

03.05. 2019 20:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Grands chefs

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno direction

Anna Larsson mezzo-soprano

Am Gedenken un de Grand-Duc Jean

Der Philharmonie Luxembourg, dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg mat sengem Chefdirigent Gustavo Gimeno souwéi der Solistin Anna Larsson ass et ee wichtegt Uleies, de Concert haut den Owend dem Gedenken un de Grand-Duc Jean ze widmen. Mir trauern net nëmmen ëm ee grouse Staatsmann, mä och ëm ee passionéierte Museksliibhaber, dee mer déi grouss Eier haten, reegelméisseg an der Philharmonie begréissen ze kënnen; net zulescht bei der Geleeënheet vum alljäärlech stattfannende Gedenkconcert zu Éiere vun der Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte, déi Namenspatréinerin vun eisem Haus ass.



Son Altesse Royale Le Grand-Duc Jean

photo: Collections photographiques de la Maison grand-ducale de Luxembourg



En souvenir de Son Altesse Royale Le Grand-Duc Jean

La Philharmonie Luxembourg, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, son directeur musical Gustavo Gimeno ainsi que la soliste Anna Larsson ont souhaité dédier le concert de ce soir à la mémoire de Son Altesse Royale Le Grand-Duc Jean. Nous sommes profondément attristés par le décès de celui qui était non seulement un homme politique de premier plan, mais aussi un mélomane passionné que nous avons eu l'honneur d'accueillir à de nombreuses reprises à la Philharmonie, notamment chaque saison à l'occasion du concert en hommage à Son Altesse Royale La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte, qui a donné son nom à la Philharmonie Luxembourg.



Concert en hommage à Son Altesse Royale La Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte

photo: Claude Piscitelli

Im Gedenken an Seine Königliche Hoheit Großherzog Jean

Die Philharmonie Luxembourg, das Orchestre Philharmonique du Luxembourg, sein Chefdirigent Gustavo Gimeno sowie die Solistin Anna Larsson widmen das Konzert des heutigen Abends dem Gedenken an Seine Königliche Hoheit Großherzog Jean. Wir trauern nicht nur um einen großen Staatsmann, sondern auch um einen passionierten Musikliebhaber, den wir die Ehre hatten, regelmäßig in der Philharmonie begrüßen zu können; nicht zuletzt anlässlich des jährlich stattfindenden Gedenkkonzertes zu Ehren von Ihrer Königliche Hoheit Großherzogin Joséphine-Charlotte, die Namenspatronin unseres Hauses ist.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

Symphonie D-Dur (ré majeur) H 663 W183/1 (1775/76)

Allegro di molto

Largo

Presto

11

Arnold Schönberg (1874–1951)

Gurre-Lieder: Erster Teil (1900–1903/1910–1911)

N° 11 Orchester-Zwischenspiel

N° 12 «Tauben von Gurre!» (Robert Franz Arnold, nach Jens Peter Jacobsen)

15

Alban Berg (1885–1935)

Drei Orchesterstücke (Trois Pièces pour orchestre) op. 6 (1914/15)

1. *Präludium*

2. *Reigen*

3. *Marsch*

19

Richard Wagner (1813–1883)

Götterdämmerung (Le Crépuscule des dieux) WWV 86D (1870–1874)

Vorspiel: Tagesgrauen

Aufzug I/1, 2: Siegfrieds Rheinfahrt

Aufzug III/2: Trauermusik beim Tode Siegfrieds

18'

Den Handysgeck



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 nuances sombres 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 Sören im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügte Darstellung zu rücksichtslosem Musikgenuss inspirieren.

Audace et efficacité orchestrale du 18^e au 20^e siècle

Jean-Jacques Velly

Considéré comme l'un des fils musiciens les plus doués du Cantor de Leipzig, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) a été non seulement l'un des compositeurs pour clavier les plus remarquables de la seconde moitié du 18^e siècle, mais aussi un exemple pour ses contemporains qui ont apprécié l'art avec lequel il a su gérer la transition musicale allant du baroque finissant, avec sa basse continue et ses techniques issues du contrepoint, pour aller vers le classicisme au discours empreint d'une sensibilité qui s'allège dans ses phrases et se diversifie par ses ruptures et ses audaces expressives. Outre ses très nombreuses œuvres pour clavier et un répertoire impressionnant de musique de chambre et de musique vocale, Carl Philipp Emanuel Bach est également l'auteur d'un nombre réduit de symphonies qui, par leurs hardiesses et leur caractère expérimental du traitement orchestral, se démarquent des grands symphonistes de l'époque, Haydn, Mozart ou encore les maîtres de l'École de Mannheim (Stamitz, Cannabich). Sur ses dix-huit symphonies composées dès 1741, la ***Symphonie en ré majeur H 663*** appartient à la série des quatre dernières pièces écrites dans ce genre, créées à Hambourg en août 1776 à l'époque où il occupait le poste prestigieux de directeur de la musique à Hambourg. Ces quatre symphonies – point culminant de la production orchestrale de Carl Philipp Emanuel Bach – s'inscrivent dans la suite logique des six *Symphonies pour cordes et continuo* de 1773 que le baron Van Swieten lui avait commandées dans le but de susciter la création de pièces orchestrales devant rivaliser par la nouveauté et l'audace musicale avec son écriture pour clavier déjà renommée.



Carl Philipp Emanuel Bach en 1773
Pastel de Johann Philipp Bach

Comme les trois autres symphonies de 1776, la *Symphonie en ré majeur* se singularise par son effectif orchestral ambitieux pour l'époque, annonçant les dernières symphonies à venir de Mozart et Haydn. Le titre de la version éditée en 1780 le souligne en précisant qu'il s'agit de « Symphonies pour orchestre à 12 parties obligées ».

