

**18.10.** 2019 20:00  
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

**Grands rendez-vous**

**Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Paavo Järvi** direction

**résonances ((r))**

**18:15** Salle de Musique de Chambre

Film: *Maestro* (David Donnelly, 2015) (E) – 81'

Ce concert, enregistré par radio 100,7, est retransmis en direct ainsi qu'en différé le 13 novembre 2019.



**Richard Strauss** (1864–1949)

*Josephs Legende op. 63. Symphonisches Fragment* (1947)

20'

–

**Anton Bruckner** (1824–1896)

*Symphonie N° 8 c-moll (ut mineur) WAB 108* (1889/90)

*Allegro moderato*

*Scherzo: Bewegt, lebhaft – Trio: Langsam*

*Adagio: Feierlich langsam, doch nicht schleppend*

*Finale: Feierlich, nicht schnell*

76'

# D'Bazilleschleider



# Apothéose de la danse et cathédrale sonore : Strauss et Bruckner

Jean-François Candoni

## **Richard Strauss, *Josephs Legende. Symphonisches Fragment***

Richard Strauss a toujours fait preuve d'un goût prononcé pour la danse, très présente dans ses opéras. Qu'il s'agisse des bribes de valse à la fois ironiques et nostalgiques du *Chevalier à la rose*, des effluves entêtants d'une sensualité morbide dans *Salome* ou bien des figures chorégraphiques brutales et barbares qui s'imposent dans *Elektra* au moment où l'expression verbale est devenue impossible, il renouvelle radicalement la tradition du ballet issue du Grand Opéra français. Certains de ses poèmes symphoniques, notamment *Ainsi parlait Zarathoustra* et *Till l'espiègle*, sont eux aussi parcourus d'irrésistibles rythmes de danse. Mais ce qu'on oublie souvent, c'est que le compositeur bavarois s'est essayé, à au moins deux reprises, à la composition de musique de ballet. Il n'y a toutefois rien de commun entre le ballet *Schlagobers* (*Crème fouettée*, 1924), conçu dans un esprit d'humour satirique et dont l'action est située dans une pâtisserie viennoise, et le drame biblique à la symbolique excessivement touffue qu'est *La Légende de Joseph*.

## **Strauss et les Ballets russes à Paris**

Créée au Palais Garnier le 14 mai 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale, cette adaptation chorégraphique d'un récit biblique fut l'un des derniers grands événements culturels européens avant que le monde ne sombre dans la folie destructrice.

Ce spectacle fut largement relayé par la presse française (*Le Figaro* lui consacra rien moins que trois articles successifs, dont deux en première page). Le public, parmi lequel se trouvaient des personnalités comme Romain Rolland ou Gabriele D'Annunzio, était accouru en masse pour découvrir le fruit de la collaboration entre le fameux compositeur de *Salome* et les non moins célèbres Ballets russes, dont c'était la sixième tournée parisienne : « *Un ballet écrit par des Allemands pour être joué en France par des danseurs russes, voilà qui n'est point banal assurément* », pouvait-on lire dans *Le Ménestrel* du 23 mai 1914.

Deux ans auparavant, à l'été 1912, l'écrivain Hugo von Hofmannsthal et son ami le comte Harry Kessler avaient sollicité Strauss pour qu'il mette en musique leur scénario sur *La Légende de Joseph*, conçu dans la perspective d'une collaboration avec Serge Diaghilev et son danseur vedette, Vaslav Nijinski. Le scénario n'est pas sans échos avec *Salome* : l'action se déroule dans l'Antiquité, à la cour de Putiphar, où règnent la volupté et la débauche. C'est, nous disent les auteurs, un univers « *fastueux, luxuriant, moite, plein de parfums étranges* ». Arrive le jeune berger Joseph, un être « *gracieux, sauvage, âpre* », « *enfantin et frais* », mû par une ardeur mystique. Sa pureté éveille malgré lui le désir érotique de la femme de Putiphar, qui tente d'obtenir du jeune homme une étreinte amoureuse, mais il la repousse. À l'arrivée des gardes de Putiphar, elle pointe vers Joseph un doigt accusateur. Emprisonné et sur le point d'être soumis à la torture, Joseph est sauvé par un archange descendu du Ciel, qu'il avait auparavant vu en rêve.

Malheureusement, la première ne se déroula pas comme prévu : Diaghilev s'était entre-temps brouillé avec Nijinski, et l'Opéra de Paris dut faire appel au jeune Léonide Massine pour le rôle de Joseph, la chorégraphie étant confiée à Michel Fokine. Malgré son talent, Massine n'était pas en mesure de faire oublier Nijinski, et ce furent surtout la musique de Strauss, qui dirigeait lui-même l'orchestre de l'Opéra, et les impressionnants décors et costumes conçus par José Maria Sert et Léon Bakst – ainsi que



Rembrandt, *Joseph et la femme de Putiphar*

l'avait souhaité Hofmannsthal – dans le style de la peinture de Véronèse, qui remportèrent les suffrages du public. Parallèlement, on reprocha au ballet d'accorder trop de place à la pantomime et pas assez à la danse à proprement parler.

