

05.02. 2019 20:00
Grand Auditorium

Mardi / Dienstag / Tuesday

Grands chefs

Chamber Orchestra of Europe

Bernard Haitink direction

Gautier Capuçon violoncelle

Robert Schumann (1810–1856)

Ouvertüre, Scherzo und Finale E-Dur (mi majeur) op. 52
(1841/1845/1853)

Ouvertüre: Andante con moto – Allegro

Scherzo: Vivo – Trio: L'istesso tempo – Coda

Finale: Allegro molto vivace

17'

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll (la mineur) op. 129 (1850)

Nicht zu schnell – Etwas zurückhaltend, attacca:

Langsam – Etwas lebhafter – Tempo I – Schneller, attacca:

Sehr lebhaft – Schneller

25'

—

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Symphonie N° 7 A-Dur (la majeur) op. 92 (1811/12)

I. Poco sostenuto – Vivace

II. Allegretto

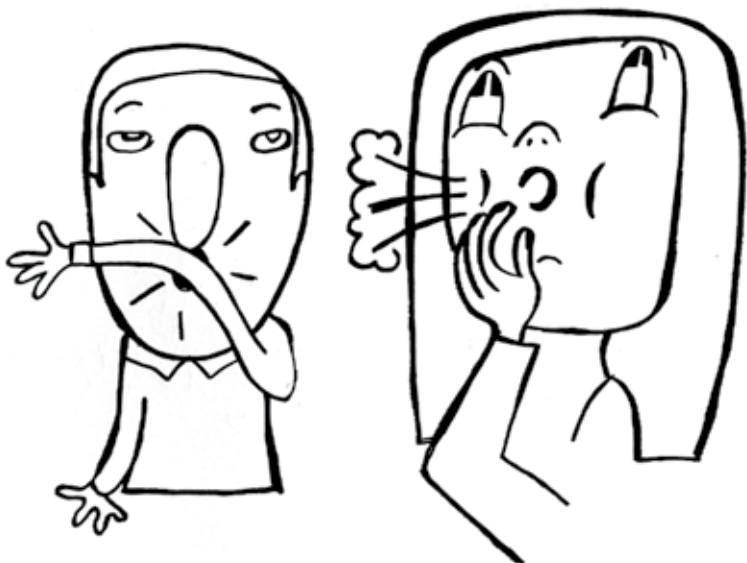
III. Presto – Assai meno presto – Presto – Assai meno presto –

Presto – Coda: Assai meno presto – Presto

IV. Allegro con brio

36'

Den Houschtejang an d'Houschteketti



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Sur l'Ouverture, Scherzo und Finale op. 52 de Schumann

Brigitte François-Sappey (2012)

Au soir de la création de sa *Symphonie N° 1*, Schumann note : « *Je me sens attiré par la nouvelle ouverture que j'ai mise en chantier.* » Deux mois plus tard, il exulte : « *Non, non, jamais je n'ai connu un semblable mois de mai, un mois chaud, un mois merveilleux ! J'ai achevé l'instrumentation de la Sinfonietta [le triptyque] et aussi une Phantasie pour piano et orchestre. À présent de nouvelles idées bouillonnent en moi.* » Le triptyque si innovant est hélas créé avec la *Symphonie N° 1* lors de la soirée trop copieuse et si décevante du 6 décembre 1841 conduite par Ferdinand David. En 1845, désormais à Dresde, Schumann retouche son triptyque et l'annonce ainsi à Mendelssohn : « *Dans l'Ouverture, j'ai terminé le Scherzo et le Finale, j'ai beaucoup travaillé ce dernier, et il me paraît bien meilleur.* » Ainsi remaniée, l'œuvre sera publiée en 1846.

L'Ouverture proprement dite tient de l'ouverture d'opéra italien, dans la manière de Cherubini et de Rossini. Par sa construction, sa pétulante orchestration et sa verve, elle fait aussi songer aux ouvertures féeriques de Weber, Mendelssohn et Berlioz. La belle introduction *Andante con moto* compense l'absence délibérée de mouvement lent. Le *Scherzo: Vivo* s'apparente à une gigue pointée. Volontaire et complexe, lancé forte au tutti étoffé des trombones, le *Finale* tient de la sonate fuguée, genre magnifié par Mozart et Beethoven.

Docteur ès lettres, professeur honoraire d'Histoire de la Musique et de Culture musicale au Conservatoire national supérieur de musique de Paris et d'Art et civilisation au CNSM de Lyon, Brigitte François-Sappey est notamment l'auteur d'ouvrages sur Robert Schumann, Clara Schumann, Felix Mendelssohn, sur le romantisme allemand et sur le postromantisme germanique.

Une œuvre-somme

Concerto pour violoncelle et orchestre de Schumann

Hélène Pierrakos (2015)

Schumann ne s'intéressa qu'assez tard aux formes venues de l'époque classique et préromantique. La majeure partie de ses œuvres de jeunesse relèvent de genres musicaux non codifiés. La création schumanienne est essentiellement pianistique jusque vers 1840, année de son mariage avec Clara Wieck. Après une dizaine d'années consacrées presque exclusivement à la composition de pièces pour piano, le champ s'élargit soudain. Les années 1840 à 1842 sont celles d'une extraordinaire floraison instrumentale et vocale : lieder, musique de chambre et premières œuvres orchestrales abouties.

Si Schumann avait pu refuser en partie le règne du thème dans la partie solo de son *Concerto pour piano et orchestre* (1845), ou du moins le nuancer, il le devait aux caractéristiques de l'instrument. Mais le violoncelle ne possède pas cette faculté digitale ; il ne permet pas l'écriture en vagues de notes, ou en parcelles disséminées qui créent une atmosphère. Schumann ne peut alors écrire pour lui qu'une musique sinon thématique, du moins mélodique.

Le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1850) apparaît donc comme **une nouvelle émanation de l'art vocal** de Schumann, libéré de la contrainte de la voix humaine (la tessiture du violoncelle est en effet plus large ; l'instrument permet à lui seul une écriture polyphonique, qu'exploite la séquence lente au centre de l'œuvre).



