

23.05. 2019 20:00
Grand Auditorium

Jeudi / Donnerstag / Thursday

Grands orchestres

City of Birmingham Symphony Orchestra

Mirga Gražinytė-Tyla direction

Yuja Wang piano

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Tatjana Mehner: «Zwischen nationaler Idee und Weltoffenheit.

Musik von Ligeti, Prokofjew und Strawinsky» (D)

György Ligeti (1923–2006)

Concert Românesc (1951/1996)

Andantino

Allegro vivace

Adagio ma non troppo

Molto vivace

12'

Sergueï Prokofiev (1891–1953)

Concerto pour piano et orchestre N° 5 en sol majeur (G-Dur) op. 55
(1931/32)

Allegro con brio

Moderato ben accentuato

Toccata: Allegro con fuoco

Larghetto

Vivo

23'

—

Igor Stravinsky (1882–1971)

L'Oiseau de feu (Der Feuervogel). Ballet en deux tableaux (1909/10)

Introduction (Einleitung)

Premier tableau (Erstes Bild)

Le Jardin enchanté de Kachtcheï (Kastschejs Zaubergarten)

*Apparition de l'Oiseau de feu, poursuivi par Ivan Tsarévitch (Auftritt
des Feuervogels, vom Prinzen Iwan verfolgt)*

Danse de l'Oiseau de feu (Tanz des Feuervogels)

*Capture de l'Oiseau de feu par Ivan Tsarévitch (Prinz Iwan fängt den
Feuervogel)*

Supplications de l'Oiseau de feu; Apparition des 13

*princesses enchantées (Flehen des Feuervogels; Auftritt
der 13 verzauberten Prinzessinnen)*

*Jeu des princesses avec les pommes d'or (Spiel der Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln): Scherzo
Brusque apparition d'Ivan Tsarévitch (Plötzliches Erscheinen des Prinzen Iwan)
Khorovode (Ronde) des princesses (Khorowod [Reigen] der Prinzessinnen)
Lever du jour; Ivan Tsarévitch pénètre dans le palais de Kachtcheï (Morgengrauen; Iwan dringt in Kastscheis Palast ein)
Carillon Féérique, apparition des monstres-gardiens de Kachtcheï et capture d'Ivan Tsarévitch; Arrivée de Kachtcheï l'Immortel; Dialogue de Kachtcheï avec Ivan Tsarévitch; Intercession des princesses; Apparition de l'Oiseau de feu (Zauberglocken, Auftritt von Kastschej Wachungeheuern und Iwans Gefangennahme; Auftritt Kastschejs, des Unsterblichen; Dialog zwischen Kastschej und Iwan; Fürsprache der Prinzessinnen; Der Feuervogel greift ein), attacca:
Danse de la suite de Kachtcheï, enchantée par l'Oiseau de feu (Tanz von Kastschejs Gefolge unter dem Zauber des Feuervogels)
Danse infernale de tous les sujets de Kachtcheï; Berceuse (L'Oiseau de feu); Réveil de Kachtcheï; Mort de Kachtcheï; Profondes ténèbres (Höllentanz aller Untertanen Kastschejs Wiegenlied [Der Feuervogel]; Kastschejs Erwachen; Kastschejs Tod; Tiefe Finsternis)*

Deuxième tableau (Zweites Bild)

*Disparition du palais et des sortilèges de Kachtcheï;
Animation des chevaliers pétrifiés; Allégresse générale (Kastschejs Reich zerfällt; Neubelebung der versteinerten Ritter; Allgemeiner Jubel)*

Liebe Philharmonie-Besucher,

wie freuen uns sehr, Sie heute Abend in der Philharmonie Luxemburg zu einem musikalischen Highlight des Konzertjahres 2019 begrüßen zu dürfen, in dessen Mittelpunkt zwei außergewöhnliche Künstlerinnen stehen.

Mirga Gražinytė-Tyla wurde 1986 in Vilnius, der Hauptstadt Litauens, geboren und im Februar 2016 mit erst 29 Jahren zur Chefdirigentin des City of Birmingham Symphony Orchestra ernannt. Sie ist damit die erste Frau an der Spitze des renommierten britischen Orchesters, das 2020 sein 100-jähriges Bestehen feiert.

Yuja Wang wurde 1987 in Peking geboren. Mit 14 Jahren entschied sie sich, ihre Heimat zu verlassen und das in China begonnene Klavierstudium in Kanada fortzusetzen. Heute ist die mehrfach ausgezeichnete Pianistin ein Weltstar der Klassikszene und ein gefragter Gast in den Konzerthäusern Asiens, Nordamerikas und Europas. Das Konzerthaus von Luxemburg und die DZ PRIVATBANK verbindet seit Eröffnung der Philharmonie im Jahre 2005 eine enge Partnerschaft. Regelmäßig Anfang März findet im Kammermusiksaal die Generalversammlung unserer Bank statt. Am Vorabend laden wir die Aktionäre und Geschäftspartner zu einem exklusiven Privatkonzert ein. In diesem Jahr begeisterte uns der deutsche Soulstar Max Mutzke.

Dass die DZ PRIVATBANK ihren Gästen immer wieder herausragende Künstler präsentieren kann, verdankt sie auch den exzellenten Kontakten der Philharmonie Luxemburg.

Wir freuen uns, heute wieder als Sponsor eines besonderen Konzerts auftreten zu können, um im Rahmen dieser vertrauensvollen Zusammenarbeit unser kulturelles Engagement in Luxemburg weiter zu vertiefen.

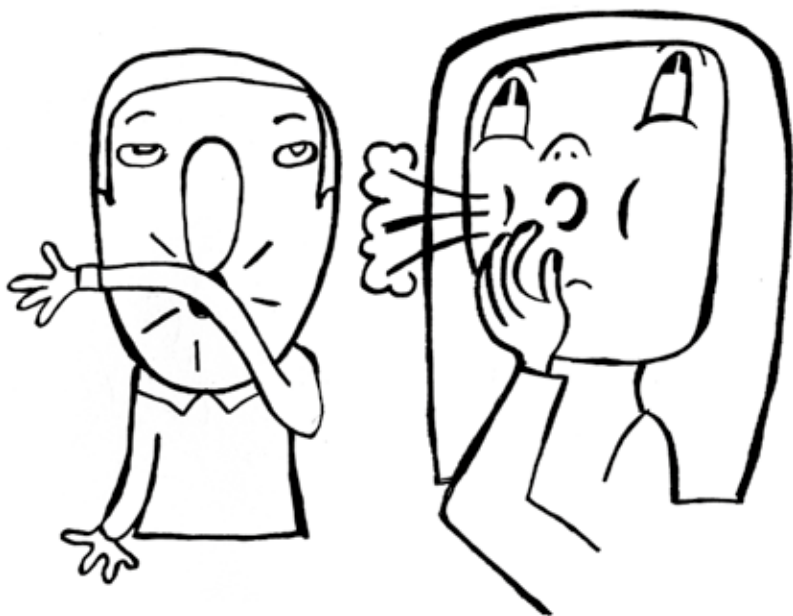
Wir wünschen Ihnen einen bezaubernden Abend, an den Sie sich gerne zurückerinnern mögen.

