

26.04. 2019 20:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Grands rendez-vous

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Andrew Manze direction

Veronika Eberle violon

résonances SMC 19:15 ((r))

Vortrag Katrin Stöck: «Mozart, der Unbeschwerte und Bruckner, der Grübler – alles nur Klischees?» (D)

Ce concert sera enregistré par radio 100.7 et SR2 Kulturradio et retransmis en direct, puis le 10 juillet 2019.



Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Konzert für Violine und Orchester N° 3 G-Dur (sol majeur) KV 216 (1775)

Allegro

Adagio

Rondeau: Allegro – Andante – Allegretto

24'

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie N° 7 E-Dur (mi majeur) WAB 107 (1881–1883)

Allegro moderato

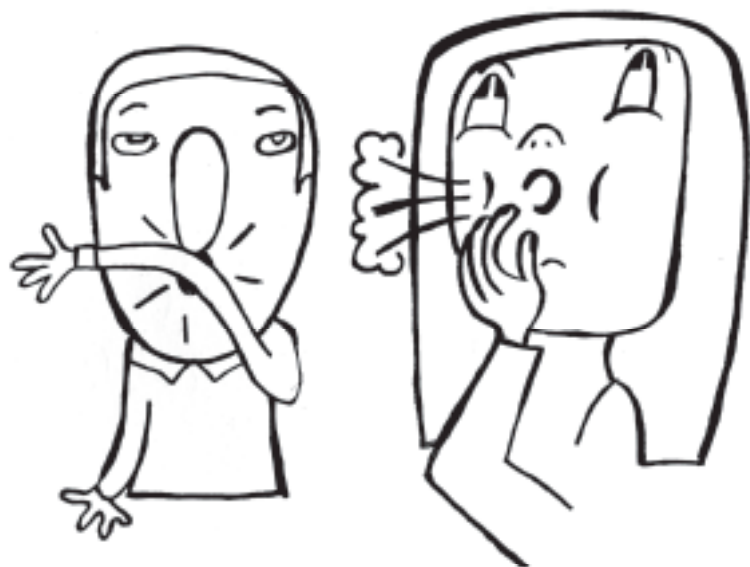
Adagio: Sehr feierlich und sehr langsam

Scherzo: Sehr schnell – Trio: Etwas langsamer

Finale: Bewegt, doch nicht zu schnell

64'

Den Houschtejang an d'Houschteketti



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'inscénarisés 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 Sörens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

Wolfgang Amadeus Mozart : portraits de caractères

Concerto N° 3 KV 216

Alexandre Dratwicky (2007)

Selon Alfred Einstein, « chez Mozart, le concerto pour violon proprement dit garde toujours un certain caractère de sérénade ». Peut-on s'en étonner, à vrai dire, quand on sait qu'il s'agit des premières œuvres concertantes écrites par le compositeur. Et d'abord, il convient de rappeler que les cinq concertos pour violon ne furent pas élaborés en quelques semaines, comme on l'a généralement admis. Il est aujourd'hui prouvé que le premier concerto, celui en si bémol majeur, fut achevé dès 1773 (le 14 avril, vraisemblablement), alors que les quatre concertos suivants datent eux, bel et bien, de 1775. Cette précision est importante. On croyait – à tort – que les premiers solos de violon composés par Mozart étaient ceux des sérénades comportant de longs passages solistes pour le premier violon, notamment la *Sérénade* « Antretter » en ré majeur KV 185, achevée en août 1773. Par ailleurs, cette date d'avril 1773 pour le *Concerto KV 207* le fait précéder la composition du *Concerto pour piano en ré majeur KV 175*. Il s'agit donc des tous premiers balbutiements de l'art concertant dans la carrière de Mozart. Et quels balbutiements ! Il faut, de fait, tempérer considérablement l'opinion d'Einstein, ou du moins ne pas s'en étonner.

Ces quatre ouvrages furent écrits en l'espace de quelques semaines, juste après le retour de Mozart à Salzbourg. Le jeune garçon s'était rendu à Munich afin d'assister à la création de son *opera buffa* *La finta giardiniera*, œuvre qui triompha plusieurs soirs de suite. Nul doute qu'il entendit à cette occasion quelques ouvrages « modernes » de ses contemporains, dont beaucoup s'étaient pressés aux fêtes munichoises. Son retour à Salzbourg lui rappela

ses obligations vis-à-vis de son employeur, l'archiduc Colloredo. Mozart – on le sait – était bien malheureux de sa situation à la cour de Salzbourg. On sait moins que jouer du violon lui pesait tout autant. N'écrit-il pas lui-même à son père, le 11 septembre 1778 : « *Je ne réclame qu'une chose à Salzbourg, à savoir de ne pas tenir le violon comme auparavant. Je ne me donne plus comme violoniste. C'est au piano que je veux diriger et accompagner les airs.* » On comprend mieux, dès lors, pourquoi il renoncera à produire des œuvres ambitieuses pour le violon après son départ de sa ville natale. Un peu comme si le genre du concerto pour violon restait lié, dans son esprit, à sa période d'« esclavage » chez Colloredo. Il existe bien deux concertos antérieurs, mais ceux-ci ne furent jamais achevés... précision symbolique ? Autre détail significatif, Mozart ne mentionne jamais ses concertos pour violon dans son abondante correspondance, comme s'il les jugeait indignes de commentaire...