Robert et Clara Schumann
Daguerréotype par Johann Anton Völlner, 1850

Le concerto est en trois mouvements enchaînés mais le premier est le plus développé. Le plan tonal général est le même que pour le *Concerto pour piano et orchestre* : la mineur pour le premier mouvement, fa majeur pour le deuxième, la mineur puis la majeur pour le finale. Le ton est en revanche très différent. Le violoncelle expose d'emblée un véritable thème de lied, tragique et sinueux. L'orchestre est traité de façon très mozartienne : accompagnements en basses d'Alberty, ponctuations à contretemps de la ligne du soliste, etc. Le concerto dans son ensemble se caractérise par une sorte de fuite vers l'avant, notion plus classique que romantique, ce que confirme en miroir le statisme du mouvement lent, véritable adage extatique, qui permet lui-même de mettre en valeur l'énergie vaguement hongroise du finale. Pourtant le fait d'enchaîner les trois mouvements est bien une innovation schumannienne qui permet aussi d'imaginer une œuvre unifiée, une sorte de concerto-poème symphonique où le soliste traverserait des paysages divers et contrastés, loin du cadre conventionnel du concerto en trois mouvements.

« Je n'ai pas besoin de vous recommander mes bons amis M. et M^{me} Schumann, [...] vous savez la réputation unanime dont ils jouissent dans notre pays. Puissent ils acquérir la même dans votre patrie. Cela dépend en grande partie de votre toute puissante influence ! Puissiez-vous l'exercer en leur faveur ! Je suis fermement convaincu que personne ne peut en être plus complètement digne que M^{me} Schumann, dont les talents égalent la modestie et que nous reconnaissons depuis longtemps comme la reine de nos pianistes [...]. Quant à lui, il a dernièrement composé quelques ouvrages qui m'ont donné une bien haute idée de son talent et de son inspiration musicale ; le journal qu'il a fondé (la nouvelle gazette de musique de Leipzig) jouit d'une bien grande renommée dans tout notre pays [...]. »

Lettre de recommandation écrite par Felix Mendelssohn Bartholdy et envoyée au violoniste russe Alekseï Fiodorovitch Lvov à l'occasion de la tournée en Russie entamée par le couple Schumann en 1844

Contrairement au *Concerto pour piano et orchestre* cependant, le *Concerto pour violoncelle et orchestre* est une œuvre-somme, l'expression d'un héritage, plutôt que celle d'un projet. On y entend les voix mêlées du Haydn symphoniste, du Mozart compositeur d'opéras (le mouvement lent), et quelques échos de Paganini. Dans le prisme schumannien, cette face-là est un miroir de l'Allemagne passée ; d'autres faces seront au contraire des objets originaux, sources de réflexion pour de nombreux musiciens romantiques et modernes.

Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente des conférences à la Philharmonie de Paris. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Chopin et d'un essai sur la musique allemande, L'ardeur et la mélancolie (Fayard).

Sur la *Septième Symphonie* de Beethoven

Christophe Looten (2013)

La *Septième Symphonie* de Beethoven fut créée le 8 décembre 1813 lors d'un concert de charité donné pour les soldats blessés à la bataille de Hanau où Napoléon avait remporté une victoire sur les troupes austro-hongroises. Le compositeur dirigeait un programme qui comportait aussi *La Bataille de Wellington*. Dans l'orchestre, on trouvait les meilleurs instrumentistes de l'époque : les violonistes Ignaz Schuppanzigh et Louis Spohr mais aussi les compositeurs Johann Nepomuk Hummel, Giacomo Meyerbeer et Antonio Salieri. La symphonie remporta un immense succès au point que le deuxième mouvement dut être bissé.

Tension et libération

Le premier mouvement commence par une longue introduction *Poco sostenuto* qui joue le rôle d'accumulateur de tension, si bien que lorsque le *Vivace* surgit, l'auditeur ressent comme une libération. C'est un procédé coutumier de Beethoven : créer une situation musicale qui impose une résolution, la faire attendre et, enfin, dissoudre la tension par la création d'une nouvelle tension. Un procédé très « moderne » encore à nos oreilles et qui a largement été réutilisé ensuite par Richard Wagner. L'orchestration de ce premier mouvement est une splendeur : jamais encore à l'époque de Beethoven, on n'avait écrit avec une telle liberté pour l'orchestre. Celui-ci sonne splendidement et offre une palette sonore inouïe.



Esquisses pour le deuxième mouvement de la *Septième Symphonie*
New York, Pierpont Morgan Library

Magie sonore et funèbre

Le deuxième mouvement n'est pas moins extraordinaire. Beethoven fait entendre un thème aux altos et violoncelles (divisés !) qui ressemble à un thème de lied. Chantant, un peu triste et au rythme obsédant, il ne manque pas de faire penser à une marche funèbre. Les seconds violons entrent alors avec une mélodie aussi belle qu'émouvante qui conduit à l'entrée des premiers violons qui répètent douze fois le même mi. L'effet est déchirant. La structure générale du mouvement est en cinq parties faisant alterner le majeur et le mineur : la mineur, la majeur, la mineur, la majeur et enfin la mineur. Dans cette page sublime, il faut goûter comme il se doit le fugato (dans la troisième section) ainsi que la manière dont le mouvement s'achève. Dans les dernières pages, en effet, Beethoven distribue son thème à des groupes instrumentaux différents qui prennent la suite les uns des autres : flûtes et hautbois – hautbois et clarinettes, bassons et cors, cordes. L'effet, qui est ici aussi inouï, préfigure ce qu'on appellera plus tard la mélodie de timbres. Il donne, en tout cas, un caractère magique à la fin de ce mouvement.

Rossinien

Le troisième mouvement est un scherzo qui adopte la forme, assez fréquente dans les œuvres beethovéniennes de cette époque : A-B-A-B-A. Le thème lui-même (A) est frappant : il part sur une levée qui est suivie d'une anacrouse. Le résultat est très déstabilisant pour l'auditeur qui a l'impression qu'on le pousse de sa chaise ! L'autre élément frappant de ce mouvement est le jeu extrêmement habile que Beethoven fait avec un élément très

simple : la gamme, ascendante ou descendante, qui lui permet de donner à ce mouvement une gâité qu'on qualifierait presque, de façon anachronique, de « rossinienne » ! Puis le scherzo s'achève en forme de « pied de nez » à l'auditeur, en cinq mesures par une cadence en fa majeur.

