wayne Oquin

Pacific Symphony and premiered in February 2016. Both pieces are collaboration in the truest sense. Given the organ's idiosyncrasies, the organist in any new work serves not only as muse, but as a vital accomplice to the composer. He decides which stops to pull for a given passage, in effect helping to orchestrate the piece. The organist moreover makes necessary adjustments from one instrument to the next.

Oquin notes that when Carl St. Clair, music director of the Pacific Symphony, asked him to compose a new work for organ and orchestra, *«I knew the challenges that lie ahead. I would essentially be writing for two vast ensembles, each of which is rivaled only by the other in terms of both power and subtlety. Carl's one request was that the music be celebratory. The result is a 13-minute exploration of two seemingly limitless spheres.»*

A closer look

Resilience is a tautly constructed work. It is set in a broad ternary (A-B-A) form, with a slow middle section (marked «somewhat freely») interposed between the score's adrenalized beginning and rousing conclusion. But within each section, what arrests the listener's ear is the dynamic interplay between organ and orchestra. Oquin sets this dialogue in motion immediately from the score's first bar: a proud declamation by the soloist, met with a fortissimo interjection by the full orchestra. The composer explains, «*This use of call and response is the basis of the piece. With each subsequent statement, the organ elicits a new orchestral interlude. These replies – sometimes short, but frequently more extended, often exuberant, but at times reflective – are intended to be as wide-ranging as the King of Instruments itself.*»

The depiction of resilience in music is a quintessentially Beethovenian trope. One thinks immediately of the *Fifth Symphony's* notorious four-note «Fate knocking at the door» motif – a defiant melodic avatar for the composer, facing the crisis of his worsening deafness, but who will not be defeated.

Oquin's *Resilience*, too, is manifested in a collection of four pitches – the C, D, F-sharp, and G of the organ's majestic opening proclamation and subsequently drawn out by the full orchestra. This set of four notes constitutes a relentless motif, challenged to withstand one turbulent episode after another. «*The emphatic resolve of the first two chords penetrates deep into the fabric of the score*», Oquin writes. «*Though the initial idea transforms and travels far its influence is never abandoned.*» Even in the work's slow middle section, «*the driving rhythmic pulse temporarily suspended, the music's insistence on the original harmonic material does not diminish.*» The struggle culminates in the final pages of the score, as the organ is repeatedly struck down by the orchestra, yet persists; finally, his hands overcome, the soloist perseveres with a cadenza using only the organ's pedals.

Oquin offers the following dedication to Jacobs and St. Clair:
«My hope is that this motivic allegiance in some way mirrors real life tenacity, determination, and perseverance; that the human capacity to excel, even amidst life's tumult, is reflected in every bar. While composing, I was always mindful that this work would be interpreted by an organist whose breadth of expression is extraordinary and by a conductor whose passion for new music knows no bounds.»

Program note commissioned by The Philadelphia Orchestra

Einer von fünf Riesen

Tatjana Mehner

Das Bild ist das gleiche überall auf der Welt. In einem Zeitalter, in dem man allerorten von Globalisierung spricht, ist das kein Wunder – sollte man meinen. Es ist dasselbe Bild mit minimalen, aber doch prägenden Abweichungen in den Ritualen. Und diese Rituale sind vielfältig. Sie schlagen sich auf unterschiedlichen Ebenen nieder und sie machen neben jenen Klangbildern, die jeweils charakteristisch sind für die großen symphonischen Orchester unserer Zeit, den besonderen Reiz aus, diese Klangkörper in ihrer Vielfalt und Verschiedenheit zu erleben – bei aller Gemeinsamkeit, die als Garantie das Ritual des bürgerlichen Konzerts prägt.

Zwischen 80 und 100 weitgehend schwarz-gewandete Damen und Herren, die dafür ihr Leben lang gelernt, studiert und geübt haben, betreten in einer auf akustische Gegebenheiten ihrer Instrumente abgestimmten und zahlenmäßigen Ausgewogenheit das Podium, um ein Konzert zu geben. Und es sind nicht allein so subtile Unterschiede wie die Frage, in welcher Reihenfolge Instrumentengruppen und deren Mitglieder bis hin zum Konzertmeister auf die Bühne strömen, ob sie gleich Platz nehmen oder stehen bleiben, bis auch der letzte Kollege seinen Platz erreicht hat, in denen sich die Orchester quer durch alle Ligen unterscheiden. Oft haben sich diese Rituale in der Geschichte entwickelt und werden nicht selten intern gar nicht als solche wahrgenommen oder hinterfragt.

Wie die Musikforschung heute weiß, ist es nicht allein das momentane Miteinander der aktuellen Orchesterbesetzung, das den spezifischen und unverwechselbaren Klang von Orchestern bestimmt. Dieser Klang ist genauso das Ergebnis komplexer kulturhistorischer Abläufe. Daher ist es nicht unbedingt Einbildung, wenn wir meinen, zentraleuropäische von US-amerikanischen Orchestern ebenso unterscheiden zu können wie ostasiatische, lateinamerikanische und und und. Oft liegen die Gründe hierfür sowohl in der konkreten Entstehungsgeschichte der jeweiligen Orchesterkultur als auch in deren sozialhistorischem Umfeld. So sind Zentraleuropäer aller Globalisierung zum Trotz gar zu gern verblüfft und begeistert zugleich vom unverwechselbaren, markanten und geschlossenen Blechbläserklang der US-amerikanischen Orchester. Dass der seine deutlichen Wurzeln in der Brass-Tradition des Landes hat – mit ihrem speziellen Ausbildungssystem und einer komplexen und starken parallelverlaufenden Populärmusikgeschichte, ist offensichtlich.

Aber auch die Entstehungsepoche und ihr jeweiliger musikalischer Stil haben beträchtlichen Anteil an der Herausbildung spezifischer Klangbilder. Darin liegen wohl auch die Gründe dafür, dass die sogenannten «Big Five» so klingen, wie sie klingen, jene fünf Orchestergiganten, die die Crème de la Crème der US-amerikanischen Orchesterlandschaft bilden und deren Klangbilder weltweit längst nicht weniger legendär sind als die oft erheblich betagteren Traditionsorchester Westeuropas. Auf jeden Fall handelt es sich um die fünf ältesten Symphonieorchester der Weltmacht, an deren Spitze das New York Philharmonic rangiert und deren vierten Platz immerhin das Philadelphia Orchestra einnimmt. Fünf Orchestergründungen, die allesamt innerhalb von gut sieben Jahrzehnten vollzogen werden, und die prägend für eine neue symphonische Musikkultur mit ihrem Repertoire werden: New York Philharmonic (1842), Boston Symphony Orchestra (1881), Chicago Symphony Orchestra (1891), Philadelphia Orchestra (1900), Cleveland Orchestra (1918).