Ihre DZ PRIVATBANK

Der Vorstand

Peter Schirmbeck Ralf Bringmann Dr. Frank Müller

Den **Houschte**jang an d'**Houschte**ketti



Musiques : de la Russie à l'ère soviétique

Claire Paolacci

Concert Românesc de György Ligeti (1951/1996)

Composé en Hongrie en 1951, période pendant laquelle la censure communiste est particulièrement forte, le *Concert Românesc* avec solos pour cordes et vents de György Ligeti est très influencé par la musique de Béla Bartók et l'immersion du compositeur dans la culture paysanne transylvanienne. À l'automne 1949, alors que la dictature stalinienne s'installe en Hongrie, Ligeti s'inscrit à l'Institut du Folklore de Bucarest. Il y apprend à transcrire la musique populaire et, avec d'autres ethnomusicologues, participe à plusieurs voyages pour enregistrer des musiques folkloriques roumaines et hongroises qu'il retranscrit et utilise ensuite dans ses compositions. Il est particulièrement enthousiasmé par les harmonies « à rebrousse-poil » de ces musiques, dont il analyse les dissonances dans un article rédigé sous la direction de Zoltan Kodály. Sur le modèle de Bartók, il entame l'écriture d'une série de *Duos pour violons* avant d'en abandonner le projet. Toutefois, il réutilise la musique pour son *Concert Românesc* composé de quatre mouvements joués *attacca*, c'est-à-dire enchaînés. Dans les deux premiers, *Andantino* et *Allegro vivace*, Ligeti précise qu'il s'est « basé sur un grand nombre de mélodies folkloriques roumaines » librement arrangées et « dont la plupart se trouvent sur des cylindres de cire et sur des disques de l'Institut du folklore de Bucarest » réalisés par ses soins. S'il met plus particulièrement en valeur les cordes en leur confiant les thèmes dans le premier, il leur associe les bois dans le second. Dans les deux autres mouvements, il utilise sous une forme stylisée « les idiomes harmoniques communs de la musique paysanne roumaine » qu'il a découvert à Covasint, dans le sud de la Roumanie. Le troisième mouvement,



György Ligeti en 1960

Adagio ma non troppo, plus lent et plus sombre, commence par un dialogue entre deux cors utilisant un jeu en harmoniques naturelles, l'un, en coulisse, faisant écho à l'autre, à la manière des cors des Carpates que Ligeti entendait dans son enfance. Le développement, très inspiré par Bartók, propose plusieurs mélodies langoureuses entonnées en alternance par les bois et les violons. Une sonnerie de cuivres annonce le dernier mouvement, *Molto vivace*, très vif et d'inspiration tsigane. Ligeti parvient à y recréer l'esprit des orchestres villageois et des danses populaires roumaines en mettant en valeur le violon, la clarinette, la flûte traversière et le piccolo et en proposant des contrastes de tempi et d'intensité avant de terminer par le retour des cors en écho accompagnés des trémolos suraigus des violons.

Le Concert Românesc est déchiffré par l'Orchestre de la Radio hongroise mais, en raison de passages harmoniques inhabituels, la censure en interdit la diffusion. L'Union des Compositeurs décèle dans son œuvre un « esprit subversif potentiel » à surveiller. La pièce n'est ainsi officiellement créée que plusieurs décennies après sa composition. Alors qu'il fuit à l'Ouest après l'insurrection hongroise de 1956, Ligeti, qui ne peut plus retourner dans son pays durant les quinze années suivantes, n'a pas emporté la partition. Ce n'est qu'après la chute du mur de Berlin, en 1989, que les éditeurs allemands du compositeur réalisent un matériel d'orchestre du *Concert Românesc* qu'il a corrigé.

Ligeti considère alors les deux premiers mouvements comme raisonnablement satisfaisants, le troisième beaucoup moins. En revanche, le dernier mouvement conserve toute son affection. Pour lui, le *Concert Românesc* est l'une de ses « pièces de camouflage » utilisées pour échapper à la dictature imposée dans le domaine des arts. Bien que tout à fait conforme aux règles, la pièce s'est tout de même révélée être « politiquement incorrecte » en raison de dissonances interdites (par exemple, fa dièse en si majeur). Pour l'auditeur d'aujourd'hui, il est « difficilement compréhensible que de telles blagues mineures aient été déclarées subversives » (György Ligeti, septembre 2000).

Concerto pour piano et orchestre N° 5 de Sergueï Prokofiev (1931/32)

Composé entre 1931 et 1932, un an avant son installation définitive en URSS, le cinquième et dernier *Concerto pour piano* de Sergueï Prokofiev est, à l'origine, imaginé par le musicien comme une « musique pour piano et orchestre » car il souhaite insister sur la place prépondérante dévolue à ce dernier. Le compositeur Francis Poulenc, alors très lié au musicien russe, note que « le piano est étroitement enchâssé dans l'orchestre et ne joue pour ainsi dire jamais seul ». Ce cinquième concerto est constitué de cinq mouvements, structure exceptionnelle pour une pièce de ce genre, car, comme l'indique Prokofiev dans ses mémoires, « *si l'on excepte le Concerto pour la main gauche, il y avait dix ans que je n'avais pas écrit un concerto pour piano. Depuis lors ma conception du traitement de cette forme avait quelque peu évolué, quelques idées nouvelles m'étaient apparues et, en fin de compte, j'avais accumulé bon nombre de thèmes importants et vigoureux dans mon carnet de notes* ».

Prokofiev, lui-même pianiste, propose un ouvrage extrêmement virtuose et caractéristique de son jeu martelé et frénétique.

Selon son biographe soviétique, Israël Nestiev, son concerto ne constitue qu'une recherche « dans le domaine de la virtuosité pianistique » et le reflet d'un « urbanisme rude » entrecoupé de « rares oasis lyriques ».