« **Musique de fou** »

Le finale, *Allegro con brio*, nous replonge dans l'atmosphère héroïque. Beethoven prend la parole d'une façon altière et sans ménagement et l'on peut deviner la surprise des auditeurs qui, encore au 19^e siècle, parlaient de « musique de fou » ! Le père de Clara Wieck (la future Madame Schumann) pensait lui que cette musique n'avait pu être composée que par un Beethoven ivre... Dans ce mouvement, Beethoven reprend, mais sous une forme à chaque fois différente, des éléments déjà entendus dans les autres mouvements : la « note d'effroi » du premier mouvement, transformée ici en « accord d'effroi » (long accord tenu forte), l'ostinato rythmique (du deuxième mouvement), le jeu avec les gammes du scherzo et enfin le caractère militaire, héroïque et grandiose de la fin du premier mouvement. Tout cela est écrit avec une finesse extraordinaire qui donne à ce mouvement un caractère pressant, impérieux aboutissant à la glorification du héros pleine de joie, de bruits et de lumière. On n'avait jamais entendu pareille musique !

Compositeur et théoricien de la musique, Christophe Looten est aussi le compositeur de deux opéras, de plusieurs messes, symphonies, concertos et de six quatuors à cordes. Spécialiste de la musique allemande de la deuxième moitié du 19^e siècle, Christophe Looten a écrit de nombreux articles, dont certains ont été réunis en 2009 dans L'important, ce sont les petites notes.

Der alte und der neue Beethoven

Helmut Loos

Robert Schumann sah sich der Beethoven-Nachfolge in vielerlei Hinsicht verpflichtet. Er baute an einem geistigen Monument für Beethoven mit, durch welches eine Leitfigur des neuen bürgerlichen Zeitalters kreiert wurde, die den Idealen der modernen Zeit zu entsprechen vermochte. Wenn Schumann seinem Freund Mendelssohn zugestand, «*der Mozart des 19. Jahrhunderts*» zu sein, so orakelte er doch selbstverliebt, «*dem neuen Mozart wird ein neuer Beethoven folgen, ja er ist vielleicht schon geboren.*» Beseelt von solchem Sendungsbewusstsein eroberte sich Schumann systematisch alle Kompositionsgattungen, vom Klavierwerk aus in vier Jahren (1840 bis 1843) über das Lied, die Symphonie und die Kammermusik bis zum Oratorium. Sogar an der Oper versuchte er sich mit seiner *Genoveva* (1847). Das Instrumentalschaffen und insbesondere die Symphonie aber galten als wichtigste, vornehmste Aufgabe eines Komponisten, der als Genie das bürgerliche Konzertleben im Sinne einer moralischen Institution zu führen auserwählt war.

Aus dem «Symphoniejahr» 1841 stammt die erste Fassung des Konzertstücks *Ouvertüre, Scherzo und Finale op. 52* und stellt einen Ausfluss von Schumanns Ringen um die Orchesterkomposition dar. Die Uraufführung am 6. Dezember 1841 im Leipziger Gewandhaus fand allerdings eine sehr zurückhaltende Aufnahme, so dass Schumann für das Werk keinen Verleger finden konnte. Im Jahre 1845 überarbeitete er das Werk und brachte es in seine endgültige Fassung, die 1846/47 in Stimmen und Klavierauszug gedruckt wurde. In seiner Komposition reflektierte Schumann verschiedene musikalische Traditionen und verwendete für das



Robert Schumanns Musikzimmer

Stück ganz unterschiedliche Bezeichnungen, indem er sowohl von Suite, von Symphonie, von Ouvertüre als auch von einzelnen getrennten Sätzen sprach. Die Überschrift des ersten Satzes verweist auf die Form der französischen Ouvertüre, wie sie als Titel einer mehrsätzigen barocken Orchestersuite bekannt ist.

Die Bezeichnungen *Scherzo* und *Finale* dagegen sind der Symphonie entnommen, auf deren Gattung auch die formale Gestaltung des ersten und dritten Satzes nach Art eines Sonatenhauptsatzes verweist. Wenn Schumann in demselben Jahr noch seine *Erste Symphonie*, die erste Fassung der späteren *Vierten Symphonie* und den Kopfsatz seines *Klavierkonzerts* komponierte, so zeigt dies die Intensität, mit der er sich der symphonischen Herausforderung in der Nachfolge Beethovens stellte. So wie das Scherzo als Symphoniesatz anstelle des Menuetts eine Erfindung Beethovens war, so verweist auch das Finale von Schumanns Opus 52 mit seinen Steigerungswirkungen einschließlich fugierter Partien als abschließender Höhepunkt und erlösender Jubel auf das Vorbild Beethoven'scher Symphonien, die von einem düsteren und verzweifelten Moll-Beginn – hier bei Schumann nur kurz in der 17-taktigen Einleitung – zum hellen Durchbruch in Dur leiten. Dieser Gestus ist in Schumanns Werk vorhanden, allerdings in einer sehr ungleichen Verteilung.