Mit den Orchestern entsteht auch die nötige Infrastruktur – hier die New Yorker Carnegie Hall 1895.

Als 1900 das Philadelphia Orchestra entsteht, hat New York Philharmonic bereits 58 Jahre auf dem Buckel – fast sechs Jahrzehnte Erfahrung, von der andere natürlich profitieren können. Noch im 19. und auch im beginnenden 20. Jahrhundert war der Musikbetrieb weitgehend jetzt-orientiert, war es nicht das große musikalische Erbe an sich, das Künstler und Publikum im Blick hatten und das der Musikmarkt transportierte. Kein Wunder also, dass sich die fünf US-amerikanischen Orchestergründungen am romantischen, aber besonders spät- und postromantischen Repertoire orientierten. Dennoch war es auch schnell eine andere Offenheit und Neugier, quasi ein Leben ohne Last jahrhundertalter Tradition, die es Orchestern wie dem Philadelphia

Orchestra möglich machte, eine einzigartige Einspielungstradition zu eröffnen – Dirigenten wie Leopold Stokowski oder Eugene Ormandy können wohl als Inbegriff eines historiographisch unverstellten Interpretensblicks gesehen werden. Gelten Stokowskis bei Musikwissenschaftlern nicht unumstrittene Bearbeitungen eines umfassenden musikhistorischen Repertoires heute als ein entscheidender Schritt der Öffnung des Konzertsaaes für ein breites Publikum, so dürften diese ohne Frage auch zu einer für die damalige Zeit – Stokowski übernahm die Leitung des Orchesters 1912 – ungewöhnlichen stilistischen Flexibilität der Musiker geführt haben, die die Vielfalt der Aktivitäten des Klangkörpers durch seine durchaus turbulente Geschichte bis hinein in das zweite Jahrhundert seiner Existenz mit ermöglicht hat.

Vielfach werden solche orchester- und kulturinternen Klangideale unbewusst bis heute weitergegeben und eben das trägt zur Lebendigkeit der Musikszene bei. Und genau deshalb steht immer das gleiche abendliche Bild für klangliche Vielfalt an sich.

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.

Symphonisches für Solist

Das *Erste Klavierkonzert* von Brahms

Jürgen Ostmann (2013)

Johannes Brahms hatte vor allem zu Beginn seiner Komponisten-Laufbahn mit einem ausgewachsenen Beethoven-Komplex zu kämpfen: Er wollte das Niveau seines Vorgängers erreichen, dabei jedoch eigenständig bleiben. So konnte er, angeregt und zugleich entmutigt, ja gelähmt durch das übergroße Vorbild, seine *Erste Symphonie* erst 1876, im Alter von 43 Jahren, abschließen, und bevor er 1873 seine ersten Streichquartette an die Öffentlichkeit gab, hatte er – nach eigenen Angaben – bereits mehr als 20 Stücke dieser Gattung begonnen und wieder verworfen.

Gemessen daran verlief der fünfjährige Entstehungsprozess des *Ersten Klavierkonzerts* sogar noch recht zügig. Er begann Anfang 1854 mit dem Projekt einer Sonate für zwei Klaviere. Drei Sätze davon vollendete Brahms, doch mit dem klanglichen Ergebnis war er unzufrieden. *«Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Klaviere»*, schrieb er in einem Brief, und da ihm das thematische Material der Sätze geeignet schien, orchestrierte er sie, um eine Symphonie daraus zu machen. Aber was zuerst für ein bestimmtes Instrument mit besonderem Klang und besonderer Spieltechnik gedacht war, ließ sich nicht so einfach auf den wesentlich größeren, vielfarbigen Klangkörper übertragen. Brahms gab deshalb auch den Symphonie-Plan auf und verwendete seine Skizzen für ein Klavierkonzert mit symphonischem Anspruch. Immer wieder arbeitete er das Konzert um und fragte seinen Freund, den Geiger und Komponisten Joseph Joachim, um Rat. Ihm gestand er schließlich: *«Ich habe kein Urteil und auch keine Gewalt mehr über das Stück.»*

Zwischen Autobiographie und Porträt

Die größten Schwierigkeiten bereitete Brahms der erste Satz. Max Kalbeck, der erste Brahms-Biograph, behauptete, der Komponist habe hier seine Erschütterung über Robert Schumanns Selbstmordversuch im Jahr 1854 verarbeitet. Möglich wäre es – der aufbegehrende, dramatische Charakter des Stücks widerspricht dem zumindest nicht. Bereits die Orchestereinleitung legt mit ihrer ungewöhnlichen Länge von 90 Takten die symphonische Anlage des gesamten Werks fest. Brahms beginnt im Übrigen die motivisch-thematische Arbeit mit seinem Material schon im ersten Formteil, der Exposition. Das schwächt dann auch den Wiedererkennungseffekt in der Reprise, die nicht nur verkürzt, sondern auch verschleiert erscheint: Die Grundtonart d-moll wird erst im späteren Verlauf erreicht.

Den Mittelsatz brachte Brahms in Verbindung mit seiner Freundin Clara Schumann. In einem seiner Briefe an die Pianistin heißt es: *«Ich schreibe dieser Tage den ersten Satz des Konzertes ins Reine. [...] Auch male ich an einem sanften Portrait von Dir, das dann Adagio werden soll.»* Clara wiederum hatte beim Durchspielen des Satzes eher religiöse Assoziationen: *«Das ganze Stück hat etwas Kirchliches, es könnte ein Eleison sein.»* Tatsächlich notierte auch Brahms im Autograph unter den ersten fünf Takten die Worte *«Benedictus qui venit in nomine Domini»* (Gelobt sei, der im Namen des Herren kommt). Ob Frauenporträt oder Kirchenmusik – kontemplativ kann man die Stimmung dieses Adagios mit seiner D-Dur-Tonalität und dem ruhig fließenden 6/4-Takt in jedem Fall nennen. Nur der Mittelteil bildet mit Moll-Modulationen und energischeren Rhythmen einen Kontrast.