Dans son autobiographie, Prokofiev tente de justifier cette extrême virtuosité peu appréciée des Soviétiques: « *je n'avais pas l'intention d'écrire un concerto particulièrement difficile [...] mais finalement il s'avéra que mon ouvrage se compliquait, en vérité, comme ce fut le cas pour un grand nombre de mes compositions de cette période. Quelle était l'explication ? Dans mon désir de simplicité, j'étais entravé par la crainte de répéter de vieilles formules, de revenir à une simplicité ancienne que tous les compositeurs modernes cherchent à éviter. Je m'évertuai donc à trouver « une nouvelle simplicité », découvrant seulement qu'avec ses formes originales et surtout sa nouvelle structure tonale, elle n'était pas comprise. [...] Je n'abandonnai pas, espérant que l'ensemble de ma musique prouverait avec le temps – qu'elle était simple, quand l'oreille s'accoutumerait aux nouvelles mélodies, c'est-à-dire quand ces mélodies deviendront un langage accepté.* »

Les trois premiers mouvements présentent des thèmes similaires. Le piano et l'orchestre débutent ensemble le premier mouvement, *Allegro con brio*, de plan ternaire. L'écriture pianistique y est particulièrement variée. Le second mouvement, *Moderato ben accentuato*, est structuré autour de deux thèmes très rythmiques, le premier exposé aux cuivres, le second au piano, auxquels Prokofiev ajoute une gavotte qui renforce le caractère dansant de l'ensemble. Dans le troisième mouvement, *Toccata : Allegro con fuoco*, qui débute de la même manière que le premier, Prokofiev propose un jeu pianistique particulièrement agile et percussif avec d'énormes sauts et des croisements de mains audacieux et acrobatiques. Nestiev compare le mouvement à « une véritable course mécanique, sans âme, et l'on croit entendre, à l'orchestre, des courroies qui grincent, des pistons qui halètent et des marteaux qui ahanent... ». Le quatrième mouvement, *Larghetto*, est le plus long, le plus lent et le plus lyrique. Prokofiev y développe une atmosphère très russe qui a séduit bon nombre de critiques. Quasiment enchaîné, le dernier mouvement, *Vivo*, au caractère populaire, débute dans une atmosphère calme avant de terminer de façon éclatante et jubilatoire. Prokofiev crée lui-même son concerto avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Wilhelm Furtwängler, le 31 octobre 1932, en présence, entre autres, d'Arnold Schönberg



Sergeï Prokofiev en 1934 par Igor Emmanouïlovitch Grabar

et Igor Stravinsky. Bien accueilli, l'ouvrage est cependant peu donné en concert au grand étonnement de Poulenc qui l'appréciait tout particulièrement.

***L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky (version 1909/10)**

Première commande de Serge Diaghilev à Igor Stravinsky pour sa compagnie de ballet, *L'Oiseau de feu* est composé entre novembre 1909 et mai 1910 et créé le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris sous la direction de Gabriel Pierné. Premier ballet de la fameuse « trilogie russe », à laquelle s'ajoutent *Petrouchka* (1911) et *Le Sacre du printemps* (1913), il marque le début de la collaboration entre Stravinsky et Diaghilev, qui s'achève avec la mort de ce dernier en 1929. Le succès du ballet propulse immédiatement le jeune musicien sur le devant de la scène internationale, suscitant l'admiration de nombreux compositeurs, tels Claude Debussy, Manuel de Falla, Maurice Ravel et Erik Satie, et d'écrivains, tels Marcel Proust et Paul Claudel. L'ouvrage est dédié « à [son] cher

ami Andreï Rimski-Korsakov », fils du compositeur dont Stravinsky était alors encore récemment l'élève.

L'argument du ballet en deux tableaux et dix-neuf numéros, signé par le chorégraphe Mikhaïl Fokine, s'inspire librement de contes populaires russes. Il met en scène un jeune prince, Ivan Tsarevitch, qui se promène dans la mystérieuse forêt du sorcier Kachtcheï. Alors qu'il aperçoit un Oiseau au plumage magnifique volant autour d'un arbre aux pommes d'or, il le capture et n'accepte de le libérer qu'en échange d'une de ses plumes magiques et le serment que l'Oiseau lui sera fidèle. Plus loin dans la forêt, Ivan Tsarevitch s'éprend d'une princesse enchantée entourée de ses douze compagnes avant d'être fait prisonnier dans le palais de Kachtcheï. Menacé d'être pétrifié, Ivan appelle l'Oiseau de feu à son secours. Fidèle à son serment, celui-ci vole à son secours et lui révèle le secret de l'immortalité de Kachtcheï. Alors que l'Oiseau endort tous les monstres, le jeune prince s'empare de l'âme du sorcier, préservée comme un œuf dans un coffret, ce qui provoque sa mort et met fin à ses enchantements. Le soleil dissipe les ténèbres, son palais s'écroule, les chevaliers qu'il a pétrifiés reviennent à la vie et les treize jeunes filles qu'il retenait captives sont délivrées. Ivan peut alors retrouver sa princesse.

Stravinsky, encore très influencé par Rimski-Korsakov et l'esthétique du Groupe des Cinq telle qu'elle lui a été transmise par son maître, propose un orchestre imposant, riche en bois, cuivres et percussions, qui lui permet de réaliser des atmosphères musicales très figuratives. **Suivant un principe adopté par Rimski-Korsakov et déjà proposé par Glinka dans *Rouslan et Ludmila* (1842), il oppose deux univers musicaux différents pour caractériser le monde des hommes et le monde surnaturel.** Il utilise un langage diatonique pour peindre musicalement Ivan Tsarevitch et les princesses tandis que les deux personnages magiques sont associés au chromatisme. Cependant, alors qu'une musique pleine d'arabesques accompagne les évolutions de l'Oiseau de feu, des sonorités graves, lourdes et martelées dépeignent le maléfique Kachtcheï.