### ***La Légende de Joseph vue par la presse parisienne***

La presse se montra de son côté moins enthousiaste que le public, notamment en ce qui concerne le scénario imaginé par Kessler et Hofmannsthal et, surtout, le long commentaire explicatif et passablement abscons qui l'accompagnait : « *Leur style est si plein de boursoufflure, de bouffissure et de prétention en même temps que d'obscurité, qu'il en est absolument inintelligible* », s'agace Arthur Pougin dans *Le Ménestrel* (toujours dans l'édition du 23 mai 1914). En revanche, malgré une orchestration extrêmement chargée (violons divisés par trois, comme dans *Elektra*, une clarinette contrebasse, quatre harpes et célestas, heckelphone, éoliphone,

orgue, etc.), la presse loue l'éclat de la musique : « *Si sa nouvelle partition, conçue sous la forme d'une vaste symphonie ininterrompue, n'a point la violence, l'abondance de celle de Salome, elle possède une clarté, une netteté extrêmes. Des mélodies tantôt sensuelles, tantôt naïves, qui parfois évoquent le souvenir des chansons populaires viennoises, s'y succèdent, instrumentées avec l'adresse infinie que vous devinez.* » (Alfred Bruneau, *Le Matin*, 15 mai 1914)

### **Le ballet selon Richard Strauss**

Strauss avait finalement préféré ne pas tenir compte du « *mode d'emploi métaphysique de ses deux écrivains commanditaires* » (Paul Bekker, *Frankfurter Zeitung*, 1914) et se concentrer sur la dimension sensible et dramatique de la danse, dans laquelle il voit une forme de langage comparable à celui de la musique, capable d'exprimer ce qui est entre les mots, ce qui ne peut être ni dit ni écrit, et qui n'a en aucun cas une fonction tautologique par rapport au texte ou au récit. Il avait d'ailleurs une idée assez précise de ce que doit être une musique de ballet, et il s'en explique rétrospectivement : « *La danse dans sa variante moderne, où elle n'est qu'une action rythmée ou paraphrasée, nous éloigne bien trop de la véritable essence [...] du ballet. [...] Mon Joseph contient deux éléments : la danse en tant que drame et la danse en tant que... danse.* » (Richard Strauss, *Considérations et Souvenirs*, 1941).

### **Du ballet au fragment symphonique**

Certes, la musique de *Joseph* est brillante, mais d'une inspiration inégale, et elle comporte quelques longueurs. Strauss a lui-même reconnu, au cours de ses échanges avec Hofmannsthal, être davantage inspiré par la sensualité moite de la cour de Putiphar que par le mysticisme éthéré de Joseph. Ce qui n'empêche pas la magie straussienne d'opérer pleinement au moment d'évoquer l'arrivée de l'archange lors de l'apothéose finale.

**Sans doute conscient des faiblesses de sa partition, Strauss décide, bien des années plus tard, d'en tirer une suite de fragments symphoniques** (celle qui sera exécutée ce soir), ce qui lui permet, en supprimant notamment les scènes des préparatifs de la torture et du suicide de la femme de Putiphar à la fin du ballet, de resserrer un discours musical un peu lâche.

Le compositeur, qui n'a conservé qu'un tiers de l'œuvre environ, parvient à préserver l'éclat chatoyant d'une partition brillante et d'un grand raffinement. Composé en 1947, ce « fragment symphonique » a été créé en 1949 à Cincinnati sous la baguette de Fritz Reiner.

### **Anton Bruckner, *Huitième Symphonie***

La création triomphale de la *Huitième Symphonie* d'Anton Bruckner, le 18 décembre 1892, marque la consécration par Vienne d'un compositeur qui a eu le plus grand mal à obtenir la reconnaissance de ses compatriotes. Magistralement interprétée par l'Orchestre Philharmonique de Vienne avec à leur tête un chef parmi les plus prestigieux de l'époque, Hans Richter, cette symphonie aux proportions hors normes suscite l'enthousiasme du public et donne lieu à quelques commentaires dithyrambiques, dont le plus mémorable est sans doute celui d'Hugo Wolf : « *Cette œuvre est la création d'un géant et dépasse, par sa dimension spirituelle, sa fécondité et sa grandeur, toutes les symphonies du maître. Alors que même ses soutiens les plus proches avaient joué les Cassandre, le triomphe a été indescriptible.* » (lettre à Emil Kaufmann, 23 décembre 1892)

### **Les deux versions de la *Huitième***

Et pourtant, la genèse de l'œuvre fut parsemée de doutes. Bruckner avait dans un premier temps soumis sa partition au chef d'orchestre Hermann Levi, qui s'était montré très critique, estimant notamment que l'orchestration était impossible. Les remarques de Levi ont affecté le compositeur à tel point qu'il entreprend une révision complète de sa partition, allant jusqu'à réécrire entièrement le début du trio. Il revoit également l'orchestration : l'instrumentarium est enrichi de la présence de harpes, de cymbales et d'un triangle dans l'*Adagio*, et les bois jouent désormais par trois (et non plus par deux), ce qui rééquilibre le spectre sonore. Le compositeur procède en plusieurs endroits à une nouvelle répartition des voix, afin que le rendu sonore soit moins compact.