Johannes Brahms 1874

Zur Uraufführung – ein Verriss

«Das gegenwärtige 14. Gewandhauskonzert war nun wieder ein solches, in dem eine neue Komposition zu Grabe getragen wurde – das Konzert des Herrn Johannes Brahms. Es ist aber auch in Wahrheit dieses Stück gar nicht danach angetan, dass es irgend eine Befriedigung und einen Genuss gewähren könnte: Nimmt man den Ernst des Strebens und die Tüchtigkeit der musikalischen Gesinnung hinweg, so bleibt eine Öde und Dürre, die wahrhaft trostlos ist. Die Erfindung hat auch an keiner einzigen Stelle etwas Fesselndes und Wohltuendes; die Gedanken schleichen entweder matt und siechhaft dahin, oder sie bäumen sich in fieberkranker Aufgeregtheit in die Höhe, um desto erschöpfter zusammenzubrechen; ungesund mit einem Worte ist das ganze Empfinden und Erfinden in dem Stücke. Geben nun diese blassen und schemenhaften, nur hin und wieder von hektischer Röte angehauchten Gedanken an sich schon einen traurigen Anblick, so wird die Sache noch trübseliger durch die Art und Weise, wie sie verarbeitet und verwendet werden. Dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder Auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muss man über Dreiviertelstunden lang ertragen! Diese ungegorne Masse muss man in sich aufnehmen und muss dabei noch ein Dessert von den schreiendsten Dissonanzen und misslautendsten Klängen überhaupt verschlucken! Mit vollstem Bewusstsein hat überdies auch Herr Brahms die Prinzipalstimme in seinem Konzert so uninteressant wie möglich gemacht; da ist nichts von einer effektvollen Behandlung des Pianoforte, von Neuheit und Feinheit in den Passagen, und wo irgend einmal etwas auftaucht, was den Anlauf zu Brillanz und Flottheit nimmt, da wird es gleich wieder von einer dichten orchestralen Begleitungskruste niedergehalten und zusammengequetscht.»

Die *Signale für die musikalische Welt* über die Leipziger Aufführung von Brahms' *Erstem Klavierkonzert* am 27. Januar 1859

Das Finale hatte Brahms ursprünglich genau wie den Kopfsatz symphonisch konzipiert. Nach Einwänden seiner Freunde besann er sich aber anders. Gerade ein Schlusssatz sollte dem Solisten ja traditionell die Möglichkeit bieten, sein gesamtes Können zu zeigen, und letztendlich wird auch das Finale von Brahms' *Erstem Klavierkonzert* dieser Forderung gerecht. Es enthält mit seinen fast durchgehenden Terz- und Sextparallelen, den schnellen Dezimsprüngen im Bass sowie manchen verqueren Rhythmen Schwierigkeiten, die damals wohl nur wenige Pianisten bewältigen konnten. Das verhinderte jedoch nicht, dass Brahms bei der Leipziger Aufführung vom 27. Januar 1859 (bei der er selbst am Klavier saß) eine schwere Niederlage erlitt: Das Publikum zischte, und die Kritik in den *Signalen für die musikalische Welt* fiel verheerend aus. Vielleicht war Brahms ja einfach seiner Zeit voraus; jedenfalls setzte sich sein Werk etwa ab Ende der 1880er Jahre doch noch in den Konzertsälen durch. Der Komponist hatte das Desaster in Leipzig ohnehin nicht allzu schwer genommen: *«Ich glaube, es ist das Beste, was einem passieren kann; das zwingt die Gedanken und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und tappe noch.»*

*Jürgen Ostmann studierte Musikwissenschaft und Orchester-
musik (Violoncello). Er lebt als freier Musikjournalist und Drama-
turg in Köln und arbeitet für Konzerthäuser, Rundfunkanstalten,
Orchester, Plattenfirmen und Musikfestivals.*

Gnade und Experiment

Robert Schumann als Symphoniker

Wolfgang Fuhrmann (2012)

Viel ist geschrieben worden über Robert Schumanns Weg zur Symphonie – über das bewunderte Vorbild Beethoven und den Enthusiasmus für Schuberts «*Große*» *C-Dur-Symphonie*; über die Fragment gebliebene *Symphonie g-moll* von 1832/33, die der Komponist nie veröffentlichte, und über den symphonischen Rausch des frischgebackenen Ehemanns, der im Jahr 1841 zu gleich drei großen Orchesterwerken führte. Viele Vorurteile gibt es auch über die «Probleme» des Symphonikers Schumann, seiner angeblichen hinderlichen Neigung zur kleinen lyrischen Form und zum biedereren Klassizismus, seiner ebenso angeblichen Unfähigkeit zur Orchestration. Tatsächlich jedoch – und wer Ohren hat zu hören, kann dies bestätigen – war Schumann ein so begnadeter wie experimentierfreudiger Symphoniker. Jedes der Werke des Jahres 1841 – auch die *Vierte Symphonie* – legt davon auf seine Weise Zeugnis ab.

«In einem Satze» – Die *Vierte Symphonie*

Die *Vierte Symphonie op. 120* wurde innerhalb weniger Tage, zwischen dem 31. Mai und dem 7. Juni 1841, konzipiert. Zwi- schendurch hatte Schumann auch noch eine Phantasie für Klavier und Orchester komponiert, die er 1845 zu seinem berühm- ten *Klavierkonzert op. 54* erweitern sollte – eine staunenswerte, nahezu unbegreifliche Produktivität innerhalb nur eines halben Jahres. Auch die Ende August in Angriff genommene Instrumen- tierung schritt so schnell voran, dass er am 13. September die vollendete Partitur Clara zu ihrem 22. Geburtstag überreichen konnte. Die schwache Resonanz der Uraufführung im Leipziger Gewandhaus am 6. Dezember aber bewog Schumann, das Werk

zurückzuziehen; erst in seiner Düsseldorfer Zeit brachte er es wieder zur Aufführung. Es ist diese vor allem im Orchestralen überarbeitete Fassung, deren Klang im Vergleich zur Urfassung von 1841 durch «*Verstärkung der klingenden Masse, der gedeckten Farben und Verschleierung der Konturen*» (Martin Just) gekennzeichnet ist, die heute Abend zur Aufführung gelangt. 1854 wurde sie gedruckt als «*Symphonie N° IV. D moll. Introduction, Allegro, Romanze, Scherzo und Finale in einem Satze für großes Orchester von Robert Schumann. Op. 120*».

Diese Benennung macht das Ungewöhnliche des Werks schon deutlich. Die Symphonie ist ein früher Versuch der «*Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*», vielleicht angeregt durch Schuberts *Wanderer-Fantasie*, sicherlich befördert durch Mendelssohns *Zweite Symphonie*, den «*Lobgesang*». (Lizsts Experimente zu dieser Fragestellung fanden erst nach 1848 statt.) Dabei ging es um mehr als nur darum, die Pausen zwischen den Sätzen abzuschaffen oder dazwischen Überleitungen zu komponieren: Die früher in ihrer Thematik weitgehend unabhängigen Satzcharaktere wurden nun durch vielfältige Verknüpfungen, Zitate und Andeutungen verbunden.