Igor Stravinsky (à gauche), Serge Diaghilev (au milieu), Léon Bakst (à droite)
et la danseuse Madame Kovchinsky à Lausanne en 1915

Ainsi, dans l'*Introduction* (le jardin de Kachtcheï, la nuit), Stravinsky exploite les chromatismes et les registres graves des violoncelles et des contrebasses qu'il associe à de lugubres sonneries de cuivres et de timbres feutrés de bois pour plonger l'auditeur dans le royaume inquiétant du sorcier. L'irruption de l'Oiseau de feu évoquée par un glissando des cordes en sons harmoniques nous entraîne ensuite dans une atmosphère beaucoup plus légère. Dans la *Danse de l'Oiseau de feu*, le jeu rapide et aérien de la flûte évoque le vol et le tournoiement du volatile. Pour le *Khorovode*, ronde chantée des princesses, Stravinsky emprunte son thème au recueil de *Cent Chansons populaires russes* publié par Rimski-Korsakov en 1876. Dans la *Danse infernale*, Stravinsky exploite un motif syncopé caractérisant les monstres de Kachtcheï qu'il confie tour à tour aux différents cuivres et percussions pour entraîner l'auditeur

dans un tourbillon orgiaque. Structurée selon un plan ABA', la *Berceuse*, dont la mélodie principale est exposée au basson, nous plonge dans une atmosphère douce et mystérieuse pour évoquer l'endormissement du sorcier. Une transition conduit au Finale dans lequel Stravinsky introduit au cor un nouveau thème emprunté à Rimski-Korsakov évoquant la « Sainte Russie » et symbolisant l'allégresse générale dans laquelle se termine l'ouvrage.

Historienne et musicologue, Claire Paolacci est conférencière au Musée de la musique (Philharmonie de Paris) et enseignante à l'Université Paris-Diderot. Elle poursuit aussi ses recherches sur la danse, la musique et l'Opéra de Paris. Elle a récemment publié Les Danseurs mythiques (éd. Ellipses, 2015) et Danse et Musique (éd. Fayard-Mirare, 2017).

Auf den Spuren der Kindheit

Guido Fischer

Schon in den 1840er Jahren war es ein gewisser Franz Liszt, der sich von den Volksliedmelodien seiner ungarischen Heimat begeistert zeigte und sie eifrig sammelte. Anfang des 20. Jahrhunderts taten es ihm zwei Landsmänner nicht nur nach. Zoltán Kodály und Béla Bartók untersuchten ab 1905 das musikalische Erbe überhaupt des Balkans mit geradezu wissenschaftlicher Akribie. Wobei gerade Bartók besonders die rumänische Volksmusik im damals zu Ungarn gehörenden Siebenbürgen im Auge hatte. Ende der 1940er Jahre machte sich schließlich György Ligeti von Budapest auf, um im Geiste seines großen Idols Bartók sich gleichfalls als Musikethnologe mit dem bodenständigen Klangerbe seiner Heimat zu beschäftigen. Der in Siebenbürgen als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern geborene Ligeti reiste durch Rumänien und machte für einige Wochen auch im Folklore-Institut in Bukarest Station, wo er auf Wachsrollen aufgezeichnete Volkslieder studierte und transkribierte. Die Beschäftigung mit diesen Volksliedmelodien schlug sich schnell nicht nur in Aufsätzen wie «Volksmusikforschung in Rumänien» nieder. 1951 griff Ligeti, der von Kindesbeinen an mit der heimischen Folklore vertraut war, für sein *Concert Românesc* (Rumänisches Konzert) auf einige dieser Melodien zurück. «Nicht alles ist original rumänisch», wie Ligeti später gestand. «Ich habe auch einiges dazugedichtet, im Geist der Dorfkapellen.» Wenngleich das *Concert românesc* mit all den folkloristischen Zitaten auf der einen Seite dem «sozialistischen» Zeitgeschmack entsprach, so eckte Ligeti damit andererseits dann doch bei den stalinistischen Kulturpolitikern an. Statt nämlich brav die alten Melodien unverfälscht auf Orchester zu übertragen, hatte es der

kommende neue Musik-Erneuerer gewagt, die Partitur mit so manchen ›anti-sozialistischen‹ Dissonanzen zu spicken. *«Im vierten Satz gibt es eine Stelle, an der ein Fis im Kontext von F-Dur erklingt»*, so Ligeti. *«Das allein genügte den Kunstapparatschicks, um das ganze Stück zu verbieten.»* Tatsächlich wurde das *Concert Românesc* erst im August 1971 öffentlich gespielt – nicht aber etwa irgendwo hinter dem eisernen Vorhang, sondern kurioserweise beim Peninsula Music Festival in Fish Creek, Wisconsin.

Es lebe die Einfachheit!

«Ich kann nie vergessen, wie ungekünstelt und bezaubernd bei ihm die schwermütigen Stellen und lyrischen Stellen klangen. Von seinem virtuoson Können imponierte besonders die Technik der Sprünge, die Treffsicherheit auf die weitesten Entfernungen hin, das erstaunlich ausgearbeitete Handgelenk und sein Staccato.» Mit diesen bewundernden Worten hat einmal der legendäre Klavierpädagoge Heinrich Neuhaus den Pianisten Sergej Prokofjew gepriesen, *«seinen eisernen Rhythmus»* und dessen *«kolossale Klangstärke»*. Und wie historische Filmaufnahmen bestätigen, gingen dem in den USA und ganz Europa gefeierten Supervirtuoson Prokofjew die spieltechnischen Höchstschwierigkeiten derart leicht von der Hand, dass er kaum eine Miene verziehen musste. Natürlich brillierte er dabei auch mit Werken zeitgenössischer Kollegen wie Debussy und Rachmaninow. Aber richtig trumpfte Prokofjew nur mit seinen eigenen Werken auf, unter denen es im Grunde kein Stück selbst für talentierte Hobbypianisten gibt. Neben neun Klaviersonaten und zahllosen Klavierstücken stehen da fünf Klavierkonzerte zu Buche, die vom Komponisten selbstverständlich höchstselbst uraufgeführt wurden. So wie auch das *Konzert für Klavier und Orchester N° 5 G-Dur op. 55*, das Prokofjew am 31. Oktober 1932 in Berlin mit immerhin den Berliner Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler aus der Taufe hob.

Das Werk fällt allein schon von seinen fünf ganz unterschiedlich ›proportionierten‹ Sätzen aus dem gängigen Rahmen. Aber auch die Hülle und Fülle an abrupten Stimmungswechseln, bizarr anmutenden Gedanken sowie manuellen Herausforderungen, die bis ans Zirzensische heranreichen, sind nichts für sensible



Sergej Prokofjew am Klavier

Pianistenhände und -nerven. Das sah auch der Uraufführungs-Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* ähnlich, der dem Klavierpart «*mitunter die Rolle eines Schlagzeugs*» sowie «*asiatische Wildheit*» attestierte. Dabei hatte Prokofjew mit seinem letzten Klavierkonzert doch versucht, etwas «*Unkompliziertes, Einfaches*» zu schreiben, wie er in seiner «*Autobiographie*» zurückblickte. «*Ich suchte nach Einfachheit, fürchtete aber nichts mehr, als mit dieser Einfachheit in die Wiederholung alter Wendungen zu verfallen, in eine «alte Einfachheit», die dem heutigen Komponisten wenig ansteht.*» Mit dieser Überlegung hatte sich Prokofjew auch von der neoklassizistischen und «alten» Klangsprache seiner berühmten *Symphonie classique* aus dem Jahr 1918 abgewandt. Und mit seinem Klavierkonzert hatte er wohl die Durchhörbarkeit einer Partitur im Sinne gehabt, die durch und durch die Moderne widerspiegeln sollte.

Tatsächlich springt einen das Werk bereits in den ersten Takten mit enormer Wucht und Energie an. Mit seinen auch tollkühnen, grimassenhaften Zügen im Klavierpart, in den immer wieder leicht ironisch anmutende Orchesterkommentare hineinfahren. Mit spektakulären Glissandi, aber auch mit leichtem Jazz- und Blues-Groove aufgezogen, folgt sodann mit dem *Moderato ben accentuato* ein zweiter schneller Satz – bevor sich mit der *Toccata* (Dritter Satz) einer dieser teuflischen Kurzsprints präsentiert, an denen Prokofjew seine helle Freude hatte. Immerhin kommt das Klavierkonzert danach zunächst etwas zur Ruhe – mit einem *Larghetto*, dessen schwermütigen Charakter Prokofjew dann doch schon mal ins Dramatische potenziert. Beim Schlusssatz muss man erneut alle Kräfte bündeln. Für diesen unmittelbar aufziehenden Klangtornado, aber auch für die immensen Spannungen, die sich zwischendurch ganz leise, fast unhörbar aufbauen und in der Coda völlig ins Tumultuöse umschlagen.

Erst nur zweite Wahl...

Als Igor Strawinskys Ballettmusik zu *Der Feuervogel* 1912 erstmals in Berlin gespielt wurde, zeigte sich selbst Richard Strauss begeistert. Nur eine kleine Anmerkung hatte er gegenüber dem jungen Komponisten aus dem fernen Russland doch noch zu machen: «*Es ist ein Fehler, dass Sie Ihr Stück pianissimo anfangen lassen. Da hört das Publikum niemals zu. Man muss es beim ersten Akkord durch großes Getöse überraschen, dann folgt es sogleich, und hinterher können Sie machen, was Sie wollen.*» Der um knapp zwanzig Jahre ältere Strauss, dem bis dahin immerhin solche Orchestercoups wie *Also sprach Zarathustra* gelungen waren, mag es mit diesem Rat zwar gut gemeint haben. Aber sein Gegenüber sollte selbst bei seinen folgenden Ballettpartituren wie *Le Sacre du printemps* diesen kritisierten, vorsichtig sich hineinschlängelnden Einleitungstakten treu bleiben – womit er klar machte, dass er als «echter Strawinsky» und nicht als ein «zweiter Strauss» in die Musikgeschichte eingehen wollte. Dass Strawinsky über genügend Selbstbewusstsein verfügte, um solche kollegialen Einschätzungen zu ignorieren, bewies er aber zugleich auch beim *Feuervogel*. Denn nachdem die Uraufführung am 25. Juni 1910 in der Pariser Oper zu einem



Léon Bakst: Kostümfigurine
zum Ballett *De Feuervogel*

rauschenden Erfolg geworden war, erarbeitete Strawinsky in den Folgejahren und -jahrzehnten aus der umfangreichen Partitur nicht nur gleich drei Konzertsuiten (1911, 1919 & 1945). Sie alle beginnen selbstverständlich auch mit der von Strauss so bemäkelten Introdution. Mit diesen Bearbeitungen steigerte Strawinsky ganz geschäftsmännisch die Popularität des *Feuervogels*, indem er die Instrumentation an die Möglichkeiten kleinerer Orchester und der Musiker anpasste. Und obwohl die Originalversion eben aufwendiger instrumentiert ist, verfehlen selbst diese Suiten-Destillate nicht ihre Publikumswirkung. Zumal man gerade in den sieben der insgesamt 19 *Feuervogel*-Stücken die überreich prismatische Klangsprache erleben kann, die den Bogen von impressionistischer Üppigkeit über orientalisches anmutende Nuancen bis zu rhythmisch barbarischen Ausbrüchen schlägt. Ob die süffigen Orchesterfarben, die auf Strawinskys Lehrer Rimsky-Korsakow zurückgehen, ob das suggestiv Schillernde eines Debussy und Ravel – all dies bündelte Strawinsky mit seinem eigenen, musikalischen Elementarregister zu einer bis dahin beispiellosen Ballett- bzw. Orchestermusik.

Dabei war Strawinsky zunächst nicht unbedingt davon angetan, ein Handlungsballett zu komponieren. Andererseits ahnte er, dass die Gelegenheit, mit dem damals legendären Leiter der Ballets Russes, mit Sergej Diaghilew zusammenarbeiten zu können, für seine weitere Karriere Gold wert sein sollte. Zunächst jedoch hatte Diaghilew zwei andere Komponisten (Tscherepnin, Liadow) für dieses vom Choreographen Mikhail Fokin zusammengestellte Märchenballett im Auge gehabt. Nachdem Diaghilew aber 1909 in St. Petersburg zwei Orchesterstücke von Strawinsky gehört hatte, fiel seine Wahl sofort auf den damals 27-jährigen Komponisten. Und was diesem innerhalb nur weniger Monate, vom Dezember 1909 bis zur Fertigstellung des Klavierauszugs im April 1910, auf Anhieb für ein Coup geglückt war, unterstreicht der Ohrenzeugenbericht des französischen Kritikers Brussel: *«Wir saßen alle in dem kleinen Zimmer im Erdgeschoss am Zamiatin Pereulok [Diaghilews Wohnung in St. Petersburg]. Der Komponist, jung, bager und verschlossen, mit versunkenem Blick und gespannten Lippen in seinen energisch anmutenden Gesichtszügen, saß am Klavier. In dem*

Augenblick, als er zu spielen begann, war der bescheidene, nur schwach beleuchtete Raum plötzlich in blendendes Licht getaucht. [...] Das mit feinen Bleistiftkorrekturen übersäte Manuskript entpuppte sich als ein Meisterwerk.»

Die auf drei russischen Märchenquellen basierende und auf zwei Bilder verteilte Geschichte vom Feuervogel ist schnell erzählt: Auf der Suche nach dem schönen Feuervogel gerät der Zarewitsch Iwan in den Garten des Dämons Kastschej. Dort fängt Iwan den geheimnisvollen Feuervogel, lässt ihn aber auf dessen Flehen und Bitten wieder frei und erhält als Belohnung dafür eine wundertätige Feuervogelfeder. Im Garten Kastschejs verliebt sich Iwan sodann in eine der dreizehn Prinzessinnen, die alle vom Dämon verzaubert wurden. Auch Iwan wird von ihm eingefangen und soll bei Sonnenaufgang zu Stein erstarren. Aber dank der Feder ruft er den Feuervogel herbei, der ihn auffordert, das große Ei zu zerschlagen, in dem Kastschejs Seele verborgen ist. Iwan gehorcht und befreit damit alle Gefangenen Kastschejs. Mit einem glanzvollen Hochzeitsfest des Zarewitsch mit der Prinzessin endet das Ballett und damit eine der absoluten Klangikonen nicht nur der klassischen Moderne, sondern des 20. Jahrhunderts überhaupt.

Guido Fischer lebt als freier Musikjournalist in Düsseldorf. Mit dem Schwerpunkt Barockmusik sowie französische und zeitgenössische Musik arbeitet er für Tageszeitungen, Hörfunk sowie Fach- und Kulturmagazine. Zudem ist er regelmäßiger Autor von Programmheften für Festivals und Konzerthäuser sowie von CD-Booklet-Texten.

City of Birmingham Symphony Orchestra

Violin 1

Zsolt-Tihamér Visontay
Jonathan Martindale
Philip Brett
Peter Liang
Lyrit Milgram
Colin Twigg
David Gregory
Mark Robinson
Ruth Lawrence
Kirsty Lovie
Colette Overdijk
Kate Oswin
Stefano Mengoli
Catherine Chambers
Robert Bilson
Adam Hill

Violin 2

Peter Campbell-Kelly
Kate Suthers
Moritz Pfister
Charlotte Skinner
Jennifer Christie
David Beaman
Gabriel Dyker
Bryony Morrison

Georgia Hannant
Timothy Birchall
Eloise Prouse
Kate Lindon
Bethan Allmand
Lara Sullivan

Viola

Chris Yates
Adam Romer
Michael Jenkinson
Angela Swanson
Catherine Bower
David BaMaung
Jessica Tickle
Amy Thomas
Louise Parker
Elizabeth Fryer
Cheryl Law
Benjamin Newton

Cello

Eduardo Vassallo
Jonathan Weigle
Sarah Berger
David Powell
Miguel Fernandes

Jacqueline Tyler
Catherine Ardagh-Walter
Helen Edgar
Lorenzo Meseguer Luján
Joss Brookes

Double Bass

Anthony Alcock
Julian Atkinson
Damián Rubido González
Jeremy Watt
Julian Walters
Mark Goodchild
Adam Precious
Aisling Reilly

Flute

Marie-Christine Zupancic
Veronika Klirova

Piccolo

Elizabeth May
Jennifer George

Oboe

John Roberts
Emmet Byrne
Eugene Feild

Cor anglais

Rachael Pankhurst

Clarinets

Oliver Janes
Jillian Allan

Eb Clarinet

Joanna Patton

Bass Clarinet

Mark O'Brien

Bassoon

Nikolaj Henriques
Samuel Brough

Contra Bassoon

Margaret Cookhorn
Alex Walker

Horn

Elspeth Dutch
Meilyr Hughes
Mark Phillips
Jeremy Bushell
Martin Wright

Trumpet

Jonathan Holland
Richard Blake
Jonathan Quirk

Offstage

Alan Thomas
Neil Fulton
Martin Rockall

Trombone

Richard Watkin
Anthony Howe

Bass Trombone

David Vines

Tuba

Graham Sibley

Timpani

Matthew Hardy

Percussion

Adrian Spillett

Andrew Herbert

Toby Kearney

Cliff Pick

Merlin Jones

Harp

Katherine Thomas

Rosanna Rolton

Elen Hydref

Piano/Celeste

Ben Dawson

James Keefe

Interprètes

Biographies

City of Birmingham Symphony Orchestra

Sous la baguette de sa directrice musicale, la jeune Lituanienne Mirga Gražinytė-Tyla, le City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO) est l'une des formations majeures du Royaume-Uni. Basé au Birmingham Symphony Hall, l'orchestre donne plus de cent cinquante concerts chaque année à Birmingham et au-delà. Il gère également quatre chœurs, un orchestre de jeunes et un programme pédagogique et participatif touchant plus de 70 000 personnes chaque année. Elgar a dirigé le premier concert symphonique du CBSO en novembre 1920 et, en 1962, le CBSO a créé le *War Requiem* de Britten. En 1980, le CBSO a fait de Simon Rattle, alors âgé de 25 ans, son chef principal, propulsant ainsi Rattle en même temps que la phalange sur la scène internationale. Les successeurs de Rattle, Sakari Oramo, de 1998 à 2008, et Andris Nelsons, de 2008 à 2015, ont contribué à asseoir cette réputation internationale. Avec la direction énergique de Mirga Gražinytė-Tyla, le chef associé Michael Seal, le principal chef invité Kazuki Yamada, le nouvel assistant Jaume Santonja Espinós et le chef de chœur Simon Halsey, par ailleurs Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique, le CBSO continue à exploiter ses points forts en tant qu'orchestre d'envergure internationale établi dans une ville du 21^e siècle qui se caractérise par sa diversité et son dynamisme.

cbso.co.uk

facebook.com/theCBSO

twitter.com/theCBSO



City of Birmingham Symphony Orchestra

photo: Upstream Photography

City of Birmingham Symphony Orchestra

Das City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO) ist unter der Leitung seiner jungen, aus Litauen stammenden Chefdirigentin Mirga Gražinytė-Tyla, eines der führenden Symphonieorchester Großbritanniens. Es spielt jedes Jahr über 150 Konzerte in Birmingham, viele davon in der Symphony Hall, gastiert aber auch rege in ganz Großbritannien und im Ausland und bietet zudem ein organisatorisches Dach für vier Chöre, ein Jugendorchester und ein Education- und Partizipationsprogramm, das jedes Jahr über 70.000 Menschen erreicht. Das Jubiläum des hundertjährigen Bestehens im Jahre 2020 bereits im Blick, ist das CBSO stolz darauf, zur Weltklasse vorgestoßen und gleichzeitig in der zweitgrößten Stadt Großbritanniens fest verwurzelt zu sein. Das erste symphonische Konzert des CBSO im November 1920 wurde von Edward Elgar geleitet, und 1962 bestritt das CBSO die Uraufführung von Britten's *War Requiem*. 1980 ernannte das CBSO den damals 25-jährigen Simon Rattle zum Chefdirigenten und rückte damit Rattle und das Orchester



ins internationale Rampenlicht. Die Nachfolger von Rattle, Sakari Oramo (1998–2008) und Andris Nelsons (2008–2015), festigten die internationale Anerkennung des Orchesters weiter. Das CBSO ist in allen wichtigen europäischen Konzertsälen und bei allen wichtigen Festivals aufgetreten, darunter regelmäßig beim Lucerne Festival und bei den BBC Proms sowie bei den Salzburger Festspielen und beim Mostly Mozart Festival in New York. Kritiker wählten ein CBSO-Konzert in Tokyo als Japans beste Orchesterleistung im Jahr 2013, und das Orchester kehrte 2016 nach Japan zurück und tourte im selben Jahr auch durch China. Das CBSO hat eine große Anzahl bedeutender Aufnahmen eingespielt, 2008 wurde die Aufnahme von Saint-Saëns' fünf Klavierkonzerten durch das CBSO von der Zeitschrift *Gramophone* als «beste klassische Aufnahme der letzten 30 Jahre» ausgezeichnet. Unter der Leitung von Simon Halsey CBE wird auch der CBSO-Chorus beständige für seine Leistungen gerühmt. Unter der dynamischen Leitung von Mirga Gražinytė-Tyla, dem Associate Conductor Michael Seal, dem

Ersten Gastdirigenten Kazuki Yamada und dem neuen Assistant Conductor Jaime Santonja Espinós baut das CBSO seine Stärken als international agierendes, in einer von Modernität, Diversität und Aufbruchstimmung geprägten Großstadt basiertes Orchester weiter aus. Die Saison 2018/19 steht im Zeichen des hundertjährigen Jubiläums der Gründung der baltischen Staaten mit einer Reihe von Konzerten, die von den verschiedenen Kulturen der Region inspiriert sind. Dazu gehört eine Birminghamer Version der traditionellen baltischen Sängereisen sowie eine Residenz des legendären lettischen Geigers Gidon Kremer, zusammen mit seinem Orchester, der Kremerata Baltica. Ein Repertoire-Schwerpunkt liegt auf der Musik von Mieczysław Weinberg und anlässlich des 25-jährigen Bestehens des CBSO Youth and Children's Chorus die mit Spannung erwartete Rückkehr von Sir Simon Rattle für ein Dirigat von Beethovens *Neunter Symphonie* in Birmingham.



Mirga Gražinytė-Tyla direction

Depuis le début de la saison 2016/17, Mirga Gražinytė-Tyla est directrice musicale du City of Birmingham Symphony Orchestra, à la suite de chefs comme Sir Simon Rattle, Sakari Oramo et Andris Nelsons. La jeune chef a fait ses débuts avec l'orchestre en juillet 2015 avant d'être rapidement réinvitée en juillet 2016. Née dans une famille musicienne à Vilnius en Lituanie, Mirga Gražinytė-Tyla a commencé par étudier la direction de chœur et d'orchestre à l'Universität für Musik und darstellende Kunst de Graz en Autriche. Elle a ensuite approfondi ses études au conservatoire de Bologne, à la Musikhochschule Leipzig et à la Zürcher Hochschule der Künste. En 2009, Mirga Gražinytė-Tyla a intégré le Dirigentenforum des Deutschen Musikrates. En 2011/12, elle a été engagée pour deux saisons en tant que deuxième Kapellmeister du Theater und Orchester Heidelberg, avant d'occuper le poste de première Kapellmeister à partir de



Mirga Gražinytė-Tyla
photo: Frans Jansen

2013/14 au Konzert Theater Bern. Entre 2015 et 2017, Gražinytė-Tyla a été directrice musicale du Salzburger Landestheater où elle a dirigé dès la saison 2014/15 des nouvelles productions de *La Flûte enchantée* ou encore de *Tahrir*. Mirga Gražinytė-Tyla a attiré l'attention internationale en 2012 lorsqu'elle a remporté le prestigieux Salzburg Festival Young Conductors Award du Festival de Salzbourg. Bénéficiant d'une Dudamel Fellowship du Los Angeles Philharmonic, elle a eu l'opportunité de diriger au pied levé un de leurs concerts d'abonnement. Gražinytė-Tyla a par ailleurs été Assistant Conductor et, pendant la saison 2016/17, Associate Conductor du Los Angeles Philharmonic. Elle demeure liée à cette phalange par le biais d'invitations. La jeune Lituanienne a accepté des sollicitations de nombreux orchestres et opéras. Mirga Gražinytė-Tyla entretient depuis 2013 avec le Kremerata Baltica et Gidon Kremer une étroite collaboration qui l'a menée notamment en juin 2015, avec un hommage à Mieczysław Weinberg – un compositeur qui l'occupe particulièrement –, aux Wiener Festwochen et au Wiener Musikverein. En 2018/19, elle a reçu de nouvelles invitations et des engagements du NDR Elbphilharmonie Orchester, du Los Angeles Philharmonic et de l'Orchestre National de France. Elle part en tournée aux côtés du City of Birmingham Orchestra en Allemagne, en France, dans les pays du Benelux, en Suisse et en Autriche.

Mirga Gražinytė-Tyla Leitung

Seit Beginn der Saison 2016/17 ist Mirga Gražinytė-Tyla Musikdirektorin des City of Birmingham Symphony Orchestra, wo sie in der Nachfolge von Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Sakari Oramo und Andris Nelsons steht. Ihr Debüt mit dem Orchester gab die junge Dirigentin im Juli 2015, woraufhin sie prompt für Januar 2016 wieder eingeladen wurde. Als Kind einer Musikerfamilie in Vilnius, Litauen aufgewachsen, studierte Mirga Gražinytė-Tyla zunächst Chor- und Orchesterdirigieren an der Grazer Universität für Musik und darstellende Kunst. Anschließend vertiefte sie ihre Studien am Konservatorium in Bologna, an der Musikhochschule Leipzig und an der Zürcher Hochschule der

Künste. 2009 wurde Mirga Gražinytė-Tyla in das Dirigentenforum des Deutschen Musikrates aufgenommen. Zur Saison 2011/12 wurde sie für zwei Spielzeiten als Zweite Kapellmeisterin am Theater und Orchester Heidelberg verpflichtet und wechselte 2013/14 als Erste Kapellmeisterin an das Konzert Theater Bern. 2015–2017 war Gražinytė-Tyla Musikdirektorin des Salzburger Landestheaters, leitete dort jedoch bereits 2014/15 die Neuproduktionen von *Die Zauberflöte* und *Tahrir* (UA). International machte Mirga Gražinytė-Tyla 2012 auf sich aufmerksam, als sie bei den Salzburger Festspielen mit dem begehrten Salzburg Festival Young Conductors Award ausgezeichnet wurde. Ein Dudamel Fellowship beim Los Angeles Philharmonic führte zur Gelegenheit, als Einspringerin ein Abonnementkonzert zu dirigieren. Daraufhin wurde Gražinytė-Tyla von 2014 bis 2016 Assistant Conductor und in der Spielzeit 2016/17 Associate Conductor des Los Angeles Philharmonic. Als Gastdirigentin bleibt sie dem Orchester weiterhin verbunden. Die junge Litauerin hat Einladungen zahlreicher Orchester und Opernhäuser angenommen. Mit der Kremerata Baltica und Gidon Kremer verbindet Mirga Gražinytė-Tyla seit 2013 eine enge Zusammenarbeit, die sie unter anderem im Juni 2015 mit einer Hommage à Mieczysław Weinberg – einen Komponisten, mit dem sie sich intensiv befasst – zu den Wiener Festwochen und in den Wiener Musikverein führte. In der Saison 2018/19 führen Wiedereinladungen und Engagements sie : u.a. zum NDR Elbphilharmonie Orchester, dem Los Angeles Philharmonic und dem Orchestre National de France. Mit dem City of Birmingham Orchestra tourt sie durch Deutschland, Frankreich, die Benelux-Staaten, die Schweiz und Österreich.

Yuja Wang piano

Menant une impressionnante carrière, la pianiste Yuja Wang est saluée pour son charisme et sa présence scénique. Elle débute la saison 2018/19 à l'été 2018 par un concert au Tanglewood Music Festival aux côtés du Boston Symphony Orchestra dirigé par Andris Nelsons, où ils interprètent le *Concerto pour piano N° 1* de Beethoven, suivi par une tournée consacrée au *Concerto pour piano N° 3* de Prokofiev, avec les Berliner Philharmoniker



Yuja Wang
photo: Kirk Edwards

et Kirill Petrenko. Elle se produit par la suite lors d'une vaste tournée en récital en Amérique du Sud ainsi qu'à l'automne lors de plusieurs concerts en Asie avec les Münchner Philharmoniker et Valery Gergiev. Yuja Wang est cette saison artiste en résidence au Carnegie Hall, au Wiener Konzerthaus et à la Philharmonie Luxembourg. Ses principaux engagements comprennent un concert avec les Wiener Philharmoniker et Gustavo Dudamel à Versailles et une apparition avec ces derniers lors du Sommer-nachtkonzert, une tournée avec le City of Birmingham Symphony Orchestra et Mirga Gražinytė-Tyla ainsi que des concerts à Istanbul, Toronto, Los Angeles, Chicago et Kotor (Monténégro). Au printemps 2019, elle donne avec le Los Angeles Philharmonic Orchestra les premières interprétations du nouveau concerto pour piano de John Adams à Los Angeles, Séoul et Tokyo et retrouve le violoncelliste Gautier Capuçon pour une grande tournée aux États-Unis. Née à Beijing dans une famille de musiciens, Yuja Wang commence le piano dans son pays natal et poursuit ses études au Canada et au Curtis Institute of Music de Philadelphie avec Gary Graffman. Elle s'impose sur la scène internationale en 2007 lorsqu'elle remplace Martha Argerich en soliste aux côtés du Boston Symphony Orchestra. Elle signe deux ans plus tard un contrat exclusif avec le label Deutsche Grammophon et nombre de ses enregistrements ont depuis été salués par la critique. Yuja Wang a été nommée Musical America's Artist of the Year pour l'année 2017.

Yuja Wang Klavier

Yuja Wangs eindrucksvolle Karriere ist begleitet von Superlativen und Kritikerlob für ihre Ausstrahlung und Bühnenpräsenz. In der Saison 2018/19 gab sie im Rahmen des Tanglewood Music Festival mit dem *Ersten Klavierkonzert* von Beethoven unter der Leitung von Andris Nelsons ihr Debüt beim Boston Symphony Orchestra. Eine Tournee mit den Berliner Philharmonikern unter Kirill Petrenko mit dem *Dritten Klavierkonzert* von Prokofjew schloss sich an, gefolgt von einer ausgedehnten Recital-Tournee durch Südamerika und Konzerten mit den Münchner

Philharmonikern und Valery Gergiev in Asien. Yuja Wang agiert in dieser Saison als Artist in residence an der Carnegie Hall, dem Konzerthaus Wien und der Philharmonie Luxembourg. Zentrale Verpflichtungen der Saison sind ein Konzert mit den Wiener Philharmonikern und Gustavo Dudamel in Versailles und ein Auftritt an der Seite desselben Klangkörpers beim Sommer-nachtskonzert, die Tournee mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra und Mirga Gražinytė-Tyla ebenso wie Konzerte in Istanbul, Toronto, Los Angeles, Chicago und Kotor (Montenegro). Im Frühjahr brachte sie mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra das neue Klavierkonzert von John Adams zur Urauf-führung – mit Konzerten in Los Angeles, Seoul und Tokyo und unternahm mit dem Cellisten Gautier Capuçon eine ausgedehnte USA-Tournee. Als Kind einer Musikerfamilie in Peking geboren, begann Yuja Wang das Klavierspiel in ihrem Heimatland und setzte ihre Ausbildung in Kanada und am Curtis Institute of Music Philadelphia bei Gary Graffman fort. Internationale Bekanntheit erlangte sie, als sie 2007 an der Seite des Boston Symphony Orchestra als Solistin für Martha Argerich einsprang. Zwei Jahre später unterzeichnete sie einen Exklusivvertrag beim Label Deutsche Grammophon, bei dem sie seither eine Vielzahl gefeierter Einspielungen herausbrachte. Für 2017 wurde sie zu Musical America's Artist of the Year ernannt.

Grands orchestres 2019/20

Prochain concert du cycle «Grands orchestres»
Nächstes Konzert in der Reihe «Grands orchestres»
Next concert in the series «Grands orchestres»

15.09.2019 19:00
Grand Auditorium
Dimanche / Sonntag / Sunday

Orchestra of the Mariinsky Theatre
Valery Gergiev direction

Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*
Rimski-Korsakov: *Le Coq d'or (Der goldene Hahn).*
Suite symphonique
Chostakovitsch: *Symphonie N° 4*

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