Et pourtant, à l'audition des cinq concertos, qui supposerait que tout le cœur – sinon l'esprit – de Mozart était ailleurs ? Nimbées de style galant, ces pages toute en légèreté sont aussi musicalement inspirées que techniquement, et témoignent par bien des aspects de trouvailles compositionnelles essentielles dans le cheminement artistique de Mozart. Et tout d'abord, de la distance qu'il prend avec les modèles allemands du concerto « pré-classique ». À cette époque, en effet, les ouvrages pour violon et orchestre étaient souvent structurés selon un principe qu'on nomme « additif », consistant à faire se succéder – bout à bout – de charmantes mélodies galantes et quelques traits de virtuosité, mais sans que le retour des thèmes ou leur association relève d'une véritable stratégie dramatique, « architecturale ». Chez Stamitz, par exemple, la formulation additive des passages d'orchestre peut sembler routinière et n'exploite pas de proximité entre certains motifs ou certaines tonalités. Même Haydn – et encore le jeune Beethoven – seront les héritiers de cette pratique, par exemple – pour le premier – dans le mouvement initial de son *Concerto pour violoncelle en ut majeur*. Mozart va plus loin dès cette période, en envisageant le concerto instrumental d'une toute autre manière. Il évite l'écueil

de l'absence de rigueur structurelle en refusant, non pas la diversité des mélodies et des motifs (on note au contraire jusqu'à sept éléments dans les *tutti* orchestraux de ses concertos) mais en les croisant habilement, plutôt qu'en les juxtaposant trop facilement. Le retour de certaines figures, le lien interne de certaines mélodies font de ses concertos de véritables défis pour l'esprit, l'auditeur devant suivre la « vie propre » des thèmes, tout en notant l'habileté avec laquelle les rapprochements et les superpositions s'élaborent...

En fait, cette constatation mène bien au-delà d'un simple discours théorique sur le concerto. Une analyse – même superficielle – de ces œuvres suggère immédiatement un rapprochement avec les grands airs d'*opera seria* de cette époque. Très vite, à l'audition, chaque mouvement de concerto rappelle à s'y méprendre certains airs de bravoure – lents ou vifs – tels qu'en comportent à l'époque *Lucio Silla* ou *Mitridate*. **Que la voix chante ou que le violon se fasse entendre, ce ne sont ni plus ni moins des « portraits de caractère » mêlant virtuosité et expression dramatique que nous offre Mozart.**

Cette sensation, souvent exprimée, s'explique organiquement et historiquement. Dans « l'air *seria* », Mozart organise une hiérarchie thématique, un parcours tonal, une cohérence des proportions qui ne fonctionne plus dans « l'air *buffa* ». Or, pour qui connaît la chronologie des œuvres de Mozart, il est troublant de constater que l'expérience mozartienne dans le domaine de l'air de bravoure se cristallise dans le concerto (d'abord pour violon) au moment où le compositeur se tourne vers l'*opera buffa*. Et rappelons que c'est justement en 1774 qu'il fait entendre son premier ouvrage comique à Munich, *La finta giardiniera*. Pas de concerto avant cette date, sinon la tentative expérimentale que représente le *Concerto pour violon N° 1* de 1773. En revanche, 1775 voit l'abandon de l'*opera seria* et la production inversement frénétique de concertos...



Portrait anonyme de Wolfgang Amadeus Mozart en Chevalier de l'Éperon d'or, 1777

On lit parfois que Mozart composa ses concertos pour les grands solistes de la cour de Salzbourg. Il paraît plus probable qu'il les écrivit d'abord pour lui-même. La preuve en est avec les mouvements de substitutions qui lui furent demandés par Antonio Brunetti en 1776 (*Rondo KV 269* pour le *Concerto N° 1* et *Adagio KV 261* pour le *Concerto N° 5*). Brunetti était le soliste en faveur à Salzbourg : si Mozart lui avait initialement destiné ses concertos, il n'aurait pas été nécessaire de réécrire des mouvements de substitution après coup...

Achévé le 12 septembre 1775, le *Concerto N° 3 en sol majeur KV 216* fut lui aussi écrit à Salzbourg, tout comme le *Concerto N° 1 en si bémol majeur KV 207*. Mais quel chemin parcouru depuis 1773 ! Certes la structure reste la même (*Allegro, Adagio, Rondo*), certes l'orchestre n'est pas plus étoffé (on notera cependant la présence de deux flûtes dans le mouvement lent – jouées par les

hautboïstes – et l'utilisation de la sourdine pour les cordes), certes le geste introductif reste exactement identique (motif syncopé initial) mais... Tout d'abord ce sont les dimensions qui paraissent immédiatement élargies. Presque trente minutes contre moins de vingt pour le premier concerto, ce qui traduit bien un goût accru pour le développement. La première ritournelle d'orchestre est ainsi beaucoup plus riche en motifs et mélodies que ne l'était celle du *Concerto N° 1*. Et l'orchestre lui-même se voit confier un rôle discursif plus important. Désormais, il s'insinue dans le monologue du soliste, lui répond, le soutient, voire le contredit avec humour. C'est aussi l'orchestre qui confère à l'*Adagio* ce caractère émouvant et si particulier, sans contredire le centre névralgique de l'œuvre. Le soliste ne fait que planer avec délicatesse sur ce tapis subtil, aux timbres adoucis par les flûtes et par l'utilisation de la sourdine. Le final en rondo est une sorte de pot-pourri de caractères, avec des épisodes contrastants écrits dans des tempi différents de celui du motif principal. On signalera notamment un *Andante* très expressif en sol mineur, rythmé archaïquement telle une ancienne pavane.

Directeur scientifique du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française (Venise), docteur en musicologie et ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis), Alexandre Dratwicki a écrit plusieurs articles sur la musique française des 18^e et 19^e siècles. Diplômé du Conservatoire de Paris (esthétique), il a enseigné l'histoire de la musique dans plusieurs universités françaises et a été producteur à Radio France (« La Querelle des Bouffons » et « Sortez les jumelles » en 2006/07). Alexandre Dratwicki a notamment publié chez Somogy, Le Cavalier bleu, Symétrie. Son ouvrage Un nouveau commerce de la virtuosité (1780–1830), paru chez ce dernier éditeur a reçu le prix des Muses 2007 de l'essai. En tant que chercheur, il s'intéresse particulièrement aux notions de virtuosité et d'académisme musical (prix de Rome).