**Le plus frappant, si l'on compare les deux versions de l'œuvre, est sans doute le nombre important de coupures, plus ou moins longues, ainsi que la suppression de l'apothéose qui venait couronner le premier mouvement de 1887, ce qui donne plus de poids et de sens à l'apothéose du mouvement final,** tandis que le mouvement initial s'achève désormais dans une atmosphère de complète désolation. Si la seconde version, celle de 1890, s'est durablement imposée dans les programmes de concerts, les musicologues ne s'accordent pas sur la pertinence des nombreuses coupures opérées par Bruckner, notamment dans l'*Adagio* : le compositeur a-t-il ainsi rendu la structure plus claire, la forme plus ramassée, ou bien a-t-il au contraire détruit l'équilibre des proportions ? Les deux grandes éditions de la partition réalisées au 20<sup>e</sup> siècle proposent deux réponses différentes à ces questions.

L'édition procurée par Leopold Nowak (1955–1972) propose deux versions clairement distinctes de la *Huitième Symphonie* (la version première et la version révisée par le compositeur), tandis que l'édition Robert Haas, réalisée en 1939, tente d'en reconstruire une version idéale en réintégrant certains éléments de la première version auxquels le compositeur aurait renoncé sous la pression de son entourage. C'est, pour le présent concert, la deuxième version de l'édition Nowak, récemment révisée par le musicologue Benjamin-Gunnar Cohrs, qui a été retenue.

**« Un style dépressif et cauchemardesque »**

Malgré ce minutieux travail de révision, Bruckner savait que la partie n'était pas gagnée. Depuis quelques années, il était en effet devenu une cible privilégiée de la critique conservatrice autrichienne, et notamment du fameux Eduard Hanslick – que Verdi avait qualifié de « Bismarck de la critique ». Hanslick avait la plume particulièrement acérée et multipliait les remarques assassines à l'égard de Bruckner, dont il jugeait la musique totalement informe. Et de ce point de vue, la *Huitième Symphonie* l'indisposait particulièrement : « *Tout s'écoule sans point de repère, sans ordre, de manière brutale, et l'ensemble est d'une effroyable longueur.* » (*Neue freie Presse*, 23 décembre 1892). Avec son sens inimitable de la



Portrait d'Anton Bruckner par Hermann von Kaulbach, 1885

formule, Hanslick se demande si ce « *style dépressif et cauchemardesque* » (*traumverwirrter Katzenjammerstil*) représente vraiment l'avenir de la musique. Pour lui, la symphonie brucknérienne se situe aux antipodes de cette musique pure qui est pour lui la seule musique digne de ce nom, et il estime qu'on ne peut en comprendre le sens présumé qu'en se référant au programme littéraire qui l'accompagne et rend finalement la musique superflue.

### **Bruckner et la musique à programme**

De fait, les auditeurs ayant assisté à la création de la *Huitième Symphonie* se sont vu remettre un programme (pseudo-) littéraire dont la critique viennoise a eu beau jeu de se moquer, tant il semblait étranger à l'œuvre, voire totalement incongru. S'il n'a

pas été rédigé par le compositeur lui-même – il est dû à son disciple Joseph Schalk –, ce programme reprend en partie les images décrites par Bruckner dans une lettre à Felix Weingarten du 27 janvier 1891 : après un premier mouvement suggérant l'annonce de la mort, le deuxième serait une évocation du *deutscher Michel* (l'« Allemand Michel » est une personnification de l'Allemagne représentée avec un bonnet de nuit). Quant au *Finale*, il relaterait la visite rendue par le Tsar à l'Empereur d'Autriche à Olmütz en 1850 – on entend donc successivement « *la chevauchée des Cosaques* », une « *musique militaire* » et une « *fanfare accompagnant la rencontre entre les deux Majestés* »... Sans doute Bruckner espérait-il aider ainsi les auditeurs à trouver des points de repère dans sa gigantesque cathédrale sonore et en rendre ainsi l'accès plus aisé. Mais un programme « littéraire » aussi pauvre, frôlant souvent la parodie involontaire, ne pouvait que donner du grain à moudre à ses détracteurs. Comme dans le cas du ballet de Strauss, le lien entre musique et argument littéraire apparaît problématique – non pas cette fois à cause des prétentions philosophiques du texte d'accompagnement, mais en raison de sa vacuité.