Ein Geflecht von Verweisen

Es gibt also nicht ein übergreifendes Motto (wie in Berlioz' *Symphonie fantastique*), sondern eher ein Geflecht von Verweisen. Dazu kommen weitere ungewöhnliche formale Entscheidungen. Der schwer dahinfließende, brütende, fast melancholisch wirkende erste Satz leitet weniger in den schnellen Folgesatz ein, wie es dem Sinn der Bezeichnung «*Introduktion*» entsprechen würde, sondern die Bewegung macht eher einem in allmählicher Beschleunigung sich entwickelnden, in raschen Sechzehnteln kreisenden Motiv Platz, das sich zur Keimzelle des folgenden *Allegro* entwickelt. Tatsächlich beherrscht die hartnäckige und zugleich angestrenzte Insistenz dieses allgegenwärtigen Motivs dieses *Allegro* mit derartiger Ausschließlichkeit, dass sich der geläufige Themenkontrast erst in der Durchführung in plastischen Melodien ausbildet. Zu einer formgerechten Reprise kommt es

dann auch nicht: Gegen Ende des Satzes erfolgt stattdessen ein ›Durchbruch‹ zum D-Dur, das noch einmal die (melodisch intensivierten) Themen der Durchführung aufgreift – und abbricht.

Es folgt, nach einem pathetischen Moll-Akkord in den Bläsern, eine Romanze, ein unverkennbar im Klang des romantischen «Es war einmal» angestimmtes wehmütiges Oboen-Solo, dem die Bewegung aus der Introdution gegenüber gestellt wird. Diese wandelt sich später nach D-Dur und wird zu einer von der Solovioline figurativ umspielten, großzügiger ausgreifenden Linie.

Das wehmütige Romanzenthema beschließt den Satz, dem ein kurzatmiges, aber umso wilder aufstampfendes Scherzo folgt. Sein Trio entpuppt sich erneut als die Figurationen aus der Romanze. Es folgt auf eine Wiederholung des *Scherzos* erneut, zerfällt aber zusehends und löst sich zu einer statischen, dann geheimnisvoll tremolierenden Klangfläche, über der nun wieder – zu feierlichen Signalen der Posaunen – das ostinate Motiv des *Allegros* anhebt und im Finale tatsächlich wieder – in der Dur-Tonart – dort anzuknüpfen scheint, wo jener Satz geendet hatte.

Dieser Schein täuscht jedoch: Das Motiv verschwindet nach den ersten Takten endgültig (während es in der Erstfassung noch das Seitenthema begleitete), das gleichfalls aus dem *Allegro* bekannte Hauptthema wird noch in der Durchführung in einem lockeren Fugato verarbeitet und verschwindet dann gleichfalls aus dem Geschehen. Überhaupt scheint die Symphonie nun auf dem Weg zur doppelten Schlusssteigerung allen Ballast an Reminiscenzen von sich zu werfen: «*Folgerichtig feiert die Coda den nun erreichten Zustand reiner Gegenwart durch einen sanglich-munteren Gedanken, der weder Herkunft noch Zukunft besitzt. Und die daran sich anschließende Stretta kommt gar ohne melodisch prägnante Größen aus.*» (Siegfried Oechsle)



Robert Schumann 1839
Lithographie von Joseph Kriehuber

Aus der leicht amorphen, drückenden Atmosphäre des Beginns hat sich das Werk über endliche melodische Gelöstheit in eine gleichfalls amorphe, aber heiter-klare Bewegtheit emporgearbeitet, in der es sich gleichsam in Wohlgefallen auflöst.

Wolfgang Fuhrmann studierte Musikwissenschaft und Germanistik in seiner Geburtsstadt Wien und hat viele Jahre als freier Musikpublizist (unter anderem für Berliner Zeitung und Frankfurter Allgemeine Zeitung). Er wurde mit der Arbeit Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter promoviert und hat sich 2010 an der Universität Bern mit der Arbeit Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten, ca. 1750 bis 1815 habilitiert.

The Philadelphia Orchestra

Yannick Nézet-Séguin

Music Director
*Walter and Leonore Annenberg
Chair*

Stéphane Denève

Principal Guest Conductor

Kensho Watanabe

Assistant Conductor

First Violins

David Kim, Concertmaster
Dr. Benjamin Rush Chair
Juliette Kang, First Associate
Concertmaster
Joseph and Marie Field Chair
Ying Fu, Associate Concertmaster
Marc Rovetti, Assistant
Concertmaster
Barbara Govatos*
Robert E. Mortensen Chair
Jonathan Beiler
Hirono Oka
Richard Amoroso
Robert and Lynne Pollack Chair
Yayoi Numazawa
Jason DePue*
Larry A. Grika Chair
Jennifer Haas
Miyo Curnow*
Elina Kalendarova
Daniel Han
Julia Li
William Polk

Second Violins

Kimberly Fisher, Principal
Peter A. Benoliel Chair
Paul Roby, Associate Principal
Sandra and David Marshall Chair
Dara Morales, Assistant Principal
Anne M. Buxton Chair
Philip Kates
*Mitchell and Hilarie Morgan
Family Foundation Chair*
Booker Rowe
*Joseph Brodo Chair, given by
Peter A. Benoliel*
Davyd Booth
Paul Arnold
Lorraine and David Popowich Chair
Dmitri Levin
Boris Balter
Amy Oshiro-Morales
Mei Ching Huang
Yu-Ting Chen
Jeoung-Yin Kim

Violas

Choong-Jin Chang, Principal
Ruth and A. Morris Williams Chair
Kirsten Johnson, Associate
Principal*
Kerri Ryan, Assistant Principal
Judy Geist
Renard Edwards
Anna Marie Ahn Petersen
Piasecki Family Chair
David Nicastro
Burchard Tang*

Che-Hung Chen
Rachel Ku
Marvin Moon
Meng Wang

Cellos

Hai-Ye Ni, Principal
Priscilla Lee, Associate Principal
Yumi Kendall, Assistant Principal
*Wendy and Derek Pew
Foundation Chair*
Richard Harlow
Gloria dePasquale
Orton P. and Noël S. Jackson Chair
Kathryn Picht Read
Robert Cafaro
Volunteer Committees Chair
Ohad Bar-David
John Koen
Derek Barnes
Mollie and Frank Slattery Chair
Alex Veltman

Basses

Harold Robinson, Principal
Carole and Emilio Gravagno Chair
Joseph Conyers, Assistant
Principal
John Hood*
Michael Shahan
David Fay
Duane Rosengard
Robert Kesselman*
Nathaniel West

*Some members of the string
sections voluntarily rotate seating
on a periodic basis.*

Flutes

Jeffrey Khaner, Principal
Paul and Barbara Henkels Chair
David Cramer, Associate Principal
*Rachelle and Ronald Kaiserman
Chair*
Erica Peel, Piccolo

Oboes

Richard Woodhams, Principal
Samuel S. Fels Chair
Peter Smith, Associate Principal
Jonathan Blumenfeld
Edwin Tuttle Chair
Elizabeth Starr Masoudnia,
English Horn
Joanne T. Greenspun Chair

Clarinets

Ricardo Morales, Principal
*Leslie Miller and Richard Worley
Chair*
Samuel Caviezel, Associate
Principal
Sarah and Frank Coulson Chair
Socrates Villegas
Paul R. Demers, Bass Clarinet
*Peter M. Joseph and Susan
Rittenhouse Joseph Chair*

Bassoons

Daniel Matsukawa, Principal
Richard M. Klein Chair
Mark Gigliotti, Co-Principal
Angela Anderson Smith
Holly Blake, Contrabassoon

Horns

Jennifer Montone, Principal
Gray Charitable Trust Chair
Jeffrey Lang, Associate Principal
*Hannah L. and J. Welles
Henderson Chair*
Daniel Williams
Jeffry Kirschen
Ernesto Tovar Torres
Shelley Showers

Trumpets

David Bilger, Principal
Marguerite and Gerry Lenfest Chair
Jeffrey Curnow, Associate Principal
*Gary and Ruthanne Schlarbaum
Chair*
Anthony Prisk
Robert W. Earley

Trombones

Nitzan Haroz, Principal
Neubauer Family Foundation Chair
Matthew Vaughn, Co-Principal
Eric Carlson
Blair Bollinger, Bass Trombone
Drs. Bong and Mi Wha Lee Chair

Tuba

Carol Jantsch, Principal
Lyn and George M. Ross Chair

Timpani

Don S. Liuzzi, Principal
Dwight V. Dowley Chair
Angela Zator Nelson, Associate
Principal

Percussion

Christopher Deviney, Principal
Anthony Orlando, Associate
Principal
Angela Zator Nelson

Piano and Celesta

Kiyoko Takeuti

Keyboards

Davyd Booth

Harp

Elizabeth Hainen, Principal
Patricia and John Imbesi Chair

Librarians

Robert M. Grossman, Principal
Steven K. Glanzmann

Stage Personnel

James J. Sweeney, Jr., Manager
James P. Barnes

*On leave

Interprètes

Biographies

Philadelphia Orchestra

Fondé en 1900, le Philadelphia Orchestra est l'un des «Big Five» américains. Yannick Nézet-Séguin en est, depuis 2012 et pour sa sixième saison, le huitième directeur musical. Il succède ainsi à Fritz Scheel, Carl Pohlig, Leopold Stokowski, Eugene Ormandy, Riccardo Muti, Wolfgang Sawallisch, Christoph Eschenbach et Charles Dutoit. Au cours de sa longue histoire, l'orchestre a assuré de nombreuses premières américaines, dont celles de la *Huitième Symphonie* de Mahler, du *Sacre du printemps* de Stravinsky et des *Gurrelieder* de Schönberg. L'orchestre est basé au Kimmel Center depuis 2001, mais il se produit également au Mann Center for the Performing Arts et dans d'autres lieux de la région, comme Penn's Landing, Longwood Gardens et le Philadelphia Navy Yard. En outre, la Philadelphia Orchestra Association est propriétaire de l'Academy of Music, monument qui abrite le plus ancien opéra actif des États-Unis. L'orchestre entretient une étroite coopération avec des organisations culturelles et politiques régionales et nationales et a récemment développé des partenariats avec le Pennsylvania Ballet, Philadelphia Live Arts (FringeArts), Philadanco, Opera Philadelphia, le Curtis Institute of Music, la Ridge Theater Company et le metteur en scène James Alexander. En dehors de Philadelphie, dont il est devenu l'ambassadeur, l'orchestre se produit aussi chaque année au Carnegie Hall, lors d'une résidence de trois semaines chaque été au Saratoga Performing Arts Center de New York, ainsi qu'à l'étranger dans le cadre de tournées. Le Philadelphia Orchestra a ainsi été le premier orchestre



Philadelphia Orchestra

photo: Jessica Griffin

symphonique américain à se produire en Chine en 1973. Il accorde une grande attention à la préservation de ses liens avec le public, ainsi qu'à la recherche d'un nouveau public – une tradition qui remonte à 1921, lorsque Leopold Stokowski organisait des concerts exclusivement pour les enfants. Sous la direction musicale de Yannick Nézet-Séguin, l'orchestre a lancé le projet HEAR, une série d'initiatives socio-musicales visant à promouvoir la santé, l'éducation, l'accessibilité et la recherche, ainsi que, lors de la saison 2014/15 LiveNote®, un guide de concert interactif pour téléphone portable développé en collaboration avec la Drexel University. Les musiciens de l'orchestre sont des enseignants, formateurs et mentors engagés qui jouent un rôle central dans la promotion des jeunes talents et de l'amour de la musique classique. Avec Yannick Nézet-Séguin, le Philadelphia Orchestra a notamment enregistré pour Deutsche Grammophon *Le Sacre du printemps* de Stravinsky ainsi que des arrangements d'œuvres de ce dernier et de Bach réalisés par Stokowski. Un second disque avec la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov, aux côtés du pianiste Daniil Trifonov, est sorti en août 2015. Ils

s'inscrivent dans la riche tradition de l'orchestre, qui a sorti son premier enregistrement en 1917 et présenté une discographie impressionnante au cours des décennies suivantes.
www.philorch.org

Philadelphia Orchestra

Das Philadelphia Orchestra gehört zu den weltweit führenden Orchestern. Yannick Nézet-Séguin ist in seiner sechsten Saison der achte künstlerische Leiter des Philadelphia Orchestra. Unter seinen Vorgängern in dieser großen Tradition, die 117 Spielzeiten umfasst, finden sich Namen wie Fritz Scheel, Carl Pohlig, Leopold Stokowski, Eugene Ormandy, Riccardo Muti, Wolfgang Sawallisch, Christoph Eschenbach und Charles Dutoit. Im vom Orchester gegründeten Kimmel Center, in dem das Ensemble seinen Sitz hat, finden seit 2001 die Konzerte statt. Seit 1957 gehört der Philadelphia Orchestra Association auch die Academy of Music – ein nationales Denkmal und das älteste noch aktive Opernhaus in den USA. Neben dem umfangreichen Konzertprogramm im Kimmel Center tritt das Orchester in den Sommermonaten auch im Mann Center for the Performing Arts und an anderen Orten in der Region auf, darunter Penn's Landing, Longwood Gardens und der Philadelphia Navy Yard. Das Philadelphia Orchestra setzt eine jahrzehntelange Tradition fort, indem es Zuhörern jeden Alters die Möglichkeit bietet, zu lernen und sich für die Gemeinschaft zu engagieren. Diese Tradition lässt sich bis ins Jahr 1921 zurückverfolgen, als Leopold Stokowski die ersten Kinderkonzerte einführte. Mit seinem Music Director Yannick Nézet-Séguin, den engagierten Musikern und einem der künstlerisch reichsten Ökosysteme des Landes hat das Orchester die Initiative HEAR gestartet, um in allen Bereichen der Kommune Gutes zu bewirken. In der Saison 2014/15 startete das Philadelphia Orchestra in Zusammenarbeit mit der Drexel University LiveNote®, einen interaktiven Konzertführer für Mobiltelefone. Die Orchestermusiker sind gleichzeitig engagierte Lehrer, Trainer und Mentoren, spielen eine zentrale Rolle bei der Förderung von Nachwuchstalenten und der Liebe zur klassischen

Musik und nutzen so den ganzen musikalischen Reichtum der Region. Durch Konzerte, Tourneen, Präsentationen und Einspielungen tritt das Orchester weltweit als Botschafter der Stadt Philadelphia auf. Außerhalb Philadelphias spielt das Orchester alljährlich in der Carnegie Hall und genießt im Sommer eine dreiwöchige Residency im Saratoga Performing Arts Center in New York, das eigens für das Ensemble errichtet wurde. Das Orchester blickt auf eine lange Tournee-Geschichte zurück, nachdem es schon in den Tagen seiner Gründung außerhalb Philadelphias aufgetreten ist. Das Philadelphia Orchestra spielte 1973 als erstes amerikanisches Orchester in der Volksrepublik China. Das Philadelphia Orchestra konzentriert sich seit langem darauf, die konventionellen Grenzen in der Welt der Klassik zu erweitern. Davon zeugen die amerikanischen Uraufführungen bedeutender Werke wie Mahlers *Achter Symphonie*, Strawinskys *Le Sacre du printemps* und Schönbergs *Gurrelieder*. Das Orchester pflegt stets eine enge Zusammenarbeit mit regionalen und nationalen kulturellen und politischen Organisationen und ist neue Partnerschaften mit dem Pennsylvania Ballet, Philadelphia Live Arts (FringeArts), Philadanco, Opera Philadelphia, dem Curtis Institute of Music, der Ridge Theater Company und dem Bühnenregisseur James Alexander eingegangen. Als Teil seines Einsatzes dafür, klassische Musik zum Publikum nach Hause zu bringen, nahm das Orchester seine Aufnahmetätigkeit wieder auf, mit einer neuen CD unter Yannick Nézet-Séguins Leitung bei Deutsche Grammophon: Strawinskys *Le Sacre du printemps* und Leopold Stokowskis Transkriptionen von Bach und Strawinsky. Eine zweite CD mit Rachmaninovs *Rhapsody on a Theme of Paganini* mit dem Pianisten Daniil Trifonov erschien im August 2015. Damit setzt sich die bemerkenswerte Einspielgeschichte des Orchesters fort, das 1917 die erste Aufnahme herausbrachte und in den vergangenen Jahrzehnten eine eindrucksvolle Diskographie vorgelegt hat. Weitere Informationen über das Philadelphia Orchestra auf www.philorch.org

Yannick Nézet-Séguin direction

Directeur musical du Philadelphia Orchestra jusqu'à la saison 2025/26, Yannick Nézet-Séguin deviendra à la rentrée 2018 le troisième directeur musical du Metropolitan Opera de New York. Il a emmené le Philadelphia Orchestra dans des lieux tels que le Kimmel Center for the Performing Arts, l'Academy of Music de Philadelphie, le Carnegie Hall, le Kennedy Center mais également d'autres lieux à Philadelphie et dans le monde entier. Durant sa sixième saison à la tête de l'orchestre, il rend hommage à Leonard Bernstein à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur, propose lors d'un festival des œuvres issues ou inspirées par les îles britanniques et se dédie entre autres au répertoire opératique et lyrique, avec *Tosca* de Puccini et *Les Saisons* de Haydn. En 2000, Yannick Nézet-Séguin est nommé directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal. De 2008 à 2014, il est actif en tant que chef invité principal du London Philharmonic Orchestra. En 2008, il ajoute à ses fonctions celle de chef principal du Rotterdam Philharmonic, qu'il quittera cet été au profit de celle de chef émérite. S'ajoute à cette liste impressionnante son travail réalisé sous le titre de membre honoraire du Chamber Orchestra of Europe depuis la saison 2016/17. Yannick Nézet-Séguin se produit à la tête des orchestres les plus prestigieux, tels les Berliner Philharmoniker, les Wiener Philharmoniker, le Boston Symphony, le Los Angeles Philharmonic, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, la Staatskapelle Berlin, la Staatskapelle Dresden, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia et les principaux orchestres canadiens. Il a initié en 2012 une longue coopération avec Deutsche Grammophon mais poursuit de fructueuses collaborations via le Rotterdam Philharmonic avec EMI Classics et BIS Records, avec LPO, label du London Philharmonic et via l'Orchestre Métropolitain avec ATMA Classique. Natif de Montréal (Canada), où il a étudié le piano, la direction d'orchestre, la composition et la musique de chambre au Conservatoire de Québec, il s'est perfectionné auprès de Carlo Maria Giulini. Il s'est également formé à la direction de chœur avec Joseph Flummerfelt au Westminster Choir College de Princeton. Yannick Nézet-Séguin a été nommé Compagnon de l'Ordre du Canada en 2012, l'une



Yannick Nézet-Séguin
photo: Chris Lee

des plus hautes distinctions civiles, et Officier de l'Ordre National du Québec trois ans plus tard. Musical Americas Artist of the Year en 2016, il a aussi reçu le Prix de la Royal Philharmonic Society, le National Arts Centre Award (Canada), le Prix Denise-Pelletier, plus haute récompense décernée par le gouvernement canadien dans le domaine de la culture, le titre de docteur honoris causa de l'Université du Québec à Montréal, du Curtis Institute of Music de Philadelphie et du Westminster Choir College.

Yannick Nézet-Séguin Leitung

Yannick Nézet-Séguin hat seinen Vertrag als Music Director des Philadelphia Orchestra bis zur Saison 2025/26 verlängert. Zudem ernennt die Metropolitan Oper zur Saison 2018/19 ihren designierten Music Director Yannick Nézet-Séguin zum dritten Music Director in ihrer Geschichte. Der Dirigent hat das Philadelphia Orchestra im heimischen Kimmel Center for the Performing Arts, an der Academy of Music, in der Carnegie Hall, dem Kennedy Center, der Stadt Philadelphia und in aller Welt zu neuen musikalischen Höhen geführt. In seiner sechsten Saison als Music Director startet er aufregende künstlerische Initiativen. So feiert er ein Jahr lang den 100. Geburtstag von Leonard Bernstein, bietet bei einem Festival Werke, die von den britischen Inseln stammen oder von ihnen inspiriert wurden, und konzentriert sich mit Puccinis *Tosca* und Haydns *Die Jahreszeiten* weiterhin auf Oper und geistlichen Gesang. Yannick Nézet-Séguin ist in der zehnten Saison Music Director der Rotterdam Philharmonic und seit 2000 auch künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre Métropolitain in Montreal. Im Sommer 2017 wurde er Ehrenmitglied des Chamber Orchestra of Europe und war von 2008 bis 2014 Erster Gastdirigent des London Philharmonic. Yannick Nézet-Séguin feierte riesige Erfolge mit weltberühmten Ensembles wie den Berliner Philharmonikern, Wiener Philharmonikern, dem Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Staatskapelle Berlin, Staatskapelle Dresden, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und allen führenden kanadischen Orchestern. 2012 starteten Yannick Nézet-Séguin und die Deutsche