Anton Bruckner : *Symphonie N° 7 en mi majeur*

Marc Vignal (2009)

La *Septième Symphonie* est une des rares de Bruckner (1824–1896) dont le texte, à de minimes retouches près, ne fut jamais remis en cause ni par le compositeur lui-même ni par ses interprètes. Elle fut toujours l'une de ses plus populaires, et le succès de la création dépassa toutes les espérances, marquant le début de la renommée internationale du compositeur. Comme déjà la *Troisième* dans sa version primitive de 1873, l'œuvre est en relation directe avec les sentiments de quasi-idolâtrie que professait Bruckner à l'égard de Wagner. En juillet 1882, Bruckner se rendit à Bayreuth pour assister à la première de *Parsifal* : le premier mouvement de la *Symphonie N° 7*, si proche de l'ultime opéra de Wagner, était alors pratiquement achevé. C'est dans le pressentiment de la mort prochaine de celui qu'il considérait comme « le plus grand de tous les musiciens » que Bruckner entreprit le deuxième mouvement. La nouvelle en arriva le 13 février 1883, et Bruckner introduisit dans cet *Adagio*, pour soutenir sa « méditation funèbre », un quatuor de tubas wagnériens, instrument dont il n'avait jamais fait usage auparavant. La composition de la *Septième Symphonie* est en outre intimement liée à celle du *Te Deum* : elle s'inscrit entre la première ébauche et la rédaction définitive de ce dernier. Entreprise en septembre 1881 elle fut achevée deux ans plus tard à Saint-Florian, dans le cadre paisible où Bruckner aimait passer ses vacances. Elle ne subit par la suite que de très légères corrections, parmi lesquelles l'unique coup de cymbales au sommet de l'*Adagio*.

La *Symphonie N° 7* n'a pourtant rien de wagnérien, ou presque (deuxième thème du premier mouvement). Écrite alors que la puissance créatrice de Bruckner avait atteint son plus haut niveau, à une époque où il jouissait d'une parfaite santé physique et surtout d'un très bon équilibre moral, elle s'impose par son ton résolument positif.

C'est une partition d'une beauté rayonnante : son lumineux mi majeur en témoigne. Plus que dans toute autre symphonie de Bruckner sans doute, les problèmes formels s'effacent au profit de l'expression. Aucun méandre, aucune chute, aucune chicane ne viennent freiner ce fleuve majestueux. Une première exécution fragmentaire, à deux pianos par Josef Schalk et Franz Trottmann, eut lieu en février 1883, avant même l'achèvement de la partition. Enthousiasmé, Schalk attira sur la symphonie l'attention de son collègue Arthur Nikisch, un des plus célèbres chefs d'orchestre de l'époque, qui en assura la première audition le 30 décembre 1884 à Leipzig, dans le cadre d'un concert au bénéfice du Mémorial Wagner.

Dans les années qui suivirent, l'œuvre ne connut pas moins de dix-sept exécutions dans six pays différents, dont les États-Unis. La cabale viennoise avait néanmoins atteint un tel degré que Bruckner dut renoncer à faire jouer la *Septième* dans sa propre ville en 1885. Sa création à Vienne n'intervint que le 21 mars 1886 sous la direction d'un autre grand chef d'orchestre, Hans Richter : ce jour-là, le critique Hanslick traita l'ouvrage de « boa constrictor ».

L'*Allegro moderato* rejoint les mouvements correspondants des *Troisième* et *Cinquième* par son étendue, mais sa structure est à la fois plus simple et plus homogène, et il retrouve le déroulement parfaitement continu qui avait fait le succès de celui de la *Quatrième* dans sa version définitive. Émergeant des profondeurs, le thème du début se déroule sur vingt-trois mesures, en deux grandes phrases dont la première est fondée sur les notes de l'arpège et s'étend sur deux octaves. De l'aveu même du compositeur, ce thème lui fut dicté en rêve par un défunt ami. Après une



Portrait d'Anton Bruckner par Hermann von Kaulbach, 1885

amplification du thème, les bois énoncent en mineur la belle phrase ondulante du second groupe, avec son gruppetto caractéristique. Les cordes la reprennent, et portent le discours vers un premier sommet de puissance, qui débouche sur l'énoncé du troisième groupe de thèmes, à fonction conclusive. Celui-ci superpose un ostinato rythmique de cordes et un motif de bois. Le développement présente d'abord une alternance du motif initial renversé et du motif conclusif, puis un long épisode fondé sur le renversement du second thème et s'élevant jusqu'à une superbe incantation. Plus loin, un majestueux tutti débouche sur la réexposition, marquée par le retour de la tonalité principale et la superposition du thème initial et de son renversement. Ce qui suit constitue presque un second développement par son étendue et par l'important travail thématique auquel les différentes idées sont soumises. L'entrée de la coda est marquée par une pédale

des basses sur laquelle s'élève la seconde des deux grandes phrases – la plus modulante – du thème initial : un des plus beaux épisodes du mouvement. La péroration énonce les arpèges de mi majeur du début en une rare plénitude sonore.

L'Adagio en ut dièse mineur, sommet dramatique de la partition, est donc une ode funèbre à la mémoire de Wagner, et trouve des accents dont seul le mystique Bruckner avait le secret. De forme simple, cette page est fondée sur deux larges phrases mélodiques, l'une en mineur et l'autre en majeur. Elle débute dans l'accablement et la déploration pour évoluer vers la consolation et l'apaisement.

Le thème initial se partage en deux sections dont la première – où le quatuor de tubas fait son entrée chez Bruckner – sert d'exergue à un motif ascendant de trois notes que l'on retrouvera dans le *Te Deum*. Ce motif est énoncé par les cordes avec une incroyable plénitude, puis se développe en s'entourant de diverses idées pour culminer en un strident fortissimo. Le reflux qui suit rend la parole aux tubas, ce qui conduit à la section en majeur (fa dièse majeur), essentiellement confiée aux cordes (thème d'une extraordinaire plasticité). Les deux sections suivantes jouent un rôle de développement, exploitant tour à tour les deux thèmes : celui en mineur, notamment, débouche sur un sommet de puissance qui préfigure l'étonnante gradation de la réexposition. C'est cette dernière qui correspond le plus précisément au thrène à la mémoire de Wagner. Son point culminant, atteint après une gradation irrésistible fondée sur le motif repris dans le *Te Deum*, est ponctué par le fameux coup de cymbales, au demeurant jamais complètement avalisé par Bruckner. Dans la péroration, la première idée est reprise sous forme de choral, en une atmosphère d'exceptionnel recueillement. Aux ultimes mesures correspond une soudaine transfiguration en majeur.

Souvent cité en modèle, le *Scherzo* en la mineur combine harmonieusement l'inspiration épique avec la couleur locale. L'idée maîtresse, qui naît sur un rythme obstiné des cordes, est une fois de plus fondée sur les notes de l'arpège. Si à son propos on a

évoqué le chant du coq, c'est qu'elle est confiée à la trompette, mais selon Bruckner lui-même, elle doit son origine à un menu fait quotidien. La première section évolue vers un sommet de puissance se fixant en ut mineur. Une ponctuation de timbales conduit à la seconde section, qui après une sorte d'interlude retrouve la tonalité principale. La même ponctuation de timbales introduit et conclut le superbe trio central en fa majeur, aux allures de ländler, doté d'une mélodie ondulante énoncée par les cordes.

Moins monumental que d'autres, le finale n'en possède que plus de force et de véhémence. L'idée dominante est issue du motif initial de la symphonie par resserrement du rythme. Le rythme de base (longue-brève) n'est abandonné que pour le second groupe de thèmes, fait d'un choral confié aux cordes et d'une réponse aux bois. Il réapparaît au groupe conclusif, variante du thème initial énoncée en un puissant unisson. Le développement est indissociable de la réexposition : celle-ci débute en effet par le second groupe. Jouant sur la similitude de l'idée dominante et du troisième groupe, Bruckner les intervertit ensuite, de sorte que c'est l'idée dominante qui s'élève pour faire place à la puissante coda. Celle-ci, d'une dimension imposante, se déroule en trois grandes vagues avec pour finir un retour triomphal du motif initial de la symphonie.

Né en 1933, Marc Vignal est producteur et collaborateur de très nombreuses émissions radiophoniques. Auteur de livres sur Mahler et les fils Bach, il a assuré la direction du Larousse de la musique.

Gebettet auf Wolken und Samt

Olaf Wilhelmer

Der reine Ton: Wolfgang Amadeus Mozarts Drittes Violinkonzert

1756 war für Leopold Mozart ein besonderes Jahr: Der *Versuch einer gründlichen Violinschule* des «Hochfürstl. Salzburgerischen Cammermusicus» erschien als Lehrbuch in Augsburg, der Heimatstadt des Verfassers. Und sein siebtes und jüngstes Kind – das zweite, welches das Säuglingsalter überlebte – wurde geboren: Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Dieser machte von «*Kindheit an als Clavierist*» von sich reden, wie es der Vater einmal brieflich formulierte, beherrschte aber auch «*die Violin*» in meisterhafter Art, woran er allerdings gelegentlich erinnert werden musste, wie aus dem Briefwechsel ebenfalls hervorgeht: «*du wirst wohl auf der Violin, so lange du in München warst dich gar nicht geübt haben? das wäre mir sehr leid*», schreibt Leopold am 9. Oktober 1777 an seinen Sohn, der dem Klavier zunehmend den Vorzug gab. Immerhin konnte Wolfgang Amadeus seinem Vater zwei Wochen später aus Augsburg antworten, er habe das «*strasbourger=Concert*» auf der Geige gespielt – «*es gieng wie öbl. alles lobte den schönen, reinen Ton.*» Es wird vermutet, dass mit diesem Konzert jenes in *G-Dur KV 216* gemeint ist, das traditionell als sein *Drittes Violinkonzert* gilt. Es gehört zu der Gruppe von fünf Konzerten für diese Besetzung, die Mozart als mehr oder minder zusammenhängenden Zyklus überwiegend in der zweiten Jahreshälfte 1775 komponiert hat. Die Werkreihe, die ein wenig an sechsteilige barocke Opera (etwa von Vivaldi) erinnert, verknüpft Mozarts schöpferische Individualität mit dem leichten Serenaden-Tonfall, der in Salzburg en vogue war, wie auch mit Vater Leopolds Vorliebe für pittoreske, bisweilen deftige Effekte. Dabei verliert sich das Werk an keiner Stelle in halsbrecherischer Virtuosität, die Mozarts



Mozarts Konzertgeige aus einer Mittenwalder Werkstatt, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Sache nicht war – der «*schöne, reine Ton*», von dem er selbst sprach, steht mit schlichtem, abgeklärtem Glanz im Vordergrund. Dass die Solostimme als *primus inter pares* aus dem Tutti heraustritt, versteht sich für ein Konzert dieser Zeit von selbst – eine Spielpraxis, die durch das Virtuositentum der nachfolgenden Jahrhunderte verdrängt wurde.