### **Le maître de la grande forme**

Les symphonies de Bruckner n'ont trouvé leur place dans le Panthéon de la musique instrumentale qu'à partir du moment où on a oublié les programmes littéraires dont on les avait affublées après coup et où on a commencé à prendre au sérieux les grandes architectures sonores qu'elles déploient progressivement. Le premier à avoir rendu justice à la complexité de la forme musicale brucknérienne est le musicologue allemand August Halm. C'est lui qui a montré au public de son époque que cette musique pouvait parler à l'auditeur sans devoir « *payer son tribut à la pédagogie du programme* » (Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, 1923). Dans son essai sur *La Symphonie selon Anton Bruckner* (1914), Halm démontre que le compositeur autrichien est, à l'instar de Bach et de Beethoven, un authentique maître de la forme musicale, et même : « *le plus grand artiste de la forme qui soit.* » Le musicologue explique notamment comment Bruckner parachève la forme sonate beethovénienne en construisant le premier mouvement

19

*Liberté*

PRIVATE  
BANKING

OUR COMMITMENT  
TO **HIGH-QUALITY SERVICE**  
AND DAILY **EXCELLENCE**



**SPUERKEESS**

non pas à partir de deux, mais de trois thèmes ou groupes de thèmes. Il montre également comment le compositeur autrichien parvient à résoudre plusieurs problèmes posés par la symphonie classique, notamment le manque de poids des thèmes musicaux (sacrifiés à la logique du développement), en composant des expositions plus nourries, plus amples et plus puissantes qui permettent à des mélodies plus riches de se déployer.

*Jean-François Candoni est professeur des universités à Rennes 2, où il enseigne l'histoire culturelle du monde germanique. Il collabore régulièrement à L'Avant-Scène Opéra et a notamment publié : Penser la musique au siècle du romantisme (2012), Les Grands Centres musicaux du monde germanique (2014) et Verdi-Wagner 1913–1883 : images croisées (2018). Il a également édité Ma Vie de Richard Wagner (2013).*

# Schwerer Start ins Konzertleben

Björn Woll

## «Was mich mopst, dazu finde ich schwer Musik» – Richard Strauss: *Josephs Legende*

Richard Strauss kennt die Nachwelt als orchestralen Klangfarbenmagier, als Schöpfer zahlreicher Tondichtungen, darunter die berühmt gewordene *Alpensymphonie* oder *Also sprach Zarathustra*, deren markantes Anfangsmotiv größte Popularität erlangte, nicht zuletzt durch Stanley Kubricks Leinwanderfolg *2001: Odyssee im Weltraum*. Dann ist da noch der geniale Opernkomponist, dem mit *Salome* und *Elektra* zwei zukunftsweisende Werke gelungen sind, und bei dem kein Opernwerk dem anderen gleicht, so vielgestaltig ist dieser Kanon bis hin zum walzerseligen *Rosenkavalier*. Und dann sind da noch die schwelgerischen *Vier letzten Lieder*, einer der exponiertesten Beiträge zur Gattung des romantischen Orchesterliedes – und zugleich Abschied von einer ganzen Epoche. Dass Strauss jedoch auch Ballett-Musiken komponierte, ist wenig bis gar nicht bekannt. So findet sich über *Josephs Legende* in kaum einem der gängigen Konzertführer auch nur ein klitzekleiner Kommentar – was unter Umständen mit ihrer problematischen Entstehungsgeschichte zu tun hat.

In den Jahren 1911 und 1912 bestellte Serge Diaghilew für seine berühmten Ballets russes bei Strauss und dessen Librettisten Hugo von Hofmannsthal ein Ballet mit dem Titel «*Orest und die Furien*». Hofmannsthal schrieb daraufhin an Strauss, dass ihm dafür eine «*finstere, grandiose Musik*» vorschwebte, eine «*Synthese aus Ihren Symphonien und Ihren beiden tragischen Opern*». Doch der Komponist lehnte ab, das Sujet erschien ihm zu nahe an seiner Oper *Elektra*. Diaghilew wollte jedoch keinesfalls, mit Blick auf



Richard Strauss 1907. Photographie von Emil Bieber

das deutsche Publikum, auf die berühmten Namen von Strauss und Hofmannsthal verzichten. Und so entstand im Verbund mit Harry Graf Kessler, der mit Hofmannsthal als Autorenteam arbeitete, ein neuer Entwurf: *Joseph in Ägypten*, mit der biblischen Episode um Potiphar und dessen Frau. Doch damit fingen die Probleme erst an.