Die Berufung zum Städtischen Musikdirektor in Düsseldorf im Jahre 1850 beflügelte Schumann zu seinem umfangreichen Spätwerk, das an großen Orchesterwerken neben der berühmten «*Rheinischen*» *Symphonie* und dem *Violinkonzert* das *Cellokonzert a-moll op. 129* enthält. Er komponierte das *Cellokonzert* im Oktober 1850 unmittelbar vor der *Symphonie* innerhalb von nur zwei Wochen. Damit wandte sich Schumann dem Solokonzert zu, allerdings mit einem Instrument, das darin noch keine einschlägige Gattungstradition besaß. Neben Joseph Haydns zwei Cellokonzerten waren keine weiteren Vorbilder bekannt. Aber wie in seinem *Klavierkonzert* schloss sich Schumann auch in seinem *Cellokonzert* nicht an die traditionelle Form des Instrumentalkonzerts mit doppelter Exposition im ersten Satz und entsprechenden, klar durch Kontraste eingeteilten Formvorgaben an, sondern gestaltete ein in sich geschlossenes Werk, in dem die drei Sätze ohne Pause ineinander übergehen. Dieses Prinzip der fließenden Übergänge betrifft nicht nur die äußere Form, es bezieht die gesamte innere Gestaltung mit ein, von den offenen, nicht metrisch abgemessenen Themen über den Beziehungsreichtum der Themen untereinander bis hin zu sich

thematisch gerierenden Übergangspassagen. Alles zielt darauf ab, dem Zuhörer nicht ein klar gegliedertes und intellektuell nachvollziehbares Klanggeschehen vorzuführen, sondern ihn mit der poetischen Idee der Musik gefangen zu nehmen und in ein geheimnisvolles Zauberreich der Töne zu entführen. Fast unmerklich wird der Hörer von dem ersten Satz *Nicht zu schnell* (a-moll) zum zweiten *Langsam* (F-Dur) und dritten *Sehr lebhaft* (a-moll – A-Dur) hinübergeleitet. Dabei tauchen immer wieder Bezugnahmen zu früheren Themen auf, die identisch oder in leicht abgewandelter Form wieder aufgegriffen werden. In der abschließenden Coda wird dieses Verfahren kumuliert und bringt den Beziehungsreichtum des gesamten Stücks zu einem überhöhenden Abschluss. Verfahren der Variation und der motivisch-thematischen Arbeit verwendet Schumann zum Zwecke einer Werkkonzeption im Zeichen der Vereinheitlichung, wodurch er bestimmte, ursprünglich eigenen Gattungen zugeordnete Kompositionstechniken mischt und damit auf der Grundlage der Tradition ganz Neues im Sinne seiner Vorstellung von der poetischen Idee der Musik schafft. Damit bildet seine romantische Musik bei aller ihr entgegengebrachten Ehrfurcht einen klaren Gegenentwurf zur Wiener Klassik.

Beethoven selbst wurde von der romantischen Generation Schumanns und Wagners nicht etwa als klassisches Gegenbild betrachtet, sondern im ‚romantischen Beethovenbild‘ dem eigenen Verständnis anverwandelt. Auch Richard Wagner sah sich als einzig legitimen Nachfolger Beethovens an, da auf die *Neunte Symphonie* nur das von ihm vertretene Gesamtkunstwerk habe folgen können. Die reine Instrumentalmusik, in ihrem Ursprung dem Tanz verhaftet, habe Beethoven bis an ihr Ende ausgeschöpft, so dass er letztlich das Wort hinzuzuziehen gezwungen war und damit Wagner den rechten Weg gewiesen habe. Den krönenden Abschluss der Instrumentalmusik bilde – da die *Achte Symphonie* nur als heiteres Intermezzo gelten könne – die *Siebte Symphonie*, die Wagner als *«Apotheose des Tanzes»* bezeichnet hat. Tatsächlich hat Beethoven die *Symphonien N° 7* und *8* in den Jahren 1811/12 gleichzeitig komponiert und wie so oft in ‚Doppelwerken‘ zwei ganz gegensätzliche

Konzeptionen verfolgt. Oft hat er dann die ‚Idee‘ seiner Kompositionen angegeben, allerdings nicht im Falle der *Siebten Symphonie*. Befragt man Beethovens Freunde und Zeitgenossen, so erschien es etwa Carl Czerny wahrscheinlich, dass Beethoven *«an die Form eines Heldengedichtes gedacht»* habe, es also der heroischen Periode Beethovens zuzurechnen sei. Grund dafür ist die stark rhythmisch geprägte Struktur des Werkes, die auf dem Versfuß des Daktylos — ∪ ∪ aufbaut und daraus eine reiche Vielfalt musikalischer Gestalten entwickelt, die das melodische Element überbieten. Dies hat dem Werk später auch den Spitznamen *«Symphonie dactylique»* (August Wilhelm Ambros, 1860) eingebracht. Beethoven beschäftigte sich in den Jahren 1811/12 tatsächlich mit der prosodischen Kennzeichnung der Homerischen Ilias und reflektierte in seinem Tagebuch über die Bedeutung einer Kombination von *«Trochäen mit Daktilen»*.

Die äußere Form der A-Dur-Symphonie ist ganz konventionell viersätzig, die individuelle Idee besteht nicht in formellen Experimenten, sondern in der eigenen Gestaltung der einzelnen Sätze. Der erste Satz, ein Sonatenhauptsatz *Poco sostenuto – Vivace*, beginnt mit einer ungewöhnlich langen, langsamen Einleitung von 62 Takten (fast vier Minuten) und lässt ein großes und bedeutendes Werk erwarten. Das anschließende Hauptthema der Exposition zieht seinen mitreißenden Schwung (*Vivace*) aus dem daktylischen Metrum, das hier musikalisch aus einem 6/8 Takt mit punktierter Achtel, Sechzehntel und Achtel gebildet wird. Behutsam wird es aufgebaut, um dann in voller Pracht bestätigt zu werden. Nur beiläufig wird ein Seitenthema berührt, während die Durchführung ganz vom Grundrhythmus beherrscht wird. Der Reprise folgt eine ausführliche Coda (59 Takte), die den Grundrhythmus nochmals durchführungsartig verarbeitet.