Ausschnitte der Ewigkeit

Schon der erste Satz, das *Allegro*, lässt die Solostimme nicht auftrumpfen, stellt sie dem Kollektiv nicht dramatisch gegenüber, sondern bindet sie in einen thematischen Verlauf ein. Ausgehend von einem absteigenden Dreiklang, finden sich auch in den lebhaften Orchesterstimmen brillante Tonumspielungen, wobei die Charaktere auf engstem Raum wechseln. Eine minimale rhythmische Änderung – etwa die Punktierung im Seitenthema, das von den Oboen gespielt wird – genügt Mozart, um einen Marsch anzudeuten, den die Solovioline später mit ihren tiefsten Tönen begleiten wird. Das *Adagio*, einer der großen langsamen Sätze Mozarts, kehrt den ersten Satz gestisch um: Statt eines

absteigenden G-Dur-Dreiklang steht ein aufsteigender Dreiklang in der Dominante D-Dur am Beginn. Er lässt die Solostimme in strahlende Höhen entschweben, wozu die mittleren Stimmen gleichsam ein Wolkenbett aus dämpferweichen Figuren entfalten; die tiefen Instrumente legen dazu das Fundament *sempre pizzicato*. Das Dreiklangsmotiv ist dabei so präsent, dass die Geige mit ihm den Satz beschließt, ohne das Thema wirklich zu Ende zu spielen – es könnte ewig so weitergehen... Das Rondeau-Finale bringt den erwarteten tänzerischen Kontrast, schiebt auch ein kapriziös-galantes moll-*Andante* ein, wie Leopold Mozart es geliebt haben dürfte, um dann das Blatt mit einem munteren Bauerntanz samt Borduntönen zu wenden. Doch wie schon der langsame Satz kommt nun das ganze Konzert mit sanftem Understatement zum Punkt: Die Oboen und Hörner beenden noch eine Phrase im Piano, während bereits alles schweigt – dann ist Schluss; das Werk wird der Welt zum Weiterdenken übergeben.

Die reine Melodie: Anton Bruckners *Siebte Symphonie*

Zwei Generationen trennen Bruckner von Mozart; längst war Napoleons Sturm über die habsburgischen Lande hinweggefegt, deren Völker unruhig zu werden begannen. Aber noch regierte in Wien der Kaiser, noch ging es für Bruckner wie einst für Mozart darum, sich in der Hauptstadt eines Weltreichs zu positionieren, das, längst dem Untergang geweiht, zu einem beispiellosen kulturellen Endspurt ansetzte. Mit seiner ganz aus dem Klang heraus gedachten Musik, die sich erst im Lauf des 20. Jahrhunderts durchsetzen konnte, gehörte Bruckner zu den radikalsten und umstrittensten, zugleich am meisten traditionsbewussten Komponisten seiner Zeit. Neben dem vergötterten Wagner war Mozart ein Lieblingskomponist Bruckners, dessen Requiem er an jedem Allerseelentag hörte, um daraufhin das Grab seiner Schwester sowie die Gräber von Beethoven und Schubert zu besuchen. Mit Schubert hatte er noch den Lehrer – Simon Sechter – gemeinsam, der wiederum von Mozarts Zeitgenossen und vermeintlichem Erzrivalen Antonio Salieri ausgebildet worden war.

Nachdem der junge Bruckner als Komponist geistlicher Musik großen Zuspruch erfahren hatte, wurde es für ihn schwierig, sich in Wien auch als Symphoniker zu behaupten. Erst musste er sechzig Jahre alt werden und den Umweg über Leipzig nehmen, wo Arthur Nikisch seine *Siebte Symphonie* 1884 aus der Taufe hob – als Hermann Levi das neue Werk dann in München dirigierte, war der Triumph besiegelt. Nur in der Heimat war die Lage einstweilen so verfahren, dass Bruckner das «*löbliche Comité*» der Wiener Philharmoniker im Oktober 1885 bat, von dem «*mich sehr ehrenden und erfreuenden Projecte der Aufführung meiner E-dur Symphonie*» Abstand nehmen zu wollen, und zwar «*aus Gründen, die einzig der traurigen localen Situation entspringen in Bezug der maßgebenden Kritik, die meinen noch jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte.*» Ein Komponist, der sich dazu genötigt sieht, die Aufführung seines Werkes mit einem weltberühmten Orchester zu verhindern: welch trauriges Bild! Als die *Siebte* ein halbes Jahr später doch noch ihren Weg nach Wien fand, konnte sich Bruckner allerdings über einen weiteren Erfolg freuen. Eine gute Generation später schätzten auch die Komponisten der Schönberg-Schule das Werk so sehr, dass es 1921 von Hanns Eisler, Erwin Stein und Karl Rankl anlässlich eines Konzertes im Wiener Verein für musikalische Privataufführungen für neun Instrumente arrangiert wurde. Die junge Schallplattenindustrie produzierte die *Siebte* 1924 erstmals akustisch (mit Oskar Fried und der Staatskapelle Berlin) sowie 1928 elektrisch (mit Jascha Horenstein und den Berliner Philharmonikern); es handelt sich um die ersten vollständigen Einspielungen einer Bruckner-Symphonie.