Grammophon (DG) eine langfristige Kooperation. Er pflegt weiterhin fruchtbare Beziehungen zum Rotterdam Philharmonic auf DG, EMI Classics und BIS Records; zum London Philharmonic bei deren eigenem Label LPO und zum Orchestre Métropolitain bei ATMA Classique. Der in Montreal geborene Yannick Nézet-Séguin studierte Klavier, Dirigieren und Kammermusik am dortigen Konservatorium und setzte seine Ausbildung bei Carlo Maria Giulini fort. Außerdem studierte er Chorleitung bei Joseph Flummerfelt am Westminster Choir College. 2012 wurde Yannick Nézet-Séguin Companion des Order of Canada, eine der höchsten zivilen Ehrungen des Landes, und 2015 Offizier des National Order of Quebec. Weitere Auszeichnungen sind Musical Americas Artist of the Year 2016, der Preis der Royal Philharmonic Society, der kanadische National Arts Centre Award, der Prix Denise-Pelletier, die höchste von der Regierung Quebecs verliehene Kulturauszeichnung, sowie Ehrendokortitel der University of Quebec in Montreal, des Curtis Institute of Music in Philadelphia und des Westminster Choir College der Rider University in Princeton.

Hélène Grimaud piano

Née à Aix-en-Provence en 1969, Hélène Grimaud se forme avec Jacqueline Courtin au conservatoire local puis à Marseille avec Pierre Barbizet. Elle est admise au Conservatoire de Paris dès l'âge de treize ans et remporte le Premier prix de piano trois ans plus tard. Elle poursuit sa formation avec György Sándor et Leon Fleisher. En 1987, elle donne son premier récital à Tokyo et est invitée par Daniel Barenboim à jouer avec l'Orchestre de Paris. Elle se produit par la suite avec de nombreux orchestres prestigieux sous la direction de chefs renommés, et ses disques, internationalement récompensés, ont notamment été distingués par un Cannes Classical Recording of the Year, Choc du Monde de la musique, Diapason d'or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award et ECHO Klassik. Entre ses débuts, en 1995, avec les Berliner Philharmoniker sous la direction de Claudio Abbado, et ceux, en 1999, avec le Philharmonique de New York sous la direction de Kurt Masur



Hélène Grimaud
photo: Mat Hennek

s'insère un autre type d'événement: elle fonde dans l'État de New York le Wolf Conservation Center (Centre de protection des loups). C'est sa rencontre fortuite avec un loup, dans le nord de la Floride, qui fait naître son amour pour l'espèce en danger et la décide à ouvrir un centre de sensibilisation à l'environnement. Elle est également membre de l'organisme Musicians for Human Rights, un réseau mondial de musiciens et de personnes travaillant dans le domaine musical qui s'attachent à promouvoir une culture des droits de l'homme et du changement social. Hélène Grimaud est déjà l'auteur de trois livres qui ont été traduits dans plusieurs langues. Le premier, *Variations sauvages*, est sorti en 2003. Il a été suivi par deux romans en partie autobiographiques, *Leçons particulières* en 2005 et *Retour à Salem* en 2013. Chambriste passionnée, elle joue fréquemment dans les grands centres musicaux et les festivals prestigieux avec les musiciens les plus divers, dont Sol Gabetta, Thomas Quasthoff, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen et les frères Capuçon. Sa contribution au monde de la musique classique a été reconnue par le gouvernement français qui l'a faite chevalier de la Légion d'honneur. Hélène Grimaud enregistre en exclusivité pour Deutsche Grammophon depuis 2002. Après des concerts au Schleswig Holstein Musikfestival ainsi qu'au Klavierfestival Ruhr, elle débute sa saison 2017/18 en Suède, en tant qu'artiste en résidence du Gothenburg Symphony Orchestra. Les autres temps forts de la saison sont le *Concerto pour piano N° 4* de Beethoven qu'elle interprète entre autres à Munich avec Valery Gergiev et les Münchner Philharmoniker, lors d'une tournée en Suède, Norvège, Danemark et Islande avec le Gothenburg Symphony Orchestra, à Philadelphie avec Yannick Nézet-Séguin et le Philadelphia Orchestra, ainsi que des concerts à Lucerne, Ludwigshafen et Paris dans le cadre d'un projet multimédia baptisé «Woodland and beyond...», qui mêle des œuvres pour piano de compositeurs romantiques et impressionnistes à des images issues du livre *Woodlands*, publié par son compagnon le photographe Mat Hennek. Ce projet a été donné pour la première fois en avril 2017 à l'Elbphilharmonie de Hambourg.

Hélène Grimaud Klavier

1969 in Aix-en-Provence geboren, studierte Hélène Grimaud bei Jacqueline Courtin am dortigen Konservatorium und anschließend bei Pierre Barbizet in Marseille. Im Alter von nur 13 Jahren wurde sie am Pariser Conservatoire angenommen, wo sie schon drei Jahre später 1985 den ersten Preis im Fach Klavier erhielt. Weiteren Unterricht nahm sie bei György Sándor und Leon Fleisher. 1987 gab sie ihr erfolgreiches erstes Recital in Tokyo und im selben Jahr lud sie Daniel Barenboim ein, mit dem Orchestre de Paris aufzutreten. Dies war der Beginn von Grimauds glanzvoller Karriere. Sie ist gekennzeichnet durch Konzerte mit internationalen Spitzenorchestern und berühmten Dirigenten. Ihre Aufnahmen erhielten begeisterte Kritiken und viele Auszeichnungen wie unter anderem den Cannes Classical Recording of the Year, Choc du Monde de la musique, Diapason d'or, Grand Prix du disque, Record Academy Prize (Tokyo), Midem Classic Award und ECHO Klassik. Zwischen ihrem Debüt mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado im Jahr 1995 und ihrem ersten Auftritt mit den New Yorker Philharmonikern unter Kurt Masur 1999 – zwei der vielen gefeierten Meilensteine ihrer Laufbahn – debütierte Grimaud noch in einem völlig anderen Fach: Sie gründete das Wolf Conservation Center in Upper New York State. Ihre Liebe zu dieser gefährdeten Art begann mit der zufälligen Begegnung mit einem Wolf in Nordflorida. Sie führte zu dem Entschluss, ein Zentrum für Umwelterziehung ins Leben zu rufen. Außerdem ist sie Mitglied der Organisation Musicians for Human Rights, einem weltumspannenden Netzwerk von Musikern und anderen in der Musikbranche Tätigen, das sich für Menschenrechte und sozialen Wandel einsetzt. Hélène Grimaud ist Autorin dreier Bücher, die in verschiedenen Sprachen erschienen sind. Das erste, *Variations sauvages*, kam 2003 heraus. 2005 bzw. 2013 folgten die autobiografisch gefärbten Romane *Leçons particulières* und *Retour à Salem*. Auch als engagierte Kammermusikerin tritt Grimaud regelmäßig bei den renommiertesten Festivals auf. Zu ihren musikalischen Partnern zählen so unterschiedliche Musiker wie Sol Gabetta, Thomas Quasthoff, Rolando Villazón, Jan Vogler, Truls Mørk, Clemens Hagen und die Gebrüder Capuçon. Ihr

Beitrag zur Welt der klassischen Musik wurde von der französischen Regierung gewürdigt, als sie im Rang eines Ritters in die Ehrenlegion aufgenommen wurde. Hélène Grimaud ist seit 2002 Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon. Nach Konzerten beim Schleswig Holstein Musikfestival sowie beim Klavierfestival Ruhr begann Grimaud die Saison 2017/2018 in Schweden als Artist in residence des Gothenburg Symphony Orchestra. Weitere Höhepunkte sind Beethovens *Viertes Klavierkonzert*, u. a. in München mit Valery Gergiev und den Münchner Philharmonikern, auf einer Tournee durch Schweden, Norwegen, Dänemark und Island mit dem Gothenburg Symphony Orchestra, in Philadelphia mit Nézet-Séguin und dem Philadelphia Orchestra sowie Aufführungen in Luzern, Ludwigshafen und Paris im Rahmen eines multimedialen Konzertprojektes: «Woodland and beyond...», das Klavierwerke romantischer und impressionistischer Komponisten mit Bildern von *Woodlands*, der aktuellen Veröffentlichung ihres Partners, des Fotografen Mat Hennek, kombiniert. Dieses Projekt hatte seine Premiere im April 2017 in der Hamburger Elbphilharmonie.

Paul Jacobs orgue

Seul organiste à avoir remporté un Grammy Award (en 2011 pour *Le Livre du Saint Sacrement* de Messiaen), Paul Jacobs sait combiner une nature curieuse et une technique hors du commun avec un répertoire exceptionnellement vaste, allant de la musique ancienne à la musique contemporaine. Très souvent invité comme soliste par les plus grands orchestres américains, il est considéré comme un des pionniers du mouvement participant à la découverte des œuvres symphoniques pour orgue. Alex Ross du *New Yorker* l'a salué comme l'un des «*grands musiciens de notre temps*». Il s'est distingué à l'âge de 23 ans lorsqu'à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, il a joué l'intégrale des œuvres pour orgue du compositeur lors d'un marathon de 18 heures. Promoteur passionné de musique nouvelle, Paul Jacobs a créé des œuvres de Samuel Adler, Mason Bates, Michael Daugherty, Wayne Oquin, Stephen Paulus, Christopher Theofanidis et Christopher Rouse. En tant

qu'enseignant, il est très attaché à la réconciliation entre musique classique et musique contemporaine, dont il craint la dilution dans la culture pop moderne. Au début de la saison 2017/18, il a présidé le jury du premier Concours international d'orgue de Shanghai, une étape importante pour la promotion de la musique d'orgue en Asie. Soliste du *Grand Concerto for Organ and Orchestra* de Stephen Paulus aux côtés du Cleveland Orchestra, de *Resilience* de Wayne Oquin, de *A Scotch Bestiary* de James MacMillan avec le Philadelphia Orchestra ainsi que de la *Symphonie N° 3 «Avec orgue»* de Camille Saint-Saëns avec l'Utah Symphony Orchestra et le Chicago Symphony, il se produit également en récital aux côtés du San Francisco Symphony au Davies Hall, dans le cadre du Tristan Project du Cleveland Orchestra mais aussi à Sacramento, Tampa, Houston et Pittsburgh. Paul Jacobs a étudié au Curtis Institute of Music l'orgue avec John Weaver et le clavecin avec Lionel Party puis à l'Université de Yale avec Thomas Murray. En 2003, il devient l'un des plus jeunes professeurs de l'histoire de la Juilliard School et prend l'année suivante la direction du département d'orgue. En 2007, il est nommé récipiendaire de la prestigieuse chaire William Schuman Scholar de la Juilliard School.

Paul Jacobs Orgel

Paul Jacobs ist der einzige Organist, der jemals einen Grammy Award gewonnen hat (2011 für Messiaens *Livre du Saint Sacrement*). Mit seinem umfassenden Repertoire ist er gefragter Solist bei den führenden Orchestern. Paul Jacobs schrieb Musikgeschichte, als er mit 23 Jahren im Rahmen einer 18-stündigen Marathon-Aufführung Bachs Gesamtwerk für Orgel spielte. Anlass war der 250. Todestag des Komponisten. Als leidenschaftlicher Förderer neuer Musik hat Paul Jacobs Werke von Samuel Adler, Mason Bates, Michael Daugherty, Wayne Oquin, Stephen Paulus, Christopher Theofanidis und Christopher Rouse uraufgeführt. Als Lehrer setzt er sich vehement für die versöhnende Wirkung traditioneller und zeitgenössischer klassischer Musik ein, deren Verwässerung durch die moderne Popkultur er fürchtet. Zu Beginn der Saison 2017/18



Paul Jacobs
photo: Fran Kaufman

übernahm Paul Jacobs den Juryvorsitz beim ersten International Organ Competition in Shanghai. Jacobs spielte als Solist in Stephen Paulus' *Grand Concerto for Organ and Orchestra* mit dem Cleveland Orchestra, in Wayne Oquins *Resilience*, James MacMillans *A Scotch Bestiary* mit dem Philadelphia Orchestra sowie in Camille Saint-Saëns' *Orgelsymphonie* mit dem Utah Symphony Orchestra und dem Chicago Symphony. Er gab und gibt Recitals mit dem San Francisco Symphony in der Davies Hall, beim Tristan Project des Cleveland Orchestra wie auch in Sacramento, Tampa, Houston und Pittsburgh. Paul Jacobs studierte am Curtis Institute of Music Orgel bei John Weaver und Cembalo bei Lionel Party sowie an der Yale University bei Thomas Murray. Seit 2003 unterrichtet er an der Juilliard School und wurde 2004 als einer der jüngsten Dozenten der Schulgeschichte Leiter der Abteilung Orgel. 2007 berief man ihn auf den renommierten William Schuman Scholar's Chair der Juilliard School.