L'*Allegro di molto* initial surprend dès l'énoncé de son premier thème, qui débute par des tenues de violon longues puis syncopées que viennent soutenir d'énergiques arpèges du reste des cordes dans une gradation dynamique allant vers le *fortissimo*. Tout aussi curieux, le second motif s'apparente à une sorte de bicinium aux hautbois que contrepointe une ligne chromatique des violoncelles avant que les arpèges ne deviennent, avec leur dynamisme,

l'élément majeur du discours musical de ce mouvement brillant. Le passage le plus étonnant reste cependant les dernières mesures où, contrairement aux usages de l'époque, la tonalité principale se dissout dans un inattendu passage *pianissimo* aux cordes seules menant vers le ton de mi bémol, qui sera celui du deuxième mouvement. Réservé aux flûtes et aux cordes, ce court *Largo* propose aussi sa part d'innovations, notamment dans le domaine de la coloration timbrique. Ainsi, les parties de violon, quasi inexistantes, se limitent à quelques arpèges en pizzicati tandis que la mélodie chantée est inhabituellement confiée aux timbres chaleureux de l'alto et du violoncelle, doublés par les flûtes. Dans cette pièce d'esprit chambriste, on note aussi le rôle autonome de la contrebasse qui assure seule la ligne de basse fondamentale. Le *Presto* final reprend la technique des arpèges comme principe unificateur dans un tourbillon dynamique que viennent rompre à plusieurs reprises de brusques silences créant de jolis effets de rupture.

Composés sur une longue période d'une décennie, les ***Gurrelieder*** témoignent de l'évolution stylistique d'Arnold Schönberg. Alors que la composition elle-même a été réalisée entre 1900 et 1901, à l'époque de *Verklärte Nacht* (La Nuit transfigurée) et de son écriture exacerbée influencée par Wagner, l'orchestration ne fut pour sa part terminée qu'en 1911 alors que le compositeur s'était déjà engagé dans l'esthétique atonale et s'orientait vers l'écriture orchestrale chambriste et la déclamation *sprechgesang* du *Pierrot lunaire*.

Fondée sur un texte du poète danois Jens Peter Jacobsen dont Schönberg avait déjà utilisé des textes dans ses *Lieder op. 3*, **les *Gurrelieder* révèlent une tentative du compositeur pour renouveler le genre de l'opéra par l'introduction du lied comme élément structurel**, à la manière de Gustav Mahler – qu'il admirait – qui avait su rénover la symphonie par l'intégration de nombreux lieder dans ses différents mouvements symphoniques. *Das Lied von der Erde*, « symphonie de lieder » selon Mahler, créé en 1911, dut sûrement rassurer Schönberg quant à la justesse de sa démarche.

L'effectif orchestral gigantesque traduit la double admiration que le compositeur professait à cette époque pour Wagner (dont il reprend le système des leitmotifs) et pour Richard Strauss, qui avait été à l'origine de la composition de son poème symphonique *Pelléas et Mélisande* en 1903. Le traitement orchestral repose sur une polyphonie intense qui change constamment de couleur à chaque lied ou scène, donnant à l'ensemble une remarquable variété. La partition complète est organisée en trois parties d'inégales durées, la partie centrale se limitant à un seul lied expressif qui joue néanmoins un rôle capital dans l'action dramatique puisqu'il expose le blasphème menant à la malédiction du héros Waldemar. Reprenant un schéma typiquement wagnérien, Waldemar devra expier son blasphème dans l'errance pour atteindre sa rédemption.

La Lamentation de la colombe (*Waldtaube*), qui conclut la première partie, évoque le tragique de l'action. Alors que le roi Waldemar vivait une histoire d'amour passionnée mais adultère avec Tove, la jalousie conduit la reine délaissée à l'assassinat de sa rivale. Le récit du meurtre et le désespoir du roi sont alors rapportés de manière indirecte par une colombe qui a suivi le drame de haut et de manière plus globale. Précédée d'un interlude orchestral annonçant le caractère inéluctable de la tragédie qui se prépare, la lamentation de la colombe s'apparente à une longue ballade où les différentes strophes sont reliées par de courts intermèdes. Sur le plan expressif, cette lamentation – sommet vocal des *Gurrelieder* – prend d'autant plus de relief que la narration est livrée par le regard distancé et lointain de l'oiseau et que cet épisode prend place après le long duo d'amour qui avait uni les deux amants dans l'esprit du second acte de *Tristan*. En 1922, pour les besoins des concerts qu'il organisait, Schönberg a réalisé une version orchestrale allégée de cette lamentation, pour voix et dix-sept instruments.

Les **Trois Pièces pour orchestre op. 6** d'Alban Berg s'inscrivent dans la suite des *Cinq Pièces pour orchestre op. 16* d'Arnold Schönberg, qui traduisaient la profonde mutation esthétique qui allait mener à la mise au point de la technique de composition



Autoportrait d'Arnold Schönberg, 1908
Vienne, Arnold Schönberg Center

dodécaphonique. Dans cette œuvre de 1909, Schönberg rejetait toute idée de développement thématique, s'opposant ainsi à la tradition symphonique, et il concentrait sa conception orchestrale dans une écriture mettant en valeur le traitement individualisé de chaque instrument. Plus tardives, les *Trois Pièces* de Berg s'insèrent dans cette démarche esthétique. Commencées en mai 1913 après un entretien où Schönberg lui reprocha l'utilisation excessive de la « petite forme », elles sont néanmoins dédiées à « son maître et ami [...] avec une immense gratitude et affection » pour son quarantième anniversaire. Le deuxième mouvement ne fut cependant composé qu'un an plus tard. Une création incomplète eut lieu à Berlin en 1923, mais la première intégrale ne fut exécutée

que sept ans plus tard à Oldenburg. À cette occasion, Berg nota dans le programme que son œuvre pouvait être considérée comme une symphonie en quatre parties, la pièce centrale servant à la fois de scherzo et de mouvement lent.

Seule composition purement symphonique de Berg, les *Trois Pièces op. 6* représentent également sa dernière œuvre écrite avant *Wozzeck* (1917) dont certains passages font figure d'esquisses. Le compositeur renonce ici à la « petite forme » et reprend une suggestion de Schönberg qui désirait écrire une suite de pièces de caractère. L'effectif instrumental est l'un des plus développés jamais utilisés mais le traitement des instruments lui-même ne révèle aucune extravagance particulière. Le *Präludium* initial se présente comme un grand crescendo suivi d'un decrescendo avec un climax d'intensité sonore entre les deux. Il débute par un élément percussif informe qui progressivement s'organise, et que l'on retrouve de manière rétrograde dans les huit dernières mesures.

Reigen (Ronde), la pièce centrale, est, selon Berg lui-même, une esquisse pour la scène de l'auberge de *Wozzeck*. L'influence de Mahler transparait dans l'écriture instrumentale ainsi que dans le rythme de valse dérisoire rappelant ses *Cinquième* et *Sixième Symphonies*. Cela est encore plus accentué dans le mouvement final (*Marsch*), le plus long, où Berg reprend l'idée de la marche comme symbole d'une implacable destinée aboutissant à une catastrophe imminente. La violence de cette pièce assure à l'ensemble sa grandeur tragique.

Ultime volet de la *Tétralogie* de Richard Wagner, ***Le Crépuscule des dieux*** représente l'aboutissement d'une œuvre magistrale qui aura occupé son auteur pendant près de vingt-cinq ans. Envisagé dès 1848 comme un opéra unique devant s'intituler « La mort de Siegfried », *Le Crépuscule des dieux* a été restructuré pour trouver sa forme quasi définitive en 1852 pour le livret et en 1872 pour sa forme finale orchestrée. C'est à cette époque que Wagner fit construire son théâtre à Bayreuth pour y faire représenter pour la première fois son œuvre complète en 1876. Dans l'intervalle, Wagner vécut un long exil hors d'Allemagne à la suite de la

Révolution de Dresde en 1849, mais il composa aussi des ouvrages majeurs (*Tristan et Isolde*) et il rédigea d'importants ouvrages théoriques relatifs à la régénération de l'opéra dans le drame musical (*Opéra et Drame*, 1852) dont il mit en application les principes dans ses propres œuvres musicales.

Avec *Le Crépuscule des dieux*, nous sommes au terme d'une histoire ayant circulé au travers de plusieurs générations, d'un temps divin illimité à un temps humain rythmé par les cycles de la vie et de la mort. L'incessant combat pour la possession de l'anneau d'or, symbole de la puissance, passe désormais des déités premières qui avaient initié la lutte (Wotan, Alberich) à leur propre descendance (Siegfried, Hagen, Gunther, Gudrune). Complot, trahison et tromperie mèneront finalement à l'embrasement généralisé du Walhalla et à la destruction du monde des dieux.

Conformément aux idées développées dans *Opéra et Drame*, Wagner confie une part importante de l'action dramatique à l'orchestre dont il renouvelle le rôle dans l'opéra et pour lequel il écrit de longs passages orchestraux qui rythment la partition et mettent en avant la richesse de son discours instrumental. Plusieurs fragments orchestraux issus du *Crépuscule des dieux* ont ainsi trouvé leur place dans les programmes de concert, en dehors de leur contexte opératique. *Le Lever du jour*, souvent associé au *Voyage de Siegfried sur le Rhin*, tire son origine du Prologue de l'opéra où, après que les Nornes ont prophétisé la fin des dieux, l'action se déplace vers la grotte dans laquelle Siegfried (petit-fils de Wotan) et Brünnhilde (Walkyrie déchue) vivent leur amour. Traduisant leur bonheur, la musique repose sur l'emploi de leitmotifs caractéristiques associés aux deux héros, évoquant la grâce et la sensualité d'un côté, la vaillance et l'esprit de conquête de l'autre.

Le deuxième extrait provient du premier acte lorsque Siegfried, sur une barque, descend le Rhin et aborde au palais des Gibichungen où se trouvent les descendants d'Alberich prêts à feindre les lois de l'hospitalité pour mieux le tromper et prendre possession de Brünnhilde et de l'anneau. Pendant ce voyage fluvial aux courbes mélodiques ondoyantes, plusieurs leitmotifs des précédents opéras



Charles Ernest Butler, *Siegfried et Brünnhilde*, 1909

rappellent musicalement l'histoire, avant que l'ambiance ne s'assombrisse à l'approche du drame à venir. Le troisième extrait, la *Marche funèbre*, est une grandiose déploration de la mort de Siegfried, lâchement assassiné par Hagen. Sur fond de cuivres percutants, de roulements aux percussions et de douloureux traits aux cordes, la marche évoque la mémoire du héros en reprenant plusieurs des thèmes qui lui sont associés, comme ceux de l'épée ou de la lignée des Wälsungen à laquelle il appartient. Musique saisissante dans sa simplicité et son efficacité dramatique.

Jean-Jacques Velly est maître de conférences HDR à la Sorbonne-Université, spécialisé dans les musiques des 19^e et début 20^e siècles. Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à Wagner, Strauss et aux esthétiques post-romantique et néo-classique. Récemment, il a complété le Tristan et Isolde de Serge Gut (Fayard, 2014) et a assuré l'édition des actes du colloque Extrême-Orient et Occident (L'Harmattan, 2016).

Mythischer Orchesterklang

Über den Klang der Romantik und Postromantik und den Weg zu ihm

Tatjana Mehner (2016/2019)

Das 19. Jahrhundert ist die Geburtsstunde des Synchronieorchesters, wie wir es heute kennen. Der Geburtsort: Europa, und dies tatsächlich fast flächendeckend in den Zentren bürgerlicher Kultur.

Wohl an keinem anderen Punkt in der Musikgeschichte hat der technische Fortschritt die ästhetische Entwicklung so einschneidend geprägt wie im Laufe des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf den Instrumentenbau, dessen Arbeitserfolge sich unmittelbar auf die Etablierung moderner Orchester auswirkten. Vieles von dem, was sich in der Entwicklung des Orchesterklanges im 19. Jahrhundert tat, war wohl schlicht technischem Fortschritt geschuldet. Fraglos aber stand dieser in Wechselwirkung zu einer Nachfrage – seitens der Spieler selbst, bei denen sich der Wunsch nach Perfektionierung mit jenem nach Erleichterung gedeckt haben mag; vor allem aber auch seitens der Komponisten, die der Einlösung klanglicher Visionen immer näherkommen wollten.

Heinrich Stölzel hatte im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an der Entwicklung eines Ventilsystems gearbeitet, das nicht nur das beispielsweise mit dem Horn erreichbare Tonspektrum entscheidend erweiterte, sondern generell zu einer erheblich größeren Klarheit der Artikulation beitrug. Erst hierdurch wurden die großen Blechbläsersätze der (insbesondere deutschen) Romantik ermöglicht.

Auch was den Streicherapparat angeht, tat sich Wesentliches im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die Ummantelung der Saiten mit unterschiedlichen Metallen setzte sich allmählich überall durch und damit die Möglichkeit, immer präziser zu intonieren. Damit erhöhte sich auch die Chance, Homogenität immens zu steigern, wodurch eben auch immer mehr Streicher wohlklingend zusammenspielen konnten.

Neben den permanent wachsenden Ansprüchen von Komponisten waren es auch die gleichzeitig steigenden räumlichen Bedürfnisse und Möglichkeiten, die diese Entwicklung beförderten: Immer größere Säle konnten und sollten mit Klang gefüllt werden. Ihr Prunk wollte sich nicht selten mit der höfischen Architektur messen. Mit der kulturellen Selbstbestätigung des bürgerlichen Publikums schien ein Bedürfnis nach klanglicher Opulenz einherzugehen, das wiederum gespeist wurde durch die neuen Techniken.

Insofern erscheint auch die Tatsache, dass die Gründung zahlreicher großer symphonischer Orchester in diese Zeit des 19. bis frühes 20. Jahrhundert fällt, kaum zufällig; **die aufstrebenden Industrie- und Handelsstädte mit ihrem erstarkenden Bürgertum entwickelten ihre Vorstellungen einer musikalischen Kultur** und leisteten sich diese. Konzerthäuser wurden mehr und mehr wirkliche Funktionsbauten, die einer wachsenden Zahl an Hörern adäquate Plätze offerierten. Und je mehr solcher Musik auf einem gewissen Niveau gefragt wurde, desto stärker vollzog sich eine Professionalisierung des Musikerberufs. Das allgemeine soziale Bedürfnis nach Musik in den Bürgerstädten konnte nicht mehr allein durch – im besten Wortsinne – Amateure befriedigt werden, wie zu Anfangszeiten beispielsweise der Berliner Singakademie oder des Leipziger Gewandhauses.

Das macht auch die Literatur für großes romantisches Orchester zu einem bürgerlichen Phänomen, selbst dann und selbst da, wo sich die Gründung und Entwicklung der Klangkörper noch immer in Beziehung zu einem Fürstenhaus vollzieht.



Richard Wagner im Jahre 1870

Das unsichtbare Orchester

Nicht zuletzt war es aus einem solchen zutiefst durch ein bürgerliches Bewusstsein geprägten Denken heraus, dass **Richard Wagner** sein Konzept eines *Kunstwerks der Zukunft* entwickelte, vor allen Dingen bezogen auf ein musiktheatrales Gesamtkunstwerk, das in seiner Kunstphilosophie in gewisser Weise den Stellenwert eines ästhetischen Gipfelpunktes einnimmt.

Kompromisslos wollte er ein Ganzes schaffen, das nicht nur mehr sein sollte als die Summe seiner Teile, sondern das vielmehr überhaupt nicht mehr in solche Teile zerlegt werden können sollte. Natürlich war das idealtypisch gedacht, und auch Wagner selbst folgte dem Prinzip nicht übermäßig strikt. Wesentlich blieb: Musik und Bühnengeschehen sollten aus einem Guss sein, musikalische und dramatische Kunst sollten im Sinne des

Ausdrucks ineinander aufgehen. Der herausgehobene Charakter von Arien und Ensembles insbesondere mit Blick auf deren das Bühnengeschehen aufhaltende virtuose Gebärde sollte aufgehoben werden.

Verbunden war das auch mit deutlichen akustischen Zielen: Wagner ging es um klangliche Geschlossenheit und Textverständlichkeit zugleich... Insofern hatte der Meister gleich zwei Gründe, das Orchester beim Bau seines Festspielhauses in Bayreuth unsichtbar werden zu lassen. Einerseits sollte es nicht vom Bühnengeschehen ablenken, keine Barriere zwischen Zuschauer und Aktion sein. Andererseits sorgt die komplizierte überdachte Bauweise für ein einzigartiges Mischverhältnis, das die berühmte Bayreuther Akustik ausmacht, die nicht zuletzt inspiriert ist durch die Entwicklung des romantischen Orchesterapparates und die Erfahrungen damit in traditionellen Opernhäusern, in denen dennoch mit kontinuierlichem Erfolg und anerkannter Qualität Wagner gespielt wird.

Konzertante Aufführungen Wagnerscher Musikdramen – im Ganzen oder in Teilen – haben aber genauso eine in die Zeit Wagners zurückreichende Tradition in aller Welt und stellen, nicht zuletzt des herausfordernden Orchesterparts wegen, eine dankbare Aufgabe für die großen Konzertorchester dar.

Bravourstücke für großes Orchester

Arien und Ensembles, die aus dem Gesamtgeschehen herauslösbar waren, Bravourstücke für Sänger, die Szenenapplaus provozieren, waren Richard Wagner ein Dorn im Auge. Für ihn standen sie dem ästhetischen Anspruch seines Gesamtkunstwerkes diametral entgegen. Dergleichen erschien als der Inbegriff der von ihm so verachteten französischen und italienischen Oper. Daher vermied er es nach und nach vollständig, Sänger mit derartigen vokalakrobatischen Glanzpunkten zu versorgen. Die durch ihn eingeführte neue Behandlung der Sängerstimme ließ auch einen Großteil der Interpreten das Interesse daran verlieren, Einzelnummern zum eigenen künstlerischen Profit aus dem Kontext zu reißen.

Doch offenbar richtete sich Richard Wagners Misstrauen bezüglich der Herauslösung von Bravourstücken aus dem dramatischen Kontext ganz besonders gegen Sänger, mit denen ihn im Ringen um die Umsetzung seiner ästhetischen Ansprüche ohnehin eine Art Hass-Liebe verband, wie durch zahlreiche Anekdoten nachhaltig belegt ist. Obendrein war er Geschäftsmann genug, um den Nutzen handlicher musikalischer Leckerbissen zu schätzen. Und so sind gerade die großen Orchesterstücke im *Ring des Nibelungen* nicht nur ohne weitere Probleme aus dem Werkkontext extrahierbar, sie zählen auch noch zu jenen Bestandteilen, die mit dem größten Wiedererkennungswert ausgestattet sind – sei dieser rhythmischer (wie bei *Siegfrieds Rheinfahrt* und *Trauermusik*) oder harmonischer (*Tagesgrauen*) Natur. Die konzertante und unabhängige Aufführung dieser Stücke hat eine ebenso lange wie eindrucksvolle Tradition, die die Namen großer Dirigenten wie Orchester einschließt und bis in die Entstehungszeit der Musiktheater-Tetralogie zurückreicht.

An die Grenzen der Komplexität – Das spätromantische Orchester

Je stärker eine allgemeine Vorstellung vom Klang und den Möglichkeiten des romantischen Orchesterklanges Form gewinnt, um so interessanter wird es auch, innerhalb wie außerhalb dieses Klangbildes zu differenzieren, Spezialisierungen zu entwickeln. Hatte man bis dahin das Repertoire als solches mit den verfügbaren Mitteln seinem jeweiligen Publikum präsentiert, so begann man nach und nach die zu Gebote stehenden Möglichkeiten immer stärker ins Verhältnis zur gespielten Literatur zu setzen und vor allem auch an einem jeweils lokalen orchestralen Klangcharakter zu arbeiten, der wiederum in Beziehung just zum dominierenden Repertoire stand. Orchester beginnen sich über ihr spezielles Klangbild zu definieren, das wiederum ins Verhältnis zu einem bestimmten Repertoire gesetzt wird.

Es ist spätestens um die Wende zum 20. Jahrhundert, dass man glaubt, vom Klangbild beispielsweise eines ‚Wagner- oder ‚Strauss-Orchesters‘ reden zu können, dass der Streicherapparat eines bestimmten Ensembles dem Stil eines konkreten

Komponisten besonders entgegenkommt und so fort. Ein Prozess der Ausdifferenzierung repertoirebezogener Orchesterklangbilder beginnt, der teilweise bis in die Gegenwart anhält. Hier knüpfen nicht zuletzt auch die Vorstellungen historisch informierter Aufführungspraxis an, denen ja letztlich der Gedanke innewohnt, dass das Klangbild eines bestimmten Repertoires das Ergebnis des technischen Standes seiner jeweiligen Entstehungszeit sein muss.

An den Wurzeln – fern der Tautologie...

Orchester-Symphonien oder *Symphonien für Orchester* betitelte **Carl Philipp Emanuel Bach** die Werke jener Gruppe von Instrumentalkompositionen, deren erste auch das heutige Konzert eröffnet. Heute mag das für manchen – auch versierteren – Konzertbesucher merkwürdig anmuten, fast schon wie eine Tautologie. Denn was läge aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts näher, als dass es sich bei einer Symphonie um ein umfängliches Orchesterwerk handelt. Historisch gesehen ist dieser Sachverhalt allerdings weit weniger absurd; markiert der wohl bekannteste Sohn Johann Sebastian Bachs mit seinem Instrumentalwerk insbesondere dieser Zeit einen entscheidenden Meilenstein auf dem Weg zu einer in unserem heutigen Sinne eigenständigen – in Ansätzen gar absoluten – Orchestermusik. Verstand man im Barock unter Symphonie vor allem und ganz besonders eine dreiteilige Ouvertürenform mit langsamem Mittelsatz und schnellen Außensätzen, wie man sie innerhalb der verschiedensten sakralen und weltlichen Gattungen eben als Einleitungsstück findet. Im Übergang zum galanten Stil bzw. der Frühklassik verselbständigt sich diese Form und gewinnt mehr und mehr eigenständigen Gattungscharakter. Carl Philipp Emanuel Bach kann wohl mit Fug und Recht als einer der Hauptrepräsentanten dieser Epoche und mit seinen Symphonien als Vorreiter dieser (immer noch überwiegend dreisätzigen) Gattung gelten, in der sich – wie auch in der *D-Dur-Symphonie* Bachs – mehr und mehr ein immer komplexer werdender Umgang mit dem Orchester als in sich geschlossenem Virtuoseninstrument Bahn bricht. Nicht nur eine wachsende Dichte innerhalb der Partitur ist hierfür deutliches



Arnold Schönberg zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Wien

Indiz, sondern ein zeittypisch wachsendes Selbstverständnis, dass Musik und eben dieser Orchesterklang selbstredend für sich allein stehen kann.

Rückversicherung in der Tradition – Arnold Schönberg und der romantische Apparat

Geht man der Frage nach, warum der Hauptvertreter der Zweiten Wiener Schule auf dem Weg zu seiner strengen Kompositionstechnik in seinen *Gurre-Liedern* nahezu alle Möglichkeiten ausreizt, die der romantische Orchesterapparat bietet – und dies in jeglicher Dimension –, so kommt man schnell auf ein Phänomen zu sprechen, das den Anspruch des Modernistischen von jeher begleitet – eine Art Rückversicherung in der Tradition in Verbindung mit dem vollständigen Ausreizen des Realisier- und Rezipierbaren. Innovation auf der einen Seite erfordert immer eine gewisse Verankerung im Tradierten auf der anderen. In

ausdrucksmäßiger ebenso wie in technischer Hinsicht treibt Schönberg das verfügbare Material an einen Punkt, an dem sich eine Traditionslinie nicht mehr als solche fortsetzen lässt und stellt gleichzeitig unter Beweis, dass er Meister dieses Materials ist. Dies verbindet Schönberg mit Zeitgenossen von Schreker bis Strauss, von Berg bis Elgar, die zwar nicht alle in der gleichen Radikalität mit der entsprechenden Tradition brechen, aber in deren Biographien sich an jeweils unterschiedlichen Punkten ähnlich ambivalente Dialoge mit dem etablierten Kanon wiederfinden lassen. Bei aller musikalischen Innovation spiegelt sich darin natürlich auch wieder und wieder das Bekenntnis zur großen bürgerlichen Konzertradtition, die als solche durch die Vertreter der Schönberg-Schule auch niemals wirklich in Frage gestellt wurde.

Das Interesse an einer Ausweitung der Mittel und Möglichkeiten, an der Schaffung neuer kompositorischer Prinzipien stellt in keinem Moment den sozialen Rahmen und die etablierten Formen musikalischer Kultur in Frage. Insofern erscheint es nicht verwunderlich, dass gerade bei Schönberg, Berg und Anton Webern der romantische Orchesterklang und damit eine Säule bürgerlicher Musikkultur eine Art Bestätigung erfährt.

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.

Une connexion entre l'ancien et le nouveau

Gustavo Gimeno sur le programme

C'est un programme que j'aime particulièrement. Il est très contrasté tout en soulignant les bornes d'une longue et considérable période de l'histoire de la musique. Par ailleurs, nous proposons ici plusieurs œuvres que l'OPL n'avait encore jamais interprétées jusqu'ici.

Carl Philipp Emanuel Bach fait le lien entre le baroque d'un côté, la période classique et la Première École de Vienne de l'autre. Il n'est pas seulement influencé par Mozart et Beethoven, mais regarde déjà du côté du romantisme. Il est extrêmement original, inventif, créatif, imprévisible et présente une large palette d'émotions.

De l'autre côté, Wagner incarne l'exploration des limites de la tonalité et, dans une certaine mesure, ouvre la voie à d'autres compositeurs comme Bruckner ou Mahler. Il marque la première étape importante vers l'abandon définitif de la tonalité, un objectif qui sera atteint avec Schönberg, Berg et Webern, c'est-à-dire la Seconde École de Vienne.

L'*Interlude* et le lied de *Waldtaube*, extraits des monumentaux *Gurre-Lieder* que nous interprétons ce soir avec l'extraordinaire mezzo-soprano suédoise Anna Larsson, représentent bien cette transition entre le romantisme tardif et le dodécaphonisme moderne et révolutionnaire. Ce dernier est présent ici avec l'un des chefs-d'œuvre du 20^e siècle, les *Drei Orchesterstücke* de Webern, pièce très sophistiquée qui, bien que très éloignée du classicisme, montre, dans le deuxième mouvement, des réminiscences grotesques de danses viennoises du passé comme le ländler ou la valse, établissant, de fait, une connexion entre l'ancien et le nouveau.

Eine Verbindung zwischen dem Alten und dem Neuen

Gustavo Gimeno über das Programm

Dieses Programm liegt mir ganz besonders am Herzen. Es ist sehr kontrastreich und richtet den Blick auf die Marksteine eines langen und sehr bedeutsamen Abschnittes der Musikgeschichte. Darüber hinaus macht es auf einige Werke aufmerksam, die das OPL noch nie zuvor aufgeführt hat.

Carl Philipp Emanuel Bach stellt die Verbindung zwischen dem Barock auf der einen Seite sowie der Klassik und der Ersten Wiener Schule auf der anderen Seite dar. Er ist nicht nur von Mozart und Beethoven beeinflusst, sondern beschäftigt sich bereits mit der Romantik. Er ist äußerst originell, erfinderisch, kreativ, unberechenbar und präsentiert eine breite Palette an Emotionen.

Wagner wiederum steht für die Erforschung der Grenzen der Tonalität ein und ebnet bis zu einem gewissen Grad den Weg für Komponisten wie Bruckner oder Mahler. Er macht den ersten wichtigen Schritt zur Auflösung der Tonalität, ein Ziel, das mit der Zweiten Wiener Schule, durch Schönberg, Berg und Webern erreicht wird. Das *Interludium* und das *Lied der Waldtaube*, beides Auszüge aus den monumentalen *Gurre-Liedern*, die wir heute Abend mit der außergewöhnlichen schwedischen Mezzosopranistin Anna Larsson aufführen, sind schlagende Beispiele für den Übergang von der Spätromantik zur modernen und revolutionären Dodekaphonie. Diese ist in Reinform mit einem der Meisterwerke des 20. Jahrhunderts ebenfalls vertreten, nämlich Weberns *Drei Orchesterstücke*. Das ist ein sehr anspruchsvolles Werk, das, obwohl denkbar weit vom Klassizismus entfernt, im zweiten Satz grotesk anmutende Reminiszenzen an Tänze der Vergangenheit wie Ländler oder Walzer aufweist und auf diese Weise eine Verbindung zwischen Alt und Neu herstellt.

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 Grébille
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
Iliia 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 Lebowski

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Simon Stierle
Benjamin Schäfer

Percussions / Schlagzeug

Béatrice Daudin
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

Interprètes

Biographies

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Directeur musical

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg. L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque remportés: 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

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,



Orchestre Philharmonique du Luxembourg

photo: Johann Sebastian Haenel



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.

Gustavo Gimeno direction

Gustavo Gimeno est directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) et directeur musical désigné du Toronto Symphony Orchestra (TSO). En février 2018, il a fait ses débuts canadiens avec le TSO dans un programme qui mettait en vedette Beethoven, Ligeti et Dvořák. Il a signé un contrat de cinq ans avec le TSO pour la saison 2020/21 et sera le onzième directeur musical de l'orchestre à partir de sa 99^e saison. D'ici là, Gustavo Gimeno retournera à Toronto en juin 2019 pour y diriger «The Firebird», un programme bâti autour



Gustavo Gimeno
photo: Anne Dokter

de la suite de Stravinsky et présentant des œuvres de Sibelius et Prokofiev. Nommé directeur musical de l'OPL en 2015, il a depuis dirigé l'orchestre dans une grande variété de formats de concert et s'est produit avec lui sur les plus prestigieuses scènes européennes. En 2017, l'OPL et Gustavo Gimeno ont prolongé leur contrat jusqu'à la saison 2021/22 incluse. Fort du succès des tournées effectuées les saisons précédentes, il est invité cette saison à donner des concerts en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Turquie et en Grèce. Il poursuit par ailleurs la série d'enregistrements entamée avec l'OPL en 2017 sous le label Pentatone, qui comprend à ce jour les captations de la *Symphonie N° 1* d'Anton Bruckner, la *Symphonie N° 1* de Dmitri Chostakovitch, la musique de ballet de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, la *Symphonie N° 4* de Gustav Mahler et plus récemment d'œuvres d'Igor Stravinsky et de Claude Debussy. Après Daniel Barenboim, Krystian Zimerman, Khatia Buniatishvili, Sir Bryn Terfel et Frank Peter Zimmermann, il collabore cette saison avec des solistes tels Leonidas Kavakos, Yuja Wang ou encore Katia et Marielle Labèque. Au-delà de ces activités, Gustavo Gimeno est également invité à diriger dans le monde entier. En 2018/19, il retrouve le Cleveland Orchestra, les Wiener Symphoniker, le Finnish Radio Symphony Orchestra, le Swedish Radio Symphony Orchestra et le Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Il fera ses débuts à la tête du Los Angeles Philharmonic Orchestra, des Symphony Orchestras de Houston, St. Louis et Seattle, du London Philharmonic Orchestra ainsi que de l'Orchestre de la Suisse Romande. Gustavo Gimeno dirige également à nouveau l'Orchestra of the Eighteenth Century, spécialisé dans la pratique sur instruments d'époque, dans les symphonies de Robert Schumann. En janvier 2019, il apparaît pour la première fois dans la fosse de l'Opéra de Zurich, où il dirige *Rigoletto* de Giuseppe Verdi dans une mise en scène de Tatjana Gürbaca. Il donne cet opéra en version de concert aux côtés de l'OPL à Luxembourg et Paris. Il a fait ses premiers pas à l'opéra en 2015 avec *Norma* de Bellini à l'Opéra de Valence et, en 2017, il a dirigé *Simon Boccanegra* de Verdi et *Don Giovanni* de Mozart à la tête de l'OPL au Grand Théâtre. Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef

en 2012 comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Gustavo Gimeno ist musikalischer Leiter des Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) sowie designierter musikalischer Leiter des Toronto Symphony Orchestra (TSO). Im Februar 2018 gab er sein Kanada-Debüt mit dem TSO und einem Programm, das Beethoven, Ligeti und Dvořák verband. Mit dem TSO unterzeichnete er einen Fünfjahresvertrag als elfter Chefdirigent in der Geschichte des Orchesters ab der Saison 2020/21, der 99. des Klangkörpers. Zunächst kehrt Gimeno im Juni 2019 nach Toronto zurück, um mit «The Firebird» ein Programm zu dirigieren, in dem Strawinskys Suite auf Werke von Sibelius und Prokofjew trifft. Seit 2015 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg, leitet Gustavo Gimeno das OPL in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg und tritt mit dem Orchester in zahlreichen der wichtigsten Konzertsäle Europas auf. 2017 haben das OPL und Gustavo Gimeno ihren Vertrag bis einschließlich der Saison 2021/22 verlängert. Mit Gastkonzerten in Deutschland, Österreich, Belgien, der Türkei und Griechenland knüpft er 2018/19 an die erfolgreichen gemeinsamen Tourneen der vergangenen Spielzeiten an. Zusammen mit dem Klassiklabel Pentatone wird er die 2017 begonnene Aufnahmereihe mit dem OPL fortsetzen. Seit Beginn der Partnerschaft sind bereits die ersten Symphonien von Dmitri Schostakowitsch und Anton Bruckner, Maurice Ravel's komplette Ballettmusik zu *Daphnis et Chloé* sowie Gustav Mahlers *Vierte Symphonie* und jüngst Werke von Strawinsky und Debussy erschienen. In den vergangenen Spielzeiten teilte Gustavo Gimeno das Podium der Luxemburger Philharmonie mit Solisten wie Daniel Barenboim, Krystian Zimerman, Khatia Buniatishvili, Bryn Terfel oder Frank Peter Zimmermann. 2018/19 sind unter anderem Leonidas Kavakos, Yuja Wang sowie Katia und Marielle Labèque zu Gast. Darüber hinaus ist

Gustavo Gimeno weltweit gefragter Gastdirigent. 2018/19 folgt er Wiedereinladungen zum Cleveland Orchestra, zu den Wiener Symphonikern, zum Finnish Radio Symphony Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra und Netherlands Radio Philharmonic Orchestra. Erstmals dirigiert er das Los Angeles Philharmonic Orchestra, die Symphonieorchester von Houston, St. Louis und Seattle, das London Philharmonic Orchestra sowie das Orchestre de la Suisse Romande. Erneut leitet Gustavo Gimeno das auf historische Aufführungspraxis spezialisierte Orchestra of the Eighteenth Century in Symphonien von Robert Schumann. Mit Verdis *Rigoletto* in einer Inszenierung von Tatjana Gürbaca debütiert er im Januar 2019 an der Oper Zürich. Konzertant wird er diese Oper mit dem OPL auch in Luxemburg und Paris aufführen. Sein Operndebüt gab Gustavo Gimeno 2015 mit Bellinis *Norma* an der Oper in Valencia. 2017 dirigierte er sowohl Verdis *Simon Boccanegra* als auch Mozarts *Don Giovanni* mit dem OPL im Grand Théâtre. Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 – zu dieser Zeit Mitglied des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam – als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Anna Larsson mezzo-soprano

Anna Larsson a étudié à l'école supérieure d'art lyrique de Stockholm où elle a terminé son cursus en 1996. L'année suivante, elle a fait ses débuts internationaux dans la *Deuxième Symphonie* de Mahler avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Claudio Abbado. Elle s'est produit pour la première fois à l'opéra en incarnant Erda dans *L'Or du Rhin* de Wagner au Berliner Staatsoper sous la baguette de Daniel Barenboim. Son répertoire inclut Kundry (*Parsifal*), Herodias dans l'opéra éponyme de Massenet, Erda (*Siegfried*), Fricka (*La Walkyrie*), Dalila (*Samson et Dalila*), des rôles qu'elle a interprétés dans des maisons comme la Scala, le Wiener Staatsoper, le Bayerische Staatsoper, le Royal Opera House de Londres, le Teatro Maggio Musicale de Florence,



Anna Larsson
photo: Anna Thorbjörnsson

La Monnaie de Bruxelles, le Palau de les Arts Reina Sofía de Valence, l'Opéra Royal de Copenhague, l'Opéra national de Finlande, l'Opéra royal de Suède, ainsi que dans des festivals comme le Festival de Salzbourg et le Festival d'Aix-en-Provence. Anna Larsson est sollicitée en concert dans le monde entier pour ses interprétations de Mahler. Elle chante régulièrement avec les grands orchestres, tels les Berliner Philharmoniker, le Lucerne Festival Orchestra, le New York Philharmonic, les Wiener Philharmoniker, le Chicago Symphony Orchestra, le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic. Elle collabore avec des chefs renommés comme Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Sir Antonio Pappano, Gustavo Dudamel, Alan Gilbert ou encore Nikolaus Harnoncourt. En décembre 2010, Anna Larsson a reçu le titre honorifique de chanteuse de la cour par le roi Carl XVI Gustaf de Suède. En 2011, elle a inauguré sa propre salle de concert, Vattnäs Konsertlada. Récemment, elle a fait ses débuts en *Mistress Quickly (Falstaff)* à l'Opéra de Francfort, a chanté Geneviève dans *Pelléas et Mélisande* à l'Opéra de Paris et au Staatsoper unter den Linden à Berlin et a retrouvé le rôle de Waldtaube des *Gurre-Lieder* de Schönberg dans la reprise d'une mise en scène de Pierre Audi. Ses engagements à l'opéra cette saison incluent le rôle-titre de *Suor Angelica* à l'Opéra national de Norvège et Waltraute dans *Le Crépuscule des dieux* à Budapest. Au concert, on peut l'entendre dans la *Deuxième Symphonie* de Mahler et la *Messe en ut majeur* de Beethoven avec le Los Angeles Philharmonic dirigé par Gustavo Dudamel, ainsi que dans la *Deuxième Symphonie* de Mahler aux côtés du Singapore Symphony Orchestra.

Anna Larsson Mezzosopran

Anna Larsson schloss 1996 ihr Studium an der Opernabteilung der Stockholmer Hochschule der Künste ab. Unmittelbar darauf trat sie in einer Aufführung von Mahlers *Zweiter Symphonie* mit den Berliner Philharmonikern unter Claudio Abbado erstmals auf dem internationalen Parkett in Erscheinung. Ihr Operndebüt gab sie als Erda in *Das Rheingold* an der Staatsoper unter den Linden Berlin unter Daniel Barenboim. Zu ihren zahlreichen

Rollen gehören Kundry in *Parsifal*, Herodias in Massenets *Hérodiade*, Erda in *Siegfried*, Fricka in *Die Walküre* und Delila in *Samson und Delila* an Theatern wie dem Teatro alla Scala in Mailand, der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper in München, dem Royal Opera House in London, dem Teatro Maggio Musicale in Florenz, dem Théâtre Royal de la Monnaie Brüssel, dem Palau de les Arts Reina Sofia in Valencia, der Königlichen Oper in Kopenhagen, der Finnischen Nationaloper, der Königlichen Oper in Stockholm sowie bei den Salzburger Festspielen und beim Festival d'Aix-en-Provence. Im Konzertbereich ist Anna Larsson international bekannt als herausragende Interpretin der Werke von Gustav Mahler. Sie singt regelmäßig bei den großen Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Lucerne Festival Orchestra, das New York Philharmonic, die Wiener Philharmoniker, das Chicago Symphony Orchestra, das London Symphony Orchestra und das London Philharmonic Orchestra. Sie arbeitete mit illustren Dirigentenpersönlichkeiten wie Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Sir Simon Rattle, Sir Antonio Pappano, Gustavo Dudamel, Alan Gilbert und Nikolaus Harnoncourt zusammen. Im Dezember 2010 wurde Anna Larsson von König Carl XVI. Gustaf von Schweden zur Hofsängerin ernannt, und 2011 eröffnete sie ihr eigenes Konzerthaus, die «Vattnäs-Konzertscheune». In jüngster Zeit gab sie Rollendebüt als Mistress Quickly in *Falstaff* an der Oper Frankfurt, sang die Geneviève in *Pelléas et Mélisande* an der Opéra National de Paris und der Staatsoper unter den Linden in Berlin und übernahm erneut die Rolle der Waldtaube in einer Wiederaufnahme von Pierre Audis Inszenierung von Schönbergs *Gurre-Liedern*. Opernengagements in der aktuellen Saison umfassen die Titelrolle in *Suor Angelica* an der Norwegischen Nationaloper und Waltraute in *Götterdämmerung* in Budapest. Im Konzertsaal wird sie mit Mahlers *Zweiter Symphonie* und Beethovens Messe in C-Dur mit dem Los Angeles Philharmonic unter Gustavo Dudamel sowie mit Mahlers *Zweiter Symphonie* beim Singapore Symphony Orchestra zu hören sein.

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