Trauer und Triangel

Die anhaltende Beliebtheit der E-Dur-Symphonie wird in der Regel mit der weit ausschwingenden Melodie erklärt, die das Werk einleitet und die in Bruckners Schaffen einzigartig ist. Dabei ist das, was die Celli – stellenweise unterstützt von Horn, Bratsche und Klarinette – über zwanzig Takte hinweg zelebrieren, keineswegs volkstümlich: Der weite Tonraum, der Wechsel großer und kleiner Intervalle, der Übergang von scheinbar schlichter Diatonik zu stark modulierender Chromatik weisen

das Hauptthema, das sich über magischen Tremoli entfaltet, als vollendetes Kunstwerk aus. Zugleich dient es als motivisch-thematisches Reservoir des ganzen Werks. Der zweite thematische Gedanke, der von Bruckner in solchen Fällen gerne als «*Gesangsperiode*» bezeichnet wurde, kann hier insofern nicht den üblichen Gegenpol darstellen, als schon das Hauptthema lyrischen Charakter hatte – in seiner verhaltenen Wehmut kündigt sich da eher die Klage des folgenden Satzes an. Selbst das für Bruckner typische dritte Thema, unisono vorgetragen, die vorangegangenen Themen resümierend und die Entwicklung vorantreibend, bleibt der liedhaften Werkgestalt verpflichtet.

«*Sehr feierlich und sehr langsam*» setzt das *Adagio* in cis-moll ein – düstere Akkorde der tiefen Streicher, der Basstuben und der Kontrabasstuba hüllen den Tonsatz in weichen, schwarzen Samt; sie unterfüttern den fließenden Trauergesang, der in Tenortuben und Bratschen anhebt und in einem volltönenden Streicherchoral weitergeführt wird. Hymnisches Fortstreben und düstere Rückbesinnung auf die Trauer wechseln sich ab, mehr und mehr hellt sich die Stimmung auf, ein erster Trompeten-Durchbruch ist in G-Dur erreicht, aber der wahre Höhepunkt folgt in einer unerwarteten Tonart – in einem majestätischen C-Dur, dessen Eintritt von einem spektakulären Streitfall der notorisch komplizierten Bruckner-Philologie begleitet wird: Zum fff-Paukenwirbel hat Bruckner der Partitur einen Beckenschlag und ein Triangel-Tremolo hinzugefügt. Der Dirigent Josef Schalk schrieb im Januar 1885 dazu an seinen Bruder Franz: «*Du weißt vielleicht nicht, daß Nikisch den von uns ersehnten Beckenschlag im Adagio (C-dur und 6/4 Akkord) sowie Triangel und Pauken durchgesetzt hat, was uns unbändig freut.*»

Das Verb «*durchsetzen*» spricht die verräterisch deutliche Sprache eines Musikbetriebs, der dem Komponisten einen eher äußerlichen Effekt aufnötigen zu müssen glaubte. Um die Verwirrung komplett zu machen, steht im Autograph neben dem eingefügten Beckenschlag allerdings noch der handschriftliche Zusatz «*gilt nicht*», dessen Urhebererschaft wiederum ungesichert ist... Wer immer dieses Werk aufführt, wird an dieser Stelle Interpretation und Intuition besonders abwägen müssen.



Der Künstler wagt im Sonnenschein, die Dinkerbin



hinterdrin.

Anton Bruckner, von Kritikern verfolgt: Eduard Hanslick,
Max Kalbeck und Richard Heuberger.
Karikatur von Otto Böhler, um 1880

Majestäten unter sich

Dass der in jedem Fall markante C-Dur-Jubel von einem cis-moll-Abgesang beantwortet wird, hängt mit der Entstehung des *Adagios* Anfang 1883 zusammen: Als am 13. Februar die Nachricht vom Tode Richard Wagners eintraf, schrieb Bruckner diese Passage nach eigenen Worten «zum Andenken an den Hochseligen, heißgeliebten, unsterblichen Meister». Unter dem Eindruck einer Pilgerfahrt nach Bayreuth mit *Parsifal*-Aufführung und Gang zu Wagners Grab schloss Bruckner die *Siebte* im Spätsommer 1883 ab – das a-moll-*Scherzo* mit seinem populären Trompetenruf und das dicht gedrängte *Finale* runden die Entwicklungen der wesentlich längeren ersten beiden Sätze zügig ab. Überhaupt wirkt das *Finale* gleichermaßen als komprimierte Variante des Kopfsatzes und Synopse des ganzen Werks; sein knapper Verlauf, der durch gängige Formmodelle nur unzureichend erklärt werden kann, führte zu der Annahme, dass Bruckner den üblichen Kürzungsvorschlägen seiner Interpreten komponierend zuvorkommen wollte.

Die Beziehung der *Siebten Symphonie* zum Schaffen des Bayreuther Meisters kulminiert in der Widmung an dessen Gönner, König Ludwig II. von Bayern, für deren Annahme sich Bruckner im Mai 1885 schriftlich bedankte: «Aufs tiefste ergriffen und im höchsten Gefühl der Freude bitte ich allerunterthänigst, Euere Majestät wolle allergnädigst gestatten, daß ich für die mir durch Allerhöchste Entschliesung Euerer Königlichen Majestät gewordene Allerhöchste Auszeichnung: die allerunterthänigste Widmung meiner VII. Sinfonie Allergnädigst entgegenzunehmen – Euerer Königlichen Majestät meinen ehrfurchtsvollsten, im tiefsten Herzen gefühlten Dank zu Füßen legen dürfe!» Dass es eigentlich der Komponist war, der dem gekrönten Haupt die Auszeichnung erwies, Adressat eines so herausragenden Werkes zu sein, war dem taktisch denkenden Bruckner bewusst. Etwas «durchsetzen», das konnte auch er.

Olaf Wilhelmer, geboren 1976 in Bonn, studierte Geschichte, Musikwissenschaft und Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach Stationen in Potsdam und Köln ist er Redakteur für Konzertübertragungen und Musikproduktionen bei DeutschlandfunkKultur in Berlin.

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
Bernhard Kaiser
Olivier Kauffmann
Esra Kerber
Utz Koester
Petar Mladenovic

Violoncelles / Violoncelli
Aleksandr Khramouchin
Ilija Laporev
Niall Brown
Xavier Bacquart
Vincent Gérin
Sehee Kim

Katrin Reutlinger
Marie Sapey-Triomphe
Karoly Sütö
Laurence Vautrin
Esther Wohlgemuth

Contrebasses / Kontrabässe

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

Flûtes / Flöten

Etienne Plasman
Markus Brönnimann
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

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

Clarinets / 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

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

photo: Johann Sebastian Hänel

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005 ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet. Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für 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 «Aventure+», «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 Keenleyside, 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.

Andrew Manze direction

Andrew Manze est célébré comme l'un des chefs les plus stimulants et inspirés de sa génération. Il se distingue par une connaissance étendue et scientifique du répertoire, combinée à de rares talents de communicant et à une énergie sans limite. Depuis la saison 2014/15, Andrew Manze est directeur musical de la NDR Radiophilharmonie de Hanovre. Son contrat a récemment été renouvelé, et ce pour la troisième fois, jusqu'à l'été 2023. Au-delà de leurs vastes tournées ensemble en Allemagne et en Autriche, ils remportent également en 2016 de grands succès, avec Andrés Schiff en soliste, en Chine et en Corée du



Andrew Manze
photo: Benjamin Ealovega

Sud. Ils partent aussi en tournée au Royaume-Uni en 2017/18 avant de retrouver l'Extrême-Orient à l'automne 2019. Avec cet orchestre, il a initié des séries d'enregistrements chez Pentatone qui se sont d'abord concentrés sur l'œuvre orchestrale de Mendelssohn, la première captation ayant été récompensée du Prix de la Deutsche Schallplattenkritik en 2017. Très sollicité en tant que chef invité, Andrew Manze entretient des liens étroits depuis longtemps avec des orchestres majeurs comme le Gewandhausorchester de Leipzig, les Münchner Philharmoniker, le Los Angeles Philharmonic Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, le Royal Stockholm Philharmonic, le Finnish Radio Symphony Orchestra, l'Oslo Philharmonic, le Hallé Orchestra, la Camerata Salzburg, le Scottish Chamber Orchestra et le Swedish Chamber Orchestra. Il est aussi régulièrement invité par le Mostly Mozart Festival à New York. Il entretient des liens privilégiés avec le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra dont il est principal chef invité depuis la saison 2018/19 et avec lequel il enregistre actuellement l'intégrale des symphonies de Vaughan Williams sous le label Onyx Classics. En 2018/19, il fait ses débuts à la tête du Boston Symphony Orchestra. Ses autres débuts récents incluent l'Orchestre du Concertgebouw, la NDR Elbphilharmonie, les Bamberger Symphoniker et le Melbourne Symphony Orchestra. De 2006 à 2014, Andrew Manze a été chef principal et directeur artistique de l'Helsingborg Symphony Orchestra. Avec cet orchestre, il a réalisé plusieurs enregistrements, notamment celui de la *Troisième Symphonie «Héroïque»* de Beethoven chez Harmonia Mundi et un cycle des symphonies de Brahms chez CPO. De 2010 à 2014, il a eu le titre de chef invité associé du BBC Scottish Symphony Orchestra et a été chef principal invité de l'Orchestre Symphonique de la Radio norvégienne de 2008 à 2011. Après avoir étudié les lettres classiques à l'université de Cambridge, il a entamé des études de violon et a rapidement été reconnu comme un spécialiste mondial de la pratique historiquement informée. Il est devenu chef associé de l'Academy of Ancient Music en 1996 puis directeur artistique de l'English Concert de 2003 à 2007. En tant que violoniste, Andrew Manze a participé à divers

enregistrements parmi lesquels plusieurs ont été récompensés. Il est membre de la Royal Academy of Music et Visiting Professor de l'Oslo Academy. Il a contribué aux nouvelles éditions de sonates et concertos de Mozart et Bach publiées par Bärenreiter et Breitkopf & Härtel. Il enseigne, édite et écrit sur la musique, et intervient régulièrement à la radio et à la télévision. En 2011, Andrew Manze a reçu le Rolf Schock Prize à Stockholm.

Andrew Manze Leitung

Andrew Manze wird als einer der anregendsten und inspiriertesten Dirigenten seiner Generation gerühmt. Er zeichnet sich durch profunde und wissenschaftlich perspektivierte Kenntnisse des Repertoires aus, kombiniert mit einer Kommunikationsfähigkeit und einer grenzenlosen Energie, die ihresgleichen sucht. Seit der Saison 2014/15 ist Andrew Manze Chefdirigent der NDR Radiophilharmonie in Hannover. Sein Vertrag wurde kürzlich zum dritten Mal bis zum Sommer 2023 verlängert. Nicht nur bei ausgedehnten Tourneen in Deutschland und Österreich erzielte das Orchester unter Manze große Erfolge, sondern auch bei Gastspielen in China und Südkorea im Jahre 2016 mit András Schiff als Solist sowie in Großbritannien in der Saison 2017/18. Für den Herbst 2019 wurde eine weitere Einladung nach Fernost ausgesprochen. Er initiierte zudem eine Zusammenarbeit der NDR Radiophilharmonie mit dem Label Pentatone, die mit Aufnahmen von Orchesterwerken Mendelssohns Gestalt annahm, wobei gleich die erste Aufnahme 2017 mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurde. Manze ist auch als Gastdirigent sehr gefragt und pflegt seit langem enge Beziehungen zu bedeutenden Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, den Münchner Philharmonikern, dem Los Angeles Philharmonic, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Kungliga Filharmonikerna, dem Finnischen Radiosymphonieorchester, der Oslo-Filharmonien, dem Hallé Orchestra, der Camerata Salzburg, dem Scottish Chamber Orchestra und dem Svenska Kammarorkestern. Außerdem ist er regelmäßig zu Gast beim Mostly Mozart

Festival in New York. Eine besondere Beziehung besteht zum Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, dessen Erster Gastdirigent er seit der Saison 2018/19 ist und mit dem er derzeit alle Symphonien von Vaughan Williams beim Label Onyx Classics aufnimmt. In der Saison 2018/19 gibt er sein Debüt beim Boston Symphony Orchestra, nachdem er unlängst beim Koninklijk Concertgebouworkest, beim NDR Elbphilharmonie Orchester, bei den Bamberger Symphonikern und beim Melbourne Symphony Orchestra erstmals am Pult gestanden hat. Von 2006 bis 2014 war Andrew Manze Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Helsingborgs Symfoniorkester. Mit diesem Orchester hat er mehrere Aufnahmen realisiert, darunter Beethovens *Dritte Symphonie* beim Label Harmonia Mundi und einen Zyklus von Brahms' Symphonien beim Label CPO. Von 2010 bis 2014 bekleidete Manze die Position eines Associate Guest Conductor beim BBC Scottish Symphony Orchestra und von 2008 bis 2011 wirkte er als Erster Gastdirigent beim Orchester des Norwegischen Rundfunks. Manze studierte zunächst klassische Philologie an der Cambridge University und wandte sich dann einer akademischen Ausbildung auf der Violine zu. Schnell machte er sich im Bereich der historisch informierten Aufführungspraxis als ausgewiesener Spezialist einen Namen. 1996 wurde er Associate Director der Academy of Ancient Music, 2003 dann künstlerischer Leiter des English Concert (bis 2007). Als Geiger hat Andrew Manze an zahlreichen Aufnahmen mitgewirkt, von denen viele mit Preisen ausgezeichnet wurden. Er ist Fellow der Royal Academy of Music und Gastprofessor an der Musikhochschule in Oslo und hat an Neu-Editionen von Sonaten und Konzerten Mozarts und Bachs mitgewirkt, die bei Bärenreiter und Breitkopf & Härtel erschienen sind. Als Lehrer, Herausgeber und Autor ist Manze im Musikleben vielfach präsent, ebenso in Radio und Fernsehen. Im Jahr 2011 wurde Andrew Manze in Stockholm mit dem Rolf-Schock-Preis der Königlich Schwedischen Musikakademie ausgezeichnet.



Veronika Eberle

Veronika Eberle violon

Pour son talent d'exception et sa maturité musicale, Veronika Eberle bénéficie de la plus grande reconnaissance de la part des meilleurs orchestres, salles de concert et festivals du monde, ainsi qu'auprès des chefs majeurs. Elle a attiré l'attention à l'international lorsqu'à seize ans, elle a joué le *Concerto pour violon* de Beethoven à guichet fermé avec Sir Simon Rattle et les Berliner Philharmoniker dans le cadre du Festival de Pâques de Salzbourg. En tant qu'artiste en résidence, Veronika Eberle joue à plusieurs reprises au cours de la saison 2018/19 avec la Jenaer Philharmonie, dans des configurations très différentes. Dans ce cadre, elle mène des projets scolaires et dispense des master classes. Elle fait ses débuts avec l'Atlanta Symphony Orchestra et l'Ulster Orchestra, les Orchestres de la radio danoise et suédoise (sous la baguette de Daniel Harding), ainsi qu'avec le Tokyo Symphony Orchestra et le Kansai Philharmonic Orchestra. Elle entreprend une tournée en Espagne aux côtés du Philharmonisches Staatsorchester Hamburg placé sous la direction de Kent Nagano. Née à Donauwörth, Veronika Eberle a reçu ses premières leçons de violon à l'âge de six ans et est devenue quatre ans plus tard la jeune élève d'Olga Voitova au conservatoire Richard Strauss de Munich. Après une année de leçons privées avec Christoph Poppen, elle intègre la Münchner Musikhochschule où elle étudie de 2001 à 2012 avec Ana Chumachenco. Veronika Eberle joue le Stradivarius «Dragonetti» de 1700, généreux prêt de la Nippon Music Foundation.

Veronika Eberle Violine

Für ihr außergewöhnliches Talent und ihre musikalische Reife genießt Veronika Eberle bei den weltweit besten Orchestern, Konzerthallen und Festivals sowie bei einigen der bedeutendsten Dirigenten höchstes Ansehen. Internationale Aufmerksamkeit erregte die damals erst 16-jährige Veronika Eberle, als sie mit Sir Simon Rattle und den Berliner Philharmonikern bei den Salzburger Osterfestspielen 2006 im ausverkauften Festspielhaus Beethovens *Violinkonzert* spielte. Als Artist in residence ist Eberle in der Spielzeit 2018/19 bei der Jenaer Philharmonie

mehrfach in ganz unterschiedlichen Besetzungen zu hören. Dort leitet sie auch Schulprojekte und unterrichtet in Meisterklassen. Ihr Debut gibt sie mit dem Atlanta Symphony Orchestra und dem Ulster Orchestra, dem Dänischen und Schwedischen Radio-Symphonieorchester (unter Daniel Harding) sowie mit dem Tokyo Symphony Orchestra und dem Kansai Philharmonic Orchestra. Mit dem Philharmonischen Staatsorchester Hamburg unter Kent Nagano unternimmt sie eine Tournee durch Spanien. Veronika Eberle wurde in Donauwörth geboren, erhielt mit sechs Jahren ihren ersten Geigenunterricht und wurde bereits vier Jahre später Jungstudentin von Olga Voitova am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium. Nach einem privaten Ausbildungsjahr bei Christoph Poppen kam sie an die Münchner Musikhochschule, wo sie von 2001 bis 2012 bei Ana Chumachenco studierte. Veronika Eberle spielt die «Dragonetti»-Stradivari aus dem Jahre 1700, eine großzügige Leihgabe der Nippon Music Foundation.

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