Als zweiter Satz folgt ein *Allegretto* in a-moll, das den langsamen Satz repräsentiert und den daktylischen Grundrhythmus gewissermaßen *in nuce* vorstellt: 2/4 Takt mit Viertel, zwei Achteln und zwei Vierteln, also Daktylos und Spondeus — — (seine Variante). Die Melodik ist auf ein Minimum beschränkt und wird in einem



Die Schlacht von Vittoria, anonyme Illustration

zweiten Durchlauf mit einem umspielenden Thema bereichert. Der Mittelteil der dreiteiligen Liedform wird in einer Überleitung mit Triolenfiguren der ersten Geigen vorbereitet, die dann unter Beibehaltung des Grundrhythmus die schlichte Melodie des Mittelteils in A-Dur begleiten. Die Wiederholung des ersten Teils gestaltet Beethoven stark variiert unter Einschaltung eines Fugatos und einer Reminiszenz des Mittelteils. Der dritte Satz *Presto – Assai meno presto* in F-Dur ist fünfteilig (ABABA) und einem Scherzo gemäß mit einem ruhigeren Trio ausgestattet, das den daktylischen Grundrhythmus in verschärfter Form wieder aufgreift. Der vierte Satz *Allegro con brio*, das Finale als Sonatenhauptsatz, spiegelt im ersten Thema gewissermaßen den Daktylos zum Anapäst $\cup\cup\text{—}$ (zwei Sechzehntel plus Achtel) als Grundrhythmus, während das zweite Thema den Daktylos dagegenhält. Dieses Spiel mit Rhythmen durchzieht auch die Durchführung und die Reprise, es führt den turbulenten Schlusssatz zu einem mit Anapäst siegreichen Ende.

Das heroische «*Heldengedicht*» fand seine sehr gut terminierte Uraufführung am 8. und 12. Dezember 1813 in Wien zur Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon (der ersten «Völkskriege»). Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria im Baskenland am 21. Juni 1813 hatte Beethoven auf Veranlassung von Johann Nepomuk Mälzel zu seiner Schlachtensymphonie op. 91 verarbeitet, die Völkerschlacht bei Leipzig (16. bis 19. Oktober 1813) hatte Napoleons Stern weiter sinken lassen. In der Bevölkerung

hatte sich ein schwer erkämpftes nationales Hochgefühl ausgebreitet, das die ersehnte Freiheit zum Greifen nahe sah. Mit der Aufführung der heroischen *Siebten Symphonie*, zweier Märsche von Dussek und Pleyel (gespielt von Mälzels mechanischem Trompeter) sowie von Beethovens Orchesterwerk *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* trafen die Konzertgeber die Stimmung der Zeit punktgenau und erzielten einen rauschenden Erfolg, wie ihn Beethoven noch nie erlebt hatte. Mit diesen Werken und diesem Konzert hat sich Beethoven inmitten der Befreiungskriege mit der aufstrebenden bürgerlichen Bewegung solidarisiert und den Grundstein für seinen folgenden Weltruhm gelegt.

Helmut Loos. Geboren 1950; Studium der Musikwissenschaft in Bonn, 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit April 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, von Oktober 2001 bis März 2017 an der Universität Leipzig. 2014 Ehrendoktor der Universitatea Națională de Muzică din București.

Chamber Orchestra of Europe

Violins

Lorenza Borrani
*(Leader Chair supported
by Dasha Shenkman)*

Lucy Gould
Maria Bader-Kubizek
Sophie Besançon
Fiona Brett
Christian Eisenberger
Ulrika Jansson
Iris Juda
Matilda Kaul
Eriikka Maalismaa
Fiona McCapra
Stefano Mollo
Peter Olofsson
Tale Olsson
Fredrik Paulsson
Joseph Rappaport
Håkan Rudner
Bettina Sartorius
Henriette Scheytt
Gabrielle Shek
Martin Walch
Elizabeth Wexler

Violas

Pascal Siffert
Claudia Hofert
Simone Jandl
Anna Krimm
Wouter Raubenheimer
Riikka Repo
Dorle Sommer
Stephen Wright

Cellos

Will Conway
*(Principal Cello Chair supported by
an anonymous donor)*
Luise Buchberger
Tomas Djupsjöbacka
Benoît Grenet
Howard Penny
Torun Stavseng

Double Basses

Enno Senft
*(Principal Bass Chair supported by
Sir Siegmund Warburg's
Voluntary Settlement)*
Martin Heinze
Andrei Mihailescu
Axel Ruge

Flutes

Clara Andrada
*(Principal Flute Chair supported by
The Rupert Hughes Will Trust)*
Josine Buter

Oboes

Sébastien Giot
*(Principal Oboe Chair supported
by The Rupert Hughes Will Trust)*
Rachel Frost

Clarinets

Romain Guyot
Marie Lloyd

Bassoons

Matthew Wilkie
*(Principal Bassoon Chair supported
by The 35th Anniversary Friends)*
Christopher Gunia

Horns

Jasper De Waal
Jan Harshagen
Peter Richards

Trumpets

Nicholas Thomson
*(Principal Trumpet Chair supported
by The Underwood Trust)*
Julian Poore
Andreas Weltzer

Trombones

Håkan Björkman
Karl Frisendahl
Nicholas Eastop

Tuba

Jens Bjørn-Larsen

Timpani

John Chimes
*(Principal Timpani Chair supported
by The American Friends)*

Harp

Charlotte Sprenkels

Peter Readman – *Chairman*
Simon Fletcher – *General
Manager*
Caroline Ferry – *Personnel and
Planning Manager*
Patrick McEntee – *Tour and Stage
Manager*
Giovanni Quaglia – *Office
Manager and Librarian*
Coralia Galtier – *Business
Development Manager*
Mollie Jeffrey – *Secretary of the
Friends*

Interprètes

Biographies

Chamber Orchestra of Europe

Le Chamber Orchestra of Europe (COE) a été créé en 1981 par un groupe de musiciennes et de musiciens issus de l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne (EUYO), alors European Community Youth Orchestra. Le cœur de l'orchestre rassemble une soixantaine de membres, ces derniers étant sélectionnés par les musiciens eux-mêmes: il compte des solistes et chefs de pupitres de prestigieuses phalanges, des musiciens d'ensembles de chambre renommés et des professeurs de musique. Dès l'origine, la coopération avec des chefs et solistes majeurs a constitué une pierre angulaire. Les premières années, Claudio Abbado a été un important mentor. Il a également présenté avec le COE des œuvres en version scénique comme *Le Voyage à Reims* et *Le Barbier de Séville* de Rossini, ainsi que *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni* de Mozart. Avec des concerts et surtout l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Beethoven ainsi que des productions d'opéra au Festival de Salzbourg, aux Wiener Festwochen et dans le cadre de la Styriarte, Nikolaus Harnoncourt a aussi laissé une empreinte substantielle. Aujourd'hui, l'orchestre travaille en étroite collaboration avec Bernard Haitink, Sir András Schiff et Yannick Nézet-Séguin, tous les trois étant membres honoraires de la formation. Parmi les points forts de la saison 2018/19, citons des concerts avec de célèbres solistes et chefs tels Robin Ticciati, Sir Antonio Pappano, Leonidas Kavakos, Janine Jansen, Nikolaj Szeps-Znaider et Pierre-Laurent Aimard. Le COE entretient une relation privilégiée avec le Festival de Lucerne et est régulièrement invité par les grandes salles d'Europe, parmi lesquelles la Philharmonie de



Chamber Orchestra of Europe
photo: Eric Richmond

Paris et le Concertgebouw Amsterdam. Ces dernières, notamment, constituent les principales étapes de la vaste activité de tournées de l'orchestre sans compter, de temps à autres, des invitations au Proche-Orient et aux États-Unis. À partir de 2020/21, le COE sera le premier orchestre en résidence au sein du nouveau Casals Forum de la Kronberg Academy. Le Chamber Orchestra of Europe a enregistré plus de 250 œuvres; ses disques ont été distingués par différents prix, entre autres deux Grammys et trois «Record of the Year Awards» décernés par *Gramophone*. Récemment sont sortis l'album «Visions of Prokofiev» avec Lisa Batiashvili, récompensé d'un Opus Klassik, et *La Clémence de Titus* de Mozart, tous deux dirigés par Yannick Nézet-Séguin. En 2009 a été fondée la COE Academy, offrant chaque année des bourses à des étudiants de haut niveau et à de jeunes musiciens doués de talents exceptionnels. Les-académiciens accompagnent l'orchestre en tournée tout en bénéficiant de l'enseignement des solistes du COE. Le COE reçoit le précieux soutien de donateurs privés, ainsi que de la Gatsby Charitable Foundation, sans lesquels il ne pourrait pas exister. Le poste du Konzertmeister et d'autres solistes sont soutenus par Dasha Shenkman, le Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement, le Rupert Hughes Will Trust, les 35th Anniversary Friends, les American Friends et l'Underwood Trust.

Chamber Orchestra of Europe

Das Chamber Orchestra of Europe (COE) wurde im Jahr 1981 von einer Gruppe junger Musikerinnen und Musiker gegründet, die sich damals im European Community Youth Orchestra (heute: EUYO) kennengelernt hatten. Heute umfasst die Kernbesetzung rund 60 Mitglieder, die von den Musikern selbst ausgewählt werden: sie vereint Solisten und Stimmführer namhafter Klangkörper, renommierte Kammermusiker und Musikprofessoren. Von Beginn an prägte die Kooperation mit bedeutenden Dirigenten und Solisten das Profil. In den ersten Jahren war vor allem Claudio Abbado ein wichtiger Mentor: Er präsentierte mit dem COE auch szenische Werke wie Rossinis *Il viaggio a Reims* und *Il barbiere di Siviglia* oder Mozarts *Figaro* und *Don Giovanni*. Mit Aufführungen und vor allem der Einspielung aller Beethoven

Symphonien sowie durch Opernproduktionen bei den Salzburger Festspielen, den Wiener Festwochen und der Styriarte setzte auch Nikolaus Harnoncourt wesentliche Akzente. Heute arbeitet das Orchester eng mit Bernard Haitink, Sir András Schiff und Yannick Nézet-Séguin zusammen, die alle drei zu den Ehrenmitgliedern des Orchesters zählen. In der Saison 2018/19 stehen Auftritte mit einigen der weltweit berühmtesten Solisten und Dirigenten sowie Robin Ticciati, Sir Antonio Pappano, Leonidas Kavakos, Janine Jansen, Nikolaj Szeps-Znaider und Pierre-Laurent Aimard auf dem Programm. Das COE hat eine besondere Verbindung zum Lucerne Festival und ist regelmäßig in den prominentesten Konzerthäusern Europas zu Gast. Dazu zählen die Philharmonie de Paris und das Concertgebouw Amsterdam. Diese und weitere führende europäische Veranstaltungsorte bilden die Basis für die ausgedehnten Tourneeaktivitäten des Orchesters mit gelegentlichen Konzerten in Nahost und den Vereinigten Staaten. Ab der Saison 2021/22 wird das COE das erste Orchestra in residence im neuen Casals Forum der Kronberg Academy. Mehr als 250 Werke hat das Chamber Orchestra of Europe aufgenommen; seine CDs wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, darunter zwei «Grammys» und drei «Record of the Year»-Awards von *Gramophone*. Zuletzt erschienen das Album «Visions of Prokofiev» mit Lisa Batiashvili, die dafür einen Opus Klassik gewonnen hat, und Mozarts *La clemenza di Tito*, beide dirigiert von Yannick Nézet-Séguin. 2009 wurde die COE-Academy ins Leben gerufen, die jedes Jahr Stipendien an postgraduierte Studenten und junge Musiker mit außergewöhnlich hohem Talent vergibt. Die Akademisten begleiten das Orchester auf einer Tournee und erhalten währenddessen Unterricht bei Solisten des COE. Das COE erhält wertvolle Unterstützung von einer Reihe privater Spender sowie der Gatsby Charitable Foundation, ohne die es nicht existieren könnte. Die Stelle des Konzertmeisters und weiterer Solisten werden gefördert von Dasha Shenkman, Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement, dem Rupert Hughes Will Trust, den 35th Anniversary Friends, den American Friends und vom Underwood Trust.

Bernard Haitink direction

Né et formé à Amsterdam, Bernard Haitink commence sa carrière de chef à la radio néerlandaise où il prend part aux formations intensives de direction proposées par cette dernière et où, en 1957, il devient directeur musical du Radio Philharmonic Orchestra. Il occupe ensuite le poste de directeur musical du Concertgebouw Orchestra pendant vingt-sept ans. Il est aujourd'hui directeur du Radio Philharmonic et chef honoraire du Royal Concertgebouw Orchestra. Il assure aussi les postes de directeur musical du Festival d'opéra de Glyndebourne, du Royal Opera Covent Garden de Londres et est chef principal du London Philharmonic Orchestra, de la Staatskapelle Dresden et du Chicago Symphony Orchestra. Il est membre honoraire des Berliner Philharmoniker et du Chamber Orchestra of Europe. Cette saison, Bernard Haitink retrouve le Chicago Symphony Orchestra, le Royal Concertgebouw Orchestra et le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Le London Symphony Orchestra célèbre son anniversaire en mars par une série de concerts et il dirige également le Chamber Orchestra of Europe, l'Orchestra Mozart, les Berliner et les Wiener Philharmoniker, ainsi que le Netherlands Radio Philharmonic à la tête duquel il a fait ses débuts en 1954. Bernard Haitink a reçu de nombreuses récompenses et titres honorifiques en reconnaissance de ses services rendus à la musique, tels le Musical America's Musician of the Year et le Gramophone Lifetime Achievement Award. Il a été fait Commander of the Order of the Netherlands Lion et Honorary Companion of Honour au Royaume-Uni, et est docteur honoris causa de l'Université d'Oxford et du Royal College of Music. Après la saison 2018/19, au cours de laquelle il célèbre ses 90 ans et sa soixante-cinquième année de carrière en tant que chef, Bernard Haitink prendra un congé sabbatique.



Bernard Haitink
photo: Todd Rosenberg

Bernard Haitink Leitung

Der in Amsterdam geborene und ausgebildete Dirigent begann seine Laufbahn beim Niederländischen Rundfunk, wo er zunächst den Dirigentenkurs bei Ferdinand Leitner besuchte und 1957 zum Chef des Radio Philharmonisch Orkest ernannt wurde. Im Anschluss daran bekleidete Haitink für 27 Jahre das Amt des Chefdirigenten beim Koninklijk Concertgebouworkest, dem er immer noch als Ehrendirigent verbunden ist – genauso wie dem Radio Philharmonisch Orkest, das ihn zu seinem Schirmherren ernannt hat. Leistungsfunktionen hat Bernard Haitink auch beim Opernfestival in Glyndebourne, am Royal Opera House Covent Garden in London, beim London Philharmonic Orchestra, bei der Staatskapelle Dresden und beim Chicago Symphony Orchestra übernommen. Er ist überdies Ehrenmitglied der Berliner Philharmoniker und des Chamber Orchestra of Europe. In der aktuellen Saison dirigiert Bernard Haitink unter anderem beim Chicago Symphony Orchestra, beim Koninklijk Concertgebouworkest sowie beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Das London Symphony Orchestra richtet zu Ehren von Haitinks 90. Geburtstag im März 2019 eine Konzertserie aus, und der Jubilar wird außerdem das Chamber Orchestra of Europe, die Orchestra Mozart, die Berliner und die Wiener Philharmoniker sowie das Radio Philharmonisch Orkest dirigieren, bei dem er 1954 einst debütiert hatte. Bernard Haitink hat zahlreiche Auszeichnungen der Fachpresse erhalten, etwa von den Musikzeitschriften *Musical America* (Musician of the Year 2007) und *Gramophone* (Lifetime Achievement Award). Für seine Verdienste um die Musik wurden ihm zudem mehrere Ehrungen zuteil, etwa der Rang eines Commandeur im Orden des Niederländischen Löwen sowie der Rang eines Honorary Companion of Honour im Vereinigten Königreich. Die Universität Oxford und das Royal College of Music in London verliehen ihm überdies die Ehrendoktorwürde. Nach dem Ende der Saison 2018/19 und damit nach 65 Jahren aktiver Dirigentenlaufbahn wird Bernard Haitink ein Sabbatjahr einlegen.

Gautier Capuçon violoncelle

Gautier Capuçon est un véritable ambassadeur du violoncelle d'aujourd'hui. Il se produit chaque saison avec les chefs et instrumentistes les plus renommés. Il est également, depuis 2014, le fondateur et directeur artistique de la Classe d'Excellence de Violoncelle de la Fondation Louis Vuitton à Paris. Gautier Capuçon est partout reconnu pour sa musicalité expressive, sa virtuosité exubérante et la sonorité profonde de son violoncelle Matteo Goffriller de 1701. Il est artiste en résidence pour cette saison avec l'Orquesta de Valencia. Au cours de la saison 2018/19, Gautier Capuçon crée un *Concerto pour violoncelle et piano* de Richard Dubugnon avec le pianiste Jean-Yves Thibaudet – une pièce écrite à l'intention du duo – avec les orchestres symphoniques d'Australie Occidentale, d'Anvers, de la WDR et l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Il sera également soliste de nombreuses tournées à travers le monde avec, entre autres, l'Orchestre de Chambre de Paris, le Chamber Orchestra of Europe, les orchestres symphoniques de New York, Los Angeles, Munich et le Czech Philharmonic, ainsi que les orchestres symphoniques de Chicago, de la NHK et de Sydney. Gautier Capuçon se produira également en musique de chambre avec Lisa Batiashvili et Jean-Yves Thibaudet lors d'une vaste tournée européenne en trio avec piano, ainsi qu'avec ses partenaires de récital Frank Braley, Gabriela Montero, Jean-Yves Thibaudet et Yuja Wang au Carnegie Hall, au Walt Disney Hall ou encore au Musikverein de Vienne. Au cours de sa carrière, Gautier Capuçon a développé des amitiés musicales nombreuses et solides. Il est invité chaque saison par les plus grands orchestres, parmi lesquels les Berliner et Wiener Philharmoniker, mais aussi à Los Angeles et New York, ainsi que par les orchestres symphoniques de Chicago, San Francisco et Londres. Il travaille avec des chefs comme Lionel Bringuier, Semyon Bychkov, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Andrés Orozco-Estrada, Valery Gergiev, Andris Nelsons et Yannick Nézet-Séguin. Il collabore également avec de nombreux compositeurs contemporains, tels que Lera Auerbach, Karol Beffa, Esteban Benzecry, Nicola Campogrande, Qigang Chen, Jérôme Ducros, Henri Dutilleux, Thierry Escaich, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Krzysztof