Das von Hofmannsthal und Kessler entworfene Szenario lebt vom Kontrast zwischen der metaphysischen Welt des Hirtenknaben, der sich seiner Berufung noch nicht gewahr ist, und der opulenten Dekadenz am Hof des Potiphar – so zumindest der Plan. Doch das Libretto blieb deutlich hinter diesen Vorstellungen zurück. Hinzu kam, dass *Josephs Legende* als «*Musikdrama ohne Worte*» konzipiert wurde: «*Tanz und Musik werden letztlich jene Freiräume jenseits sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten genommen, die beide zur vollen Entfaltung ihrer Potentiale brauchen*», schrieb die Theaterwissenschaftlerin Monika Woitas dazu. Kritiker haben dann auch immer wieder bemängelt, dass der Musik die «*lebendige Gebärde*»

fehle, dass sie lediglich «*die Bühnenvorgänge*» beschreibe, dass sie «*nebenher laufe*» und «*dabei nicht selten als lästig und gar zu redselig empfunden*» werde. Erschwerend hinzu kam außerdem, dass Strauss keinen richtigen Zugang zur Titelfigur fand: «*Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht recht, und was mich mopst, dazu finde ich schwer Musik.*»

Am Ende konnte Strauss' orchestraler Farbenreichtum den Mangel an Substanz nicht verdecken, und selbst der Strauss-Apologe Richard Specht zeigte sich enttäuscht: «*Diese Legende wirkt nur wie eine gute Strauss-Kopie; und das ist zu wenig, wenn sie von ihm selbst herrührt.*» Er blieb nicht allein mit seiner Meinung; das Werk hatte es, abgesehen von einigen Bemühungen zur Wiederentdeckung, mehr als schwer auf den Spielplänen. Vermutlich auch deswegen entschied sich Strauss 1947, aus dem problematischen Ballett ein «*symphonisches Fragment*» für großes Orchester zu gestalten. In rund 25 Minuten kann die Musik darin nur für sich sprechen, ganz ohne die als überflüssig empfundene Verdopplung des Bühnengeschehens.

### **«Symphonische Riesenschlangen» – Anton Bruckner: *Symphonie N° 8***

Auch in Bruckners Werk gibt es meisterhafte Klangeffekte, in der *Achten* zum Beispiel der zauberische Einsatz der Harfe, die der Komponist hier das erste Mal überhaupt in seinem Werk einsetzt. Das wird oft vergessen bei der gloriosen Pracht dieser Musik mit ihrer brachialen Überwältigungsästhetik, die vor allem auf Materialschlacht und den dynamischen Sog – und ja: auch Lautstärke! – setzt. Heute als zentraler Symphoniker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts längst anerkannt, auch als Tonschöpfer, der harmonisch durchaus zukunftsweisend ist (man höre nur die Stimme der zweiten Geigen im *Adagio* seiner *Neunten Symphonie*, die fast schon auf Schönberg vorausweist), musste Bruckner zeit seines Lebens lange um Anerkennung kämpfen. Er zählt zu den seltsamsten und widersprüchlichsten Komponisten des 19. Jahrhunderts, und lange Zeit entbrannten hitzige Kontroversen um seine Musik, die für die einen das Meisterwerk eines unzeitgemäßen Avantgardisten war, den anderen aber wegen ihrer bausteinartigen und überdimensionierten Formgebung als



Werk eines Dilettanten galt. Zusätzlich befeuert wurde die geteilte Rezeption seiner Werke durch einen Charakter, der bisweilen gespaltene Züge trug. Schon bei seinen Zeitgenossen galt Bruckner als ungebildet, intellektuell unbedarft und unliterarisch, gar als naiv, hilflos und einfältig. Hinzu kam ein Benehmen, das oft linkisch, unsicher und manchmal sogar auf groteske Weise devot war, aber auch übermäßig ehrgeizig, aufbrausend und überreizt. Bei keinem anderen Komponisten der abendländischen Musikgeschichte hat das Persönlichkeitsbild in gleicher Weise den Blick auf einen Künstler geprägt wie bei ihm.

Wollte man Bruckners Charakter auf eine einzige Formel bringen, so scheint er von heftigen inneren Konflikten und Ehrgeiz bestimmt zu sein: Einem zwanghaften Bedürfnis nach musikalischer Selbstverwirklichung stand der Wunsch nach sozialem Aufstieg und gesicherten finanziellen Verhältnissen gegenüber. Aus diesem Zwiespalt ist Bruckners skrupulöse Ehrfurcht vor der kompositorischen Arbeit zu erklären: Kein namhafter Tonschöpfer drückte die satztechnische Schulbank länger als er. Nach der damals üblichen Musikausbildung in der Jugend studierte er – längst schon anerkannter Organist in Linz – von 1855 bis 1861 im Fernunterricht bei dem berüchtigten Kontrapunktlehrer Simon Sechter, bei dem er den Grundsatz lernte: «Erst die Regel, dann das freie Schaffen.» Danach folgten weitere Studien im praktischen Orchestersatz beim Linzer Kapellmeister Otto Kitzler, vor allem zu Problemen der Formbildung und der neueren Instrumentation.

Erst mit diesem Rüstzeug versehen ließ Bruckner der jahrzehntelang zurückgedrängten Inspiration freien Lauf und wagte erste Versuche auf dem Gebiet der Orchestermusik. Als er seine erste, offiziell gezählte Symphonie komponierte, war er bereits über 40 Jahre alt. Nicht zuletzt dieser späte Durchbruch zur «freien» Komposition sorgte für eine Tonsprache, die auf Anhieb alle charakteristischen Merkmale des Bruckner'schen Satzes aufweist. Kennzeichnend für diesen ist vor allem der bis ins Extreme geweitete Raum seiner kolossalen Werke. Als «*klingende Kathedralen*» wurden die Symphonien bezeichnet, als «*symphonische*



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

*Riesenschlangen*» verspottet; und in der Tat enthalten sie Musik von geradezu grandiosem Ausmaß und wagemutiger Weiträumigkeit, oft gekrönt mit Abschnitten von gewaltiger Pracht, die jedoch immer wieder mit sakral geprägten Chorälen oder Melodien von berückender lyrischer Schönheit durchbrochen werden.

Eben daraus entsteht die für Bruckner so typische abgestufte Folge thematisch verschieden konturierter Blöcke, die oft durch eine Generalpause voneinander getrennt werden. In immer neuen Anläufen kommt es zur Variation dieser Einheiten in Dynamik, Harmonie und vor allem der Klanglichkeit, oder wie Ernst Bloch es formulierte: *«Bruckners Musik ist Klang, der sich erst bildet, ihre Form ist Unruhe, Zerstörung, Überhöhung.»* Die wellenförmigen Steigerungsverläufe kulminieren schließlich in fulminanten Höhepunkten, die meist geprägt sind vom exzessiven Gebrauch der Blechbläser. Bruckners Symphonien sind damit die bisher längsten der Gattungsgeschichte und werden im Ausmaß später nur noch von den Symphonien Gustav Mahlers übertroffen. Im Besonderen gilt das für seine *Achte*, die nicht nur Bruckners gewaltigste Symphonie ist, sondern auch diejenige, die ihn in

die tiefste Depression seines Lebens stürzte. Nach der triumphalen Uraufführung der *Siebten Symphonie*, die den Durchbruch Bruckners als anerkannter Symphoniker brachte, lehnte der Dirigent Hermann Levi, dem der Komponist 1887 die gerade vollendete Partitur geschickt hatte, das Werk wegen unüberwindlicher Schwierigkeiten ab. Er beklagte etwa das «fast Schablonenmäßige der Form» und sah im Aufbau unzulässige Parallelen mit dem Vorgängerwerk. Am Ende führte das zu einem der zentralen Probleme der Bruckner-Forschung, denn – beeinflusst von den Kritiken der Zeitgenossen und angetrieben vom Wunsch nach Publikumserfolg – immer wieder kam es zu weitreichenden Veränderungen und Revisionen seiner Werke, zu Umarbeitungen, Kürzungen oder gar der Neukomposition ganzer Sätze. So gibt es von der *Dritten* und *Vierten Symphonie* drei (vom *Adagio* der *Dritten* sogar vier), von der *Ersten*, *Zweiten* und *Achten Symphonie* zwei verschiedene Fassungen.

Was ist das also für ein Werk, das zu den größten symphonischen Monumenten der Musikgeschichte gehört und in dem sich die für den Komponisten so charakteristischen Merkmale wie unter einem Brennglas bündeln? Bruckners durchaus kühne Harmonik zeigt sich zum Beispiel gleich zu Beginn des Kopfsatzes, der für 21 Takte gleichsam nach der Haupttonart c-moll sucht – und sie im weiteren Verlauf des Satzes mehr umkreist, als sie wirklich zu festigen. Darüber hinaus spielt gleich im ersten Themenkomplex der markante «Bruckner-Rhythmus» (eine Verbindung von zwei Vierteln und einer Triole) eine gestaltbildende Rolle. Im weiteren Verlauf zeigt sich dann noch die Vorliebe des Tonschöpfers, auf thematisch-motivisches Material des Kerngedanken zurückzugreifen. Hier ist es die deutliche Verwandtschaft des Seitenthemas und eines dritten Themenkomplexes mit dem Hauptgedanken des Satzes. Dieses Modell weitet er später sogar auf die komplette Symphonie aus, wenn er das Finale im Aufeinandertreffen verschiedenster zentraler Gedanken des gesamten Werkes bündelt.

An zweiter Stelle steht, nach dem Vorbild von Beethovens *Neunter*, das *Scherzo*, in dem die zarten Harfenklänge des poetischen Trios einen deutlichen Kontrast zum schwerfälligen

Drehmotiv der Scherzo-Außenteile bilden. Der nachfolgende dritte Satz zeigt dann einige Ähnlichkeiten mit dem langsamen Satz der *Siebten Symphonie*, vor allem was den dramaturgischen Höhepunkt vor Eintritt der Coda angeht. Es ist ein ausdrucksstarker Satz mit einem düsteren, ernsten Thema, das – erneut unter Einsatz der Harfe – in lichtere Sphären geführt wird, bevor ein zweiter, kantabler Themenkomplex das Ruder übernimmt, unterbrochen von feierlichen Choraleinschüben der Wagnertuben, die dem Satz (sowie dem ganzen Werk) seinen dunkel grundierten Charakter verleihen. Das Finale schließlich, das letzte,

das Bruckner vollenden konnte, basiert auf einem wuchtigen Hauptthema, das in der Durchführung mannigfaltige Umgestaltungen erfährt. In der Reprise führt Bruckner es zu strahlendem C-Dur, dem Höhepunkt des Satzes, bevor in der feierlichen Coda die Hauptthemen der vier Sätze machtvoll übereinandergeschichtet werden – der vermutlich gewaltigste Symphonieschluss, den Bruckner je komponiert hat. Und dennoch sah er sich nach der anfänglichen Kritik an seinem Werk (Erste Fassung: 1884–1887) dazu veranlasst, eine Revision anzufertigen, die in den Jahren von 1887 bis 1890 entstand, und in der die Symphonie heute im Konzert erklingt. Diese Neufassung umfasst zum einen die Orchestrierung: So sind die Holzbläser nun durchgehend dreifach besetzt, die Hörner achtfach, die Harfen doppelt. Vor allem aber griff Bruckner deutlich in die kompositorische Substanz ein, was vor allem die Coda des ersten Satzes betrifft. War diese in der ersten Fassung noch als orchestrale Apotheose angelegt, kehrt er sie nun ins Negative um, mit einem dramatischen Zusammenbruch der Musik. Ganz so, wie er später für die Symphonien Mahlers zum charakteristischen Element werden sollte.

*Björn Woll war Chefredakteur des Klassikmagazins Fono Forum und ist Dozent für Musikjournalismus an der TU Dortmund. Als Journalist arbeitet er für zahlreiche Rundfunkanstalten (WDR, SWR, Deutschlandfunk) und Zeitungen (NZZ, Die Zeit, Oper! das Magazin). 2014 erschien sein Buch Mehr als schöne Stimmen. Alltag und Magie des Sängerberufs.*

# Orchestre Philharmonique du Luxembourg

**Gustavo Gimeno**  
Directeur musical

**Konzertmeister**  
*Philippe Koch*  
*Haoxing Liang*

**Premiers violons /  
Erste Violinen**

*Fabian Perdichizzi*  
*Nelly Guignard*  
*Ryoko Yano*  
Michael Bouvet  
Irène Chatzisavas  
Andrii Chugai  
Bartłomiej Ciaston  
François Dopagne  
Yulia Fedorova  
Andréa Garnier  
Silja Geirhardsdottir  
Jean-Emmanuel Grebet  
Attila Keresztesi  
Darko Milowich  
Damien Pardoën  
Fabienne Welter

**Seconds violons /  
Zweite Violinen**

*Osamu Yaguchi*  
*Semion Gavrikov*  
*Choha Kim*  
Mihajlo Dudar

Sébastien Gréville  
Gayané Grigoryan  
Quentin Jaussaud  
Marina Kalisky  
Gérard Mortier  
Valeria Pasternak  
Jun Qiang  
Ko Taniguchi  
Gisela Todd  
Xavier Vander Linden  
Barbara Witzel

**Altos / Bratschen**

*Ilan Schneider*  
*Dagmar Ondracek*  
*Kris Landsverk*  
Pascal Anciaux  
Jean-Marc Apap  
Olivier Coupé  
Aram Diulgerian  
Olivier Kauffmann  
Esra Kerber  
Utz Koester  
Grigory Maximenko  
Petar Mladenovic  
Maya Tal

**Violoncelles / Violoncelli**

*Aleksandr Khramouchin*  
*Ilija Laporev*  
*Niall Brown*  
Xavier Bacquart  
Vincent Gérin

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

### **Contrebasses / Kontrabässe**

*Thierry Gavard*  
*Choul-Won Pyun*  
*NN*  
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, salle vantée pour son acoustique exceptionnelle. Avec ses 98 musiciens issus d'une vingtaine de nations, l'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité développée par ses directeurs musicaux successifs, Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine et aujourd'hui Gustavo Gimeno qui entame sa cinquième saison à la tête de la phalange. Depuis quatre saisons, l'OPL enregistre sous le label Pentatone ce qui a permis à sept disques de voir le jour, consacrés à Bruckner, Chostakovitch, Debussy, Mahler, Ravel, Rossini ou encore Stravinsky. On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2019/20 les Artistes en résidence Isabelle Faust et Daniel Harding. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts pour les scolaires, les enfants et les familles, des ateliers, des concerts dans les écoles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, le CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. Invitée dans le monde entier, la formation fait cette saison sa première tournée en Amérique du Sud. L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture



Orchestre Philharmonique du Luxembourg  
photo: Johann Sebastian Hänel





du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Son sponsor officiel est Cargolux et ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Post et Mercedes. Depuis 2010, 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

Seit seiner 1933 erfolgten Gründung im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Luxembourg (RTL) steht das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) für die kulturelle Vitalität des Landes im Herzen Europas. Vom Jahr 1996 an erhielt das OPL einen Leistungsauftrag durch die öffentliche Hand, und seit 2005 hat es sein Domizil in der Philharmonie Luxembourg gefunden, wo es in einem akustisch herausragenden Saal musizieren kann. Mit 98 Musikerinnen und Musikern aus rund zwanzig Nationen besetzt wird das OPL besonders für die Eleganz seines Klangs geschätzt, der von den aufeinander folgenden Chefdirigenten Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine entwickelt wurde und weitere Entwicklung durch Gustavo Gimeno erfährt, der nunmehr im fünften Jahr an der Spitze des Klangkörpers steht. Seit vier Spielzeiten ist das OPL für seine Aufnahmen mit dem Label Pentatone verbunden; bislang sind sieben Alben erschienen mit Interpretationen von Werken Bruckners, Schostakowitschs, Debussys, Mahlers, Ravels, Rossinis und Strawinskys. Zu den musikalischen Partnern der Saison 2019/20 gehören die Artists in residence Isabelle Faust und Daniel Harding. Seit 2003 engagiert sich das Orchester stark im Bereich der Veranstaltung von Konzerten und Workshops für Schüler, Kinder und Familien. Es arbeitet auch eng mit dem Grand Théâtre de Luxembourg, der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, dem CAPE Ettelbruck und Radio 100,7 zusammen. Nach Gastspieleinladungen in zahlreiche Länder unternimmt das Orchester in der aktuellen Saison zum ersten Mal eine Tournee durch Südamerika. Das OPL wird vom

Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxemburg finanziell unterstützt. Cargolux ist offizieller Sponsor des Orchesters. Weitere Sponsoren sind die Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Post und Mercedes-Benz. Seit 2010 befindet sich dank des Engagements von BGL BNP Paribas im Instrumenteninventar des Orchesters das von Matteo Goffriller (1659–1742) gefertigte Violoncello «Le Luxembourgeois».

---

### **Paavo Järvi** direction

Le chef d'orchestre estonien Paavo Järvi est chef principal du Tonhalle-Orchester Zürich et de l'Orchestre symphonique de la NHK et directeur artistique de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et de l'Estonian Festival Orchestra, dont il est également fondateur. Il est Conductor Laureate du hr-Sinfonieorchester, Music Director Laureate du Cincinnati Symphony Orchestra et conseiller artistique de l'Estonian National Symphony Orchestra. Il prend officiellement ses fonctions à Zurich en octobre 2019 et offre une chaire créative au compositeur estonien Erkki-Sven Tüür. Tout au long de la saison, Paavo Järvi et le Tonhalle-Orchester Zürich interprètent et enregistrent le cycle complet des symphonies de Tchaïkovski, à paraître en 2021. Pour sa cinquième saison avec l'Orchestre symphonique de la NHK, il fait revenir l'orchestre en Europe pour leur deuxième grande tournée commune dans des programmes mettant à l'honneur Takemitsu, Schumann, Beethoven et Bruckner tandis qu'il célèbre ses quinze ans aux côtés de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen avec un retour au cycle complet des symphonies de Beethoven à Francfort en avril 2020 mais également une exploration de Brahms et des symphonies londoniennes de Haydn. Lors de la saison 2019/20 paraît chez Alpha Classics le deuxième disque de l'Estonian Festival Orchestra, à l'occasion du dixième anniversaire du Pärnu Music Festival, fondé par Paavo Järvi. En parallèles de ses engagements permanents, ce dernier est sollicité comme chef invité par les orchestres les plus prestigieux; il retrouve notamment cette saison l'Orchestre de Paris et le Philharmonia Orchestra. Récemment récompensé par la Médaille



Paavo Järvi  
photo: Julia Bayer

Sibelius pour son intégrale des symphonies du compositeur finlandais, il a reçu en 2019 le Rheingau Musik Preis en reconnaissance de ses activités en Allemagne. Parmi ses projets à venir figurent son premier enregistrement avec le Tonhalle-Orchester Zürich, consacré à Messiaen, ainsi qu'un disque Mahler et Wagner avec l'Orchestre symphonique de la NHK. Paavo Järvi est depuis 2013 récipiendaire de l'Ordre de l'Étoile blanche, décerné par le président d'Estonie pour ses services rendus à la culture du pays. Sa vaste discographie comprend notamment un enregistrement de cantates de Sibelius, récompensