

06.04. 2019 20:00
Grand Auditorium

Samedi / Samstag / Saturday

Fest- & Bienfaisance-Concerten

«Side by Side»

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Étudiants des Conservatoires du Luxembourg

Eduardo Strausser direction

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Ouverture festive en la majeur (A-Dur) op. 96 (1954)

7'

Symphonie N° 5 en ré mineur (d-moll) op. 47 (1937)

Moderato – Allegro non troppo – Largamente

Allegretto

Largo

Allegro non troppo – Allegro

44'

D'Bazilleschleider



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) présente les programmes du soir de la saison 2018/19 d'inspiration 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 geräuschvoller Söhrens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

De Glinka à Chostakovitch

Anne Payot-Le Nabour

Né à Saint-Petersbourg le 25 septembre 1906, Chostakovitch étudie au Conservatoire de sa ville natale. Pianiste prodige, il commence par composer des œuvres pour piano avant d'élargir son répertoire et de livrer des symphonies qui demeurent parmi ses pages les plus connues, mais aussi des pages de musique de chambre et des opéras.

À l'opposé de ses vastes pièces symphoniques au caractère souvent tourmenté, son *Ouverture festive* se distingue avant tout par sa brièveté et son atmosphère enjouée. Œuvre de circonstance, elle devait à l'origine contribuer à la célébration du trentième anniversaire de la Révolution d'Octobre mais ne fut finalement créée que sept ans plus tard, le 6 novembre 1954 au Bolchoï de Moscou, dans le même cadre officiel. Elle fut composée en l'espace de quelques jours – allant en cela à l'encontre du principe même édicté par Chostakovitch, « *je conseille à tout le monde, et ce conseil vaut surtout pour moi-même, de ne pas se hâter. Il vaut mieux consacrer plus de temps à une composition mais éliminer ainsi toutes les erreurs au cours même du travail* » – à une période peu favorable pour le compositeur. Après avoir déclenché l'ire des autorités en 1936 avec son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* – « le chaos remplace la musique » écrivait alors *La Pravda*, organe de presse officielle – puis connu la consécration avec sa *Septième Symphonie* « *Léningrad* », Chostakovitch se trouvait une nouvelle fois à la merci du régime. Ainsi le rappelle Krzysztof Meyer dans sa biographie : « *L'année 1953 arriva, sans la moindre lueur d'espoir. La situation semblait figée à jamais et l'avenir immédiat de Chostakovitch et de bien d'autres musiciens soviétiques paraissaient plutôt sombre. La terreur qui faisait rage*



Dmitri Chostakovitch

dans tout le pays atteignit une ampleur qui n'avait rien à envier à celle de la seconde moitié des années 1930. » La mort de Staline, le 5 mars 1953, permet de changer la donne, de même que la création, le 17 décembre 1953, de sa *Dixième Symphonie* qui, après avoir suscité quantité de débats, lui permet de recevoir le titre d'Artiste du peuple, alors plus haute distinction d'Union soviétique.

C'est donc dans un contexte relativement plus apaisé qu'a lieu la création de l'*Ouverture festive*, **partition ouvertement inspirée par l'*Ouverture de l'opéra Rouslan et Ludmila de Glinka***, parfois considéré comme le père de la musique russe. Faisant appel à un effectif imposant au pupitre de cuivres particulièrement fournis, ceux-ci ouvrent d'ailleurs la pièce de façon grandiose par de solennels accords introduisant la lumineuse et brillante tonalité de la majeure. }

Après ce rutilant début intervient ensuite la partie centrale, plus mélodique, constituée de motifs virevoltants parcourant les différents pupitres – d'abord les vents puis les cordes – avant le retour de la fastueuse section initiale confiée aux cuivres, qui clôt la partition dans un foisonnement sonore porté à son paroxysme.

Avec le *Premier Concerto pour violoncelle*, l'*Ouverture festive* constitue la seule œuvre jamais dirigée par Chostakovitch, et ce dans le cadre d'un festival consacré à sa musique, organisé par la ville de Gorki, actuelle Nijni Novgorod, en 1964. Elle a également été reprise lors d'autres événements officiels comme les Jeux Olympiques d'été de Moscou en 1980 et la cérémonie du Prix Nobel 2009.

Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

Un drame vécu

Dmitri Chostakovitch : *Symphonie N° 5*

Pierre Albert Castanet (2010)

Le 9 janvier 1936, un article anonyme dans la *Pravda* critiquait violemment l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk* de Dmitri Chostakovitch (1906–1975) comme trop moderne, incompréhensible et obscène. En ces années de terreur stalinienne, le fait pour un artiste d'être accusé d'esprit anti-populaire avait valeur de condamnation et pouvait avoir des conséquences fatales. Faire amende honorable était la seule possibilité de s'épargner le pire. Chostakovitch s'exécuta en écrivant entre le printemps et l'automne 1937 sa *Symphonie N° 5*, qu'il présenta comme « *la réponse d'un compositeur à de justes critiques* ». « *Tout n'était pas d'égale valeur dans mes œuvres précédentes. Il y a eu des échecs* », reconnaissait-il humblement. « *Dans ma Cinquième Symphonie, je me suis efforcé à ce que l'auditeur soviétique ressente dans ma musique un effort vers l'intelligibilité et la simplicité.* »

Pour la première mais nullement la dernière fois, Chostakovitch sut utiliser le pouvoir multi-signifiant de la musique pour réussir à la fois ce qu'on attendait de lui, tout en laissant entendre à qui en était capable que ce qui est dit entre les lignes de la partition peut signifier le contraire de ce qu'affirment les déclarations officielles émanant du compositeur lui-même. La création de la *Symphonie N° 5* le 21 novembre 1937 à Leningrad sous la direction d'Evgueni Mravinski remporta un succès dépassant toute espérance. « *L'œuvre la plus importante de ces vingt dernières années, ayant une portée universelle [...]. On peut affirmer tranquillement qu'en authentique et grand artiste soviétique, le compositeur a renoncé à ses erreurs passées et s'est engagé dans une voie nouvelle.* » À côté de ces coups d'encensoir indispensables pour une réhabilitation du compositeur, quelques voix discordantes faisaient toutefois observer qu'on était encore loin « *des tendances saines qui devraient être celles de la musique symphonique soviétique* ». Ce n'est pas chose aisée que de se mériter une amnistie...



Le chef d'orchestre Evgueni Mravinski et Dmitri Chostakovitch

Le premier mouvement (*Moderato*), donne le ton de l'angoisse qu'éprouvait le compositeur, avec un premier thème en rythmes saccadés et en lignes brisées, et de son désarroi, avec la réponse plaintive au violon. Ce sont les deux composantes psychologiques entre lesquelles alterne la première partie de l'exposition, avant une antithèse avec un second thème mélodique en notes longues aux violons sur fond de martellement continu des autres cordes prolongé par un moment de rêverie qu'aménagent la flûte et la clarinette. Le développement, avec l'entrée du piano dans l'orchestre, précise clairement la menace, devenant de plus en plus oppressante, à mesure que s'accroît la violence orchestrale. La culmination superpose les deux principaux thèmes du mouvement, avant un passage à l'unisson strident, ponctué de chocs. Dans une longue coda, toutes les idées thématiques réapparaissent citées en ordre inverse de leur apparition, avec les instruments à vent dominant le discours, le tout allant diminuendo et s'achevant dans l'aigu avec un solo de violon et des échappées du célesta.

L'*Allegretto* qui suit est relativement bref, d'une durée de cinq minutes environ. Moment de détente, privilégiant les formules humoristiques et l'esprit plébéien, où les instruments à vent et le violon solo sont habilement mis à contribution, il est néanmoins imprégné de cet esprit hérité de Mahler – un des principaux modèles de Chostakovitch – qui laisse ressentir le grotesque et la distorsion. Mais ce mouvement qui a indiscutablement valeur d'entracte s'imposait comme tel avant le gouffre méditatif du mouvement suivant, *Largo*, page magistrale entre toutes dans la production symphonique de son auteur, qui la reconnaissait lui-même pour une de ses réussites. La polyphonie mélodique des cordes qui va en se densifiant, fait émerger les premiers violons, avec un motif simple, clairement dessiné, puis laisse la place à la harpe et à la flûte. Une première culmination orchestrale donne ensuite la parole aux instruments à vent, hautbois avec une mélodie erratique, clarinette, puis flûte. Le climax du mouvement est créé par un retour du thème initial grossi par l'orchestration et dominé par le xylophone, qui lui confère des sonorités cinglantes. La mélodie qui avait été exposée au hautbois revient aux cordes. Pic d'angoisse à travers une introspection dramatique et une remise en question de soi, ce mouvement porte la marque de Tchaïkovski, inéluctable référence des détresses existentielles russes. La coda s'estompe, comme souvent chez Chostakovitch, dans une évasion lyrique aux égrèments de la harpe et du célesta.

C'est évidemment le finale (*Allegro non troppo*) qui cristallise le message de l'œuvre et renseigne sur ce véritable enfer de la dualité dans lequel Chostakovitch était désormais condamné à vivre. D'emblée, le matériau musical peut paraître ingrat. Le thème principal résonne aux cuivres sur fond de timbales, énergique, déterminé, dans le sens où peuvent l'être les régimes totalitaires, débouchant dans ce qui pourrait tout à fait ressembler à une fête populaire. Un second motif en surgit, en larges enjambées, à la trompette puis s'étendant à l'orchestre. La violence arrive à un paroxysme, puis l'atmosphère tend à se rasséréner. Introduite par une mélodie chantante au cor, la partie centrale du mouvement, indiquée *Poco animato*, fait valoir un beau raffinement de l'écriture instrumentale. Le retour du thème principal du mouvement

impulse une vigueur nouvelle sur la nature de laquelle on peut de nouveau s'interroger. Et quant à l'apothéose finale, Chostakovitch s'en est expliqué dans son *Témoignage*, mémoires transmis en Occident par le musicologue Solomon Volkov. « *C'est une allégresse forcée. C'est comme si on nous matraquait tout en disant « Votre devoir est de vous réjouir ! ».* L'homme matraqué se relève, reprend ses esprits tant bien que mal. Il se met à marcher au pas. Et il répète : « Notre devoir est de nous réjouir ». » Issues de l'amorce du thème principal du mouvement, les sonneries de trompettes de la péroration, conventionnelles au possible, rythmées par les coups de timbales, sont une caricature de la solennité officielle. Qui a compris, du vivant du compositeur, le drame vécu et exprimé ici ? Peut-être ces anonymes qui, selon des témoignages, sont sortis en larmes de la salle de concert le jour de la création.

Pierre-Albert Castanet est compositeur et musicologue. Professeur à l'université de Rouen, professeur associé au CNSMD de Paris, il a enseigné en outre une dizaine d'années dans le cadre de la formation doctorale « Musique et Musicologie du 20^e siècle » (IRCAM, ENS, EHESS-Paris). Il est également directeur de publication des Cahiers du CIREM (Rouen-Tours) et de collections musicales pour le compte de nombreux éditeurs. À la tête de plusieurs centaines d'articles relatifs aux « musiques d'aujourd'hui » et publiés à travers l'Europe, Pierre-Albert Castanet est aussi l'auteur d'une quinzaine de livres portant principalement sur la musique contemporaine.

Alles andere als ein Gelegenheitswerk

Zu Dmitri Schostakowitschs *Festlicher Ouvertüre*

Tatjana Mehner

Reichlich sechs Minuten Musik, deren Rezeptionsgeschichte als Lehrstück zur Konstruktion musikhistorischer Legenden heralten kann: Was genau den Komponisten Dmitri Schostakowitsch in einer Phase, in der er eigentlich eher düster verkopft wirkende Werke schuf, veranlasst haben mag, dieses prickelnde Stückchen Musik voller Fröhlichkeit zu schreiben, wird sich wohl nie mit Sicherheit klären lassen. Vielleicht saß ihm einfach der Schalk im Nacken. Was sich aber eindeutig sagen lässt: Es wurde am 6. November 1954 im Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführt aus Anlass der Feier des 37. Jahrestages der Oktoberrevolution.

Erstaunlicherweise nicht der merkwürdigen Zahl wegen, hielt sich über Jahre die vom Musikkritiker Lew Lebedinsky auf den Weg gebrachte Legende, Schostakowitsch habe das Werk quasi aus dem Handgelenk aufs Papier geschüttelt: *«Schostakowitsch komponierte die Fest-Ouvertüre vor meinen Augen. Nebolsin steckte in der Klemme. Sehr wenig Zeit verblieb, Proben waren bereits einberufen, es waren noch keine Stimmen fertig, und was noch viel schlimmer war, es gab noch nicht einmal das Stück. In Verzweiflung besuchte Nebolsin Schostakowitsch. Zufällig war ich auch anwesend. «Siehst du, Dmitri, wir sind in der Klemme. Wir haben nichts, womit wir das Konzert beginnen können.» – «Geh klar», erwiderte Schostakowitsch. [...] Dann begann er zu komponieren. Zwei Tage später fand die Hauptprobe statt. Ich eilte hinunter zum Theater und hörte dieses brillante, vor Temperament nur so sprudelnde Stück, mit seiner lebhaften Energie, überschäumend wie eine soeben geöffnete Champagnerflasche.»*

Ob die Idee, dass das Stück so geboren sein könne, inspiriert war durch seine nicht unbedingt mit dem allgemein gültigen Schostakowitsch-Bild in Einklang zu bringende Leichtigkeit? Schon möglich... Und dass man heute weiß, dass Schostakowitsch das Werk eher 1947 geschrieben und in der Schublade liegen gelassen hat, muss auch die Idee nicht automatisch entkräften, dass es sich dabei um eine musikalische Handgelenkübung handelt. Auf jeden Fall eine erstaunlich mitreißende, ein Zeugnis von handwerklicher Meisterschaft und hinter Sinnigem Witz zugleich, denn eindimensional ist Schostakowitsch in seiner thematischen Arbeit auch hier nicht. Wer richtig hinhört, entdeckt auch hier die für den Komponisten so typische musikalische Ironie, so wenn der Meister latent die *Ruslan und Ludmila*-Ouvertüre von Michail Glinka, ein in Russland äußerst populäres Konzertstück, zitiert.

Mit seiner eröffnenden Bläserfanfare und dem folgenden ebenso komplexen wie amüsanten Themengeflecht bietet das Werk alles, was ein Bravourstück für Orchester braucht. Egal zu welchem ursprünglichen Zweck geschaffen, auch dem festlichen Anlass 1954 stand sie gut zu Gesicht. Ob die Ouvertüre mit der Opuszahl 96, passend für das Jahr der Uraufführung, aus politisch-strategischen Gründen versehen wurde, lässt sich nur mutmaßen. Dafür, dass sie auch für den Komponisten selbst nicht einfach irgendein Gelegenheitswerk war, dürfte auch die Tatsache sprechen, dass sie zu den wenigen Kompositionen gehörte, die er bei seinem einzigen Auftritt als Dirigent im Jahre 1964 selbst leitete.

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.

Hinter der klassischen Fassade

Marco Frei (2010)

Manchmal täuscht der erste Blick. Denn hinter der klassischen Fassade füllen Komponisten immer wieder ein Modell mit einem klangpoetischen Geist und mit Charakteren, die exemplarisch für ihren originär eigenen Stil stehen. Dieses kann zum Beispiel an der *Fünften Symphonie* von Dmitri Schostakowitsch beobachtet werden, die 1937 entstanden ist. Äußerlich betrachtet scheint sie dem klassischen Erbe und der Tradition verpflichtet – ganz so, wie es der Sozialistische Realismus als offizielle sowjetische Kunstdoktrin verlangte. Doch auch hier täuscht der erste Blick. Schostakowitsch erschafft ein symphonisches Maskenspiel, das die offizielle Doktrin entlarvt und ad absurdum führt – mindestens subversiv, mehr noch kühn und couragiert, einzig dem Ich verpflichtet.

Für Dmitri Schostakowitsch war das klassische Fassadenspiel in der *Fünften Symphonie* buchstäblich eine Frage des Überlebens. Denn als er 1937 seine *Fünfte* schuf, wütete die Stalin'sche Kulturrevolution, die mit dem Großen Terror einherging. Mit ihr sollten zwischen 1936 und 1938 die Künste auf Linie gebracht und gezähmt werden, Ziel war die endgültige Durchsetzung des Sozialistischen Realismus. Auftakt dieser ersten großen Kulturkampagne unter dem sowjetischen Diktator Stalin bildete der Hetzartikel *Chaos statt Musik* vom 28. Januar 1936 gegen Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* im Parteiorgan *Pravda*. Zahllose Künstler wurden verhaftet, gefoltert, liquidiert oder verschwanden spurlos. Darunter befanden sich der Dichter Isaak Babel und der Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold, die damals international weitaus bekannter waren als der

junge Schostakowitsch. Auch er musste mit dem Schlimmsten rechnen und dachte an Selbstmord, wie heute zweifelsfrei belegt ist. Mit der *Fünften Symphonie*, die im Herbst 1937 uraufgeführt wurde, konnte er sich rehabilitieren – vorerst. Das ist umso erstaunlicher, da die *Fünfte* keinesfalls als «Meisterwerk des Sozialistischen Realismus» betrachtet werden kann, wie bisweilen noch heute behauptet wird. Allenfalls ist die *Fünfte* im dialektischen Sinn ein Meisterwerk des Sozialistischen Realismus, weil sie die Doktrin unterwandert – trotz der lebensbedrohlichen Situation.

Die wesentlichen Forderungen des Sozialistischen Realismus waren: 1. eine positive und parteiliche Widerspiegelung der Wirklichkeit im Sinne der geltenden Ideologie, 2. eine Orientierung am klassischen Erbe, 3. Verständlichkeit und Volkstümlichkeit, 4. Massenwirksamkeit und Optimismus auch in Form von bombastischen Finalapothosen sowie 5. eine klare, einfache Form.

Als klar und einfach galt zum Beispiel die Sonatenform, allerdings forderte die Doktrin, dass die Durchführung – seit der Romantik Zentrum eines Sonatensatzes – ein Ort des Konflikts sein sollte – mit positivem Ausgang. Ja, der Kopfsatz von Schostakowitschs *Fünfter* ist ein Sonatensatz, womit die Forderung nach einer klaren, einfachen Form und Orientierung am klassischen Erbe scheinbar befolgt wird. Bei Schostakowitsch aber ist die Durchführung kein Ort des Konflikts, sondern der Wandlung. In ihr fallen die Masken, die Themen zeigen ihr wahres Gesicht. Das zeigt gerade die Wandlung des zweiten Themas.

Beim ersten Auftritt (in der Exposition) klingt das zweite Thema noch sehr lyrisch, doch schon beim zweiten Erklängen (das zugleich die Durchführung einläutet) ist nichts mehr vom Lyrischen übrig: Metallisch und bedrohlich stampft das Klavier, unheilvoll zitieren die Bläser das zweite Thema. Doch was diese erste Wandlung lediglich erahnen ließ, wird in der zweiten furchtbare Gewissheit. Nun dröhnt ein gewaltiger Militärmarsch, der schnurstracks in die Katastrophe stampft; zu einem Höhepunkt, der – ähnlich wie bei Gustav Mahler, den Schostakowitsch tief verehrte – jäh in sich zusammenbricht. Nach diesem Einsturz



Skizzen zu Schostakowitschs *Fünfter Symphonie*

stimmen die Streicher das erste Thema an, jetzt panisch, fast schon herausschreiend, bis der zweite Einsturz folgt. Das erste und zweite Thema zeichnen das abgründige Bild einer Fratze des Bösen, und zwar gemeinsam. Hier gibt es kein Negativ und Positiv mehr, die Welt ist in Unheil gestürzt.

Drohendes Stampfen und wüster Militärmarsch: Der totale Terror Stalins war in vollem Gange. Schostakowitsch spiegelt hier die Wirklichkeit wider, allerdings wie er sie wahrnimmt. Seine Musik lügt nicht, zumal sich in seinem Schaffen nie Themen vom Negativen ins Positive wandeln. Der Alptraum des Kopfsatzes der *Fünften* endet mit einer weltentrückten, jenseitigen offenen Frage der Celesta, einem Glockenspiel mit Tastatur. Ähnlich hatte es Schostakowitsch zuvor in seiner *Vierten* getan, die er nach den wüsten Angriffen im Frühjahr 1936 vollendete und noch vor der geplanten Uraufführung im Herbst 1936 zurückzog – auf politischen Druck hin. Die Symphonie endet mit einem hoffnungslosen Celesta-Morendo.

Auch dies hat Schostakowitsch von Mahler, in dessen Schaffen die «himmlische» Celesta stets um Ewigkeit und Jenseitigkeit kreist – so im «Abschied» aus dem *Lied von der Erde* oder im Wiegenlied am Ende von «*In diesem Wetter*» aus den *Kindertotenliedern*. Mit einem ähnlichen Celesta-Wiegenlied endet in der *Fünften* Schostakowitschs auch der langsame dritte Satz. Dazwischen gaukelt das Scherzo des zweiten Satzes volkstümliche Gelassenheit und Eintracht vor, im Dreierschritt – zunächst noch derb und plump, bald aber mit böse und grotesk klapperndem Xylophon. Einen solchen zynischen Xylophon-Dreierschritt hatte Schostakowitsch bereits in seiner 1936 attackierten Oper *Lady Macbeth* verwendet. Als der Hofherr Boris von den Arbeitern verlangt, sich von seinem Sohn zu verabschieden, singen sie heuchlerisch im Xylophon-Dreierschritt: «*Warum gehst du fort, Herr? Warum? Warum?*»

Solche Mit- und Gegenwelten oder gar Entlarvungen der Wirklichkeit mit Walzer und Ländler lassen sich bereits bei Schubert, Schumann, Berlioz, Offenbach, Mahler oder Tschaikowsky nachweisen. Auch hier orientiert sich also Schostakowitsch am musikalischen Erbe – aber eben nicht so wie gewünscht. Und endet nun die *Fünfte* mit einer bombastisch-optimistischen Finalapothese? Bombastisch ja, aber nicht optimistisch. Allenfalls jubelt es unter Drohung. Angstvoll stottern die Streicher immerzu das A, noch verstärkt durch das Klavier. Der Cellist und Dirigent Mstislaw Rostropowitsch sprach einst von «*bohrenden Lanzenstichen in die Wunden eines Gepeinigten*». Die Trompeten schmettern die Fanfaren bis in grellste Höhen, stupid fixieren die Pauken immerzu die Grundtonart – am Ende noch verstärkt von der großen Trommel.

Hier thront ein «*Zuviel-Dur*», wie der deutsche Komponist Wolfgang Rihm 1984 anmerkte. Der österreichische Slawist Aage Hansen-Löve, ein Kenner des Absurden in der sowjetischen Kunst, spricht in solchen Fällen von einer bewussten «*Plan-Übererfüllung*», die die offizielle Kunstdoktrin ad absurdum führe. Was bei der Leningrader Uraufführung und der Moskauer Erstaufführung der *Fünften* folgte, war ein beispielloser Akt der Solidarität mit dem jungen Schostakowitsch: tosender Beifall im

überfüllten Saal. Zeitzeugen sprechen von einer «*Demonstration des Volkes*». Auch der 2011 verstorbene deutsch-jüdische Dirigent Kurt Sanderling, der vor den Nazis in die Sowjetunion flüchtete und dort lange wirkte, bestätigte dies, um zu ergänzen: «*Nach dem letzten Ton drehten wir uns ängstlich um, ob wir nicht für das verhaftet würden, was wir gehört hatten.*»

Sanderling war es auch, der bei einer Aufführung der *Fünften* in Moskau in den 1950er Jahren als erster das Tempo in der Finalapotheose zurücknahm, um den erzwungenen Jubel zu unterstreichen. Schostakowitsch soll von Sanderlings Interpretation sehr angetan gewesen sein, zur Zeit der Uraufführung inmitten des Großen Terrors wäre dies aber durchaus gefährlich gewesen. Jedenfalls war das Parteiorgan *Pravda* von Sanderlings Interpretation gar nicht begeistert: Sanderling leide an «*Mablaria*», war damals zu lesen. Denn nicht nur Mahler war ein «*schlechter Jasager*», wie Theodor W. Adorno einst formulierte, sondern auch Schostakowitsch. Die sowjetischen Kulturfunktionäre haben das geahnt.

Marco Frei ist promovierter Musikwissenschaftler. Sein Buch über Dmitri Schostakowitsch ist 2006 im PFAU-Verlag erschienen. Als Musikjournalist schreibt er u. a. für die Neue Zürcher Zeitung, Die Welt, Musik & Theater, Neue Zeitschrift für Musik, Das Orchester, Oper! und PianoNews.

Étudiants des Conservatoires du Luxembourg

Violon

Kelly Ge
Yanis Griso
Ziqi Cathy Jiang
Oceana Kaell
Lucie Krotil
Yi Hua Lim
Anne-Marie Muller
Sophie Nilles
Anastasia Obsieger
Emma Scheer
Laurène Schuller
Caroline Seil
Gaja Suselj
Lena Théato
Jean-Philipp Waldmann
Grégory Wenzel
Lovisa Young

Alto

Hannah Elgas
Emma Santini
Marie Rewega
Stéphane Schmalen
Vera Théato

Violoncelle

Damir Babacic
Marianne Fusenig
Coralie Greisch
Matis Griso
Hannah Islamaj
Noémie Kerschen

Michelle Obsieger
Mario Vander Linden
Jérémie Wenzel

Contrebasse

Maya Boyadjieva
Raphaël Clement
Davide Scafarto

Flûte

Ana Carpisassi
Julie Colin
Mika Gieres
Martine Marx
Tiphaine De Monjour
Marlène Naveaux
Sally Nickels
Catherine Origer
Luca Pelaccia
Elisabeth Speyer

Hautbois

Lea Ferreira

Clarinete

Nathalie Berg
Véronique Bernar
Sarah Czech
Véronique Feilen
Magaly da Silva Ferreira
Alex Lallemand
Viola van der Poel
Maria-Isabelle Schleider
Catherine Treinen

Basson

Inès Pyziak

Cor

Jo Braun

Claire Bruyère

Marco Delbrassine

Christophe Schiltz

Véronique Schroeder

Benedikt Strauss

Trompette

Ben Bley

Tracey Lamberty-Wohles

Daniel Migliosi

Mik Mohnen

Kenji Tex

Dorothea Tatalidis

Luca Wolff

Trombone

Dino Ajdarpasic

Marc Cesarini

Yasmine Leches

Yannick Mersch

Daniel Moretti

Tom Pessers

Tuba

David Daubenfeld

Lee Lammin

Sébastien Rouard

Max Thill

Percussions

Arthur Clees

Flavio Pierotti

Eva Schockmel

Harpe

Margot Jacobs

Nella Kouamedjouo

Piano

Max Gieres

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno

Directeur musical

Konzertmeister

Philippe Koch

Haoxing Liang

Premiers violons / Erste Violinen

Fabian Perdichizzi

Nelly Guignard

Ryoko Yano

Michael Bouvet

Irène Chatzisavas

Andrii Chugai

Bartłomiej Ciaston

François Dopagne

Yulia Fedorova

Andréa Garnier

Silja Geirhardsdottir

Jean-Emmanuel Grebet

Attila Keresztesi

Darko Milowich

Damien Pardoën

Fabienne Welter

Seconds violons / Zweite Violinen

Osamu Yaguchi

Semion Gavrikov

Choha Kim

Mihajlo Dudar

Sébastien Gréville

Gayané Grigoryan

Quentin Jaussaud

Marina Kalisky

Gérard Mortier

Valeria Pasternak

Jun Qiang

Ko Taniguchi

Gisela Todd

Xavier Vander Linden

Barbara Witzel

Altos / Bratschen

Ilan Schneider

Dagmar Ondracek

Kris Landsverk

Pascal Anciaux

Jean-Marc Apap

Olivier Coupé

Aram Diulgerian

Olivier Kauffmann

Esra Kerber

Utz Koester

Petar Mladenovic

Violoncelles / Violoncelli

Aleksandr Khramouchin

Ilija Laporev

Niall Brown

Xavier Bacquart

Vincent Gérin

Sehee Kim

Katrin Reutlinger

Marie Sapey-Triomphe
Karoly Sütö
Laurence Vautrin
Esther Wohlgemuth

Contrebasses / Kontrabässe

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

Flûtes / Flöten

Etienne Plasman
Markus Brönnimann
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

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

Clarinettes / Klarinetten

Jean-Philippe Vivier
Arthur Stockel
Bruno Guignard
Emmanuel Chaussade

Bassons / Fagotte

David Sattler
Etienne Buet
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreux

Cors / Hörner

Miklós Nagy
Leo Halsdorf
Kerry Turner
Luise Aschenbrenner
Marc Bouchard
Andrew Young

Trompettes / Trompeten

Adam Rixer
Simon Van Hoecke
Isabelle Marois
Niels Vind

Trombones / Posaunen

Gilles Héritier
Léon Ni
Guillaume Lebowsky

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Simon Stierle
Benjamin Schäfer

Percussions / Schlagzeug

Béatrice Daudin
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

Interprètes

Biographies

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Directeur musical

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg. L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés: Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der deutschen Schallplattenkritik. Cette quatrième saison avec Gustavo Gimeno en tant que directeur musical de l'OPL (après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine), est placée sous le signe de la diversité du répertoire qui s'étendra de Bach à Verunelli en passant par Haydn, Verdi, Tchaïkovski, Sibelius, Schönberg et Dutilleux. S'ajoute à cela la série d'enregistrements avec le label Pentatone et la parution en 2018, après ceux consacrés à Bruckner, Chostakovitch, Ravel et Mahler, de deux volumes dédiés à Stravinsky et Debussy. Cette diversité se reflète également dans la variété des formats de concerts, telle la série «Aventure+», les «Lunch concerts», des



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
photo: Johann Sebastian Hänel



productions lyriques au Grand Théâtre de Luxembourg, des ciné-concerts tels que «Live Cinema» avec la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg et les soirées «Pops at the Phil». On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2018/19 les Artistes en résidence Philippe Herreweghe, Brad Mehldau et Yuja Wang. L'OPL sera notamment dirigé par les chefs d'orchestre Marc Minkowski, Dmitry Liss, Eliahu Inbal, Baldur Brönnimann, Andrew Manze, Hans-Christoph Rademann ou Nikolaj Znaider et jouera aux côtés de solistes comme Leonidas Kavakos, Camilla Tilling, Vilde Frang, Katia et Marielle Labèque, Sir Simon Keenlyside, Martin Helmchen, Martin Grubinger, Anja Harteros ou encore Jean-Guihen Queyras. C'est à la demande commune de l'OPL et de la Philharmonie Luxembourg qu'une médiation musicale innovante est proposée, à destination des enfants et adolescents, à travers un vaste programme d'activités pour les scolaires et d'ateliers. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts pour les scolaires, les enfants et les familles, des ateliers, la production de DVD, des concerts dans les écoles et les hôpitaux. Il fait participer des classes à la préparation de concerts d'abonnements et offre également, dans le cadre du cycle «Dating+», la possibilité de découvrir la musique d'orchestre. L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations, est invité régulièrement par de nombreux centres musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis. Les tournées 2018/19 mèneront l'OPL en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Espagne, en France, en Grèce, aux Pays-Bas, en Slovénie et en Turquie. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER). L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations et Mercedes. Depuis 2012, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659–1742).

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxembourg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005 ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet. Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für Einspielungen wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik. In der vierten Spielzeit unter Gustavo Gimeno als Chefdirigent – nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine – wird die Bandbreite des Repertoires besonders großgeschrieben, die von Bach bis Verunelli über Haydn, Verdi, Tschaikowsky, Sibelius, Poulenc und Dutilleux reicht. Hinzu kommt eine Reihe von Einspielungen für das Label Pentatone, die nach Aufnahmen von Werken von Bruckner, Schostakowitsch, Ravel und Mahler 2018 mit Strawinsky und Debussy fortgeführt wird. Vielseitig zeigt sich das OPL in Konzertformaten wie «Adventure+», «Lunch concerts», regelmäßigen Opernproduktionen am Grand Théâtre de Luxembourg, Filmkonzerten wie «Live Cinema» mit der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg sowie «Pops at the Phil». Zu den musikalischen Partnern 2018/19 zählen die Artists in residence Philippe Herreweghe, Brad Mehldau und Yuja Wang. Das OPL wird zudem mit Dirigenten wie Marc Minkowski, Dmitry Liss, Elisha Inbal, Baldur Brönnimann, Andrew Manze, Hans-Christoph Rademann oder Nikolaj Znaider sowie mit Solisten wie Leonidas Kavakos, Camilla Tilling, Vilde Frang, Katia und Marielle Labèque, Sir Simon Keenlyside, Martin Helmchen, Martin Grubinger,

Anja Harteros oder Jean-Guihen Queyras konzertieren. Zu den gemeinsamen Anliegen des OPL und der Philharmonie Luxembourg gehört die innovative Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche mit einem umfangreichen Schul- und Workshopprogramm. Seit 2003 engagiert sich das Orchester in Schul-, Kinder- und Familienkonzerten, Workshops, DVD-Produktionen sowie Konzerten in Schulen und Krankenhäusern, bereitet Schulklassen auf den Besuch von Abonnementkonzerten vor und lädt im Zyklus «Dating+» mit Musikvermittlern zur Entdeckung von Orchestermusik ein. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen ist regelmäßig in den Musikzentren Europas zu Gast ebenso wie in Asien und den USA. 2018/19 führen Tourneen das OPL nach Belgien, Deutschland, Frankreich, Griechenland, in die Niederlande, nach Österreich, Slowenien, Spanien und in die Türkei. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt. Das OPL wird subventioniert vom Kulturministerium des Großherzogtums und erhält weitere Unterstützung von der Stadt Luxemburg. Sponsoren des OPL sind Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations und Mercedes. Seit 2012 stellt BGL BNP Paribas dem OPL dankenswerterweise das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller (1659–1742) zur Verfügung.

Eduardo Strausser direction

Largement salué, le style de direction puissant et dynamique d'Eduardo Strausser a aussi été évoqué à l'occasion d'un concert au Teatro Fenice de Venise par le *Daily Revolution* qui mentionne sa «force naturelle, son charisme et sa présence scénique» et souligne sa communion avec l'orchestre. Au cours de la saison 2018/19, il a été de nouveau invité par l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin et de la Magdeburgische Philharmonie. Il a également fait ses débuts avec l'Oslo Philharmonic, la Jenaer Philharmonie, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et le Staatsorchester Darmstadt. Il a donné



Eduardo Strausser
photo: Mariana Ribeiro

des concerts aux côtés du pianiste Jan Lisiecki et de l'Orchestra della Toscana et dirigé la *Troisième Symphonie* de Bruckner avec la Tampere Filharmonia. Au cours de la saison 2017/18, Eduardo Strausser avait développé un programme russe avec le Prague Radio Symphony Orchestra et fait ses débuts australiens avec le Queensland Symphony Orchestra dans la *Quatrième Symphonie* de Bruckner. Il avait également présenté un programme entièrement consacré à Beethoven avec le pianiste Steven Osborne et l'ensemble I Pomeriggi Musicali. De 2014 à 2016, il a travaillé comme «Maestro Residente» au Theatro Municipal de São Paulo, où il a dirigé, entre autres, *Elektra* de Strauss et *Fosca* de Carlos Gomes, et, avec le Balé da Cidade de São Paulo, des productions de *Casse-Noisette* et *Titā* de Stefano Podas, ainsi que des œuvres de Mahler. Ses autres engagements à l'opéra incluent *La Flûte enchantée* au Meininger Staatstheater, *La Bohème* au Theatro Municipal do Rio de Janeiro, au Teatro Verdi de Padoue et au Teatro Sociale de Rovigo, ainsi que *Tosca* au Theater Magdeburg. Eduardo Strausser a travaillé avec des solistes de renom comme Isabelle Faust, Richard Galliano, Barnabás Kelemen et Sergei Krylov. Il parle couramment portugais, roumain, allemand, anglais, italien, français, espagnol et l'hébreu moderne.

Eduardo Strausser Leitung

Eduardo Straussers kraftvoller und dynamischer Dirigierstil wird weithin gelobt, anlässlich eines Konzerts im Teatro Fenice in Venedig schrieb die *Daily Revolution*, Strausser verfüge über reichlich «*natürliche Kraft, Charisma und Bühnenpräsenz*», zudem stimme die Chemie mit dem Orchester. In der Saison 2018/19 folgt Strausser neben der Wiedereinladung durch das Orchestre Philharmonique du Luxembourg auch jenen des Deutsches Symphonie-Orchesters Berlin, und der Magdeburgerischen Philharmonie. Zudem debütiert er bei der Oslo-Filharmonien und der Jenaer Philharmonie, beim Orchestre de Chambre de Lausanne sowie beim Staatsorchester Darmstadt. Zusammen mit dem Pianisten Jan Lisiecki bestreitet er Konzerte bei der Orchestra della Toscana, außerdem dirigiert er Bruckners *Dritte Symphonie* bei der Tampere Filharmonia.

In der Spielzeit 2017/18 hatte Strausser ein russisches Programm mit dem Symphonieorchester des Tschechischen Rundfunks erarbeitet und mit Bruckners *Vierter Symphonie* sein Australien-Debüt beim Queensland Symphony Orchestra gegeben. Außerdem hatte er zusammen mit dem Pianisten Steven Osborne und dem Ensemble I Pomeriggi Musicali ein reines Beethoven-Programm gestaltet. Von 2014 bis 2016 wirkte Strausser als «Maestro Residente» am Teatro Municipal de São Paulo, wo er in der Opernsparte unter anderem Vorstellungen von Strauss' *Elektra* und Carlos Gomes' *Fosca* dirigierte und mit dem Balé da Cidade de São Paulo Produktionen von *Der Nussknacker* und Stefano Podas Mahler-Ballett *Titā* realisierte. Weitere Opernengagements umfassen *Die Zauberflöte* am Meininger Staatstheater, *La bohème* am Teatro Municipal do Rio de Janeiro, *La bohème* am Teatro Verdi in Padua und Teatro Sociale in Rovigo sowie *Tosca* am Theater Magdeburg. Strausser hat mit namhaften Solistinnen und Solisten wie Isabelle Faust, Richard Galliano, Barnabás Kelemen und Sergei Krylov zusammengearbeitet. Er spricht fließend Portugiesisch, Rumänisch, Deutsch, Englisch, Italienisch, Französisch, Spanisch und Neuhebräisch.

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