Penderecki, Wolfgang Rihm et Jörg Widmann. En tant que chambriste, il est invité chaque année à se produire dans les plus belles salles et grands festivals, avec des partenaires tels que Nicholas Angelich, Martha Argerich, Daniel Barenboim, Lisa Batiashvili, Frank Braley, Renaud Capuçon, Jérôme Ducros, Katia et Marielle Labèque, Menahem Pressler, Jean-Yves Thibaudet ou encore les Quatuors Artemis et Ébène. Artiste exclusif chez Erato (Warner Classics), Gautier Capuçon a reçu de multiples prix pour ses nombreux enregistrements. Son dernier album, «Intuition», est sorti en 2018, enregistré avec l'Orchestre de Chambre de Paris dirigé par Douglas Boyd et le pianiste Jérôme Ducros. Précédemment dans sa discographie ont paru un disque Chostakovitch avec l'Orchestre du Mariinsky dirigé par Valery Gergiev, le *Premier Concerto* et *La Muse et le Poète* de Saint-Saëns avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Lionel Bringuier, le *Quintette* de Schubert avec le Quatuor Ébène, l'intégrale des *Sonates* de Beethoven avec Frank Braley. Le dernier album de Gautier Capuçon, autour de Schumann, avec Bernard Haitink, Martha Argerich et Renaud Capuçon, est paru en janvier 2019. Il apparaît à l'écran et en ligne dans des programmes tels que *The Artist Academy*, *Prodiges* et *Now Hear This*. En 2013, Deutsche Grammophon a édité un DVD live de Gautier Capuçon avec les Berliner Philharmoniker et Gustavo Dudamel, jouant le *Premier Concerto pour violoncelle* de Haydn. Né en 1981 à Chambéry, Gautier Capuçon commence le violoncelle à l'âge de cinq ans. Il étudie au Conservatoire National Supérieur National de Musique de Paris avec Philippe Muller et Annie Cochet-Zakine, puis à Vienne avec Heinrich Schiff.

Gautier Capuçon Violoncello

Gautier Capuçon amtiert in vielfacher Hinsicht als Botschafter des Violoncellos. Er tritt nicht nur Spielzeit für Spielzeit mit den renommiertesten Dirigenten und Instrumentalistenpersönlichkeiten auf, sondern hat 2014 auch die Classe d'Excellence de Violoncelle bei der Fondation Louis Vuitton in Paris gegründet und steht dieser als künstlerischer Leiter vor. Auf seinem klangvollen Instrument von 1701 aus der Werkstatt Matteo Gofrillers



Gautier Capuçon
photo: Gregory Batardan

pflegt Gautier Capuçon ein expressives und virtuoses Spiel, für das er weltweit Anerkennung erfährt. 1981 in Chambéry geboren, studierte Gautier Capuçon Violoncello am Conservatoire National Supérieur National de Musique de Paris bei Philippe Muller und Annie Cochet-Zakine, später dann in Wien bei Heinrich Schiff. In der aktuellen Spielzeit ist er Residenzkünstler bei der Orquesta de Valencia und wird zusammen mit Jean-Yves Thibaudet ein *Concerto pour violoncelle et piano* aus der Feder Richard Dubugnons aus der Taufe heben, das vom West Australian Symphony Orchestra in Perth, Antwerp Symphony Orchestra, WDR Sinfonieorchester und Orchestre Philharmonique de Radio France in Auftrag gegeben wurde. Zudem wird er mit dem Orchestre de Chambre de Paris, dem Chamber Orchestra of Europe, den Philharmonikern von New York, Los Angeles und München, der Tschechischen Philharmonie Prag, dem Chicago Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra sowie dem Sydney Symphony Orchestra Tourneen unternehmen. Zusammen mit Lisa Batiashvili und Jean-Yves Thibaudet wird er außerdem eine Europatournee in Klaviertrioesetzung mitgestalten und mit Pianistinnen und Pianisten wie Frank Braley, Gabriela Montero, Jean-Yves Thibaudet und Yuja Wang diverse Duoabende geben, unter anderem in der Carnegie Hall in New York, in der Walt Disney Hall in Los Angeles und im Wiener Musikverein. Er wurde wiederholt von den Berliner und Wiener Philharmonikern eingeladen, aber auch vom San Francisco Symphony Orchestra und vom London Symphony Orchestra, um nur einige zu nennen. Er hat unter der Stabführung von Lionel Bringuier, Semyon Bychkov, Gustavo Dudamel, Charles Dutoit, Christoph Eschenbach, Andrés Orozco-Estrada, Valery Gergiev, Andris Nelsons und Yannick Nézet-Séguin musiziert und arbeitet regelmäßig mit Komponistinnen und Komponisten wie Lera Auerbach, Qigang Chen, Thierry Escaich, Philippe Manoury, Bruno Mantovani, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm und Jörg Widmann zusammen. Als Kammermusiker ist er in der Vergangenheit unter anderem mit Martha Argerich, Daniel Barenboim, dem Klavierduo Labèque, dem Artemis-Quartett und dem Quatour Ébène aufgetreten. Als Exklusivkünstler beim Label Erato (Warner Classics) hat Gautier Capuçon zahlreiche

preisgekrönte Einspielungen vorgelegt, darunter ein Schostakowitsch-Programm mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters St. Petersburg unter Valery Gergiev und eine Gesamteinspielung der Cellosonaten Beethovens mit Frank Braley. Sein jüngstes Album mit Schumanns *Cellokonzert* und Kammermusikwerken Schumanns erschien im Januar 2019 und wurde zusammen mit seinem Bruder Renaud Capuçon, der Pianistin Martha Argerich sowie dem Chamber Orchestra of Europe unter Bernard Haitink aufgenommen. Mediale Präsenz erzielt er auch durch Fernseh- und Onlineformate wie *The Artist Academy*, *Prodiges* und *Now Hear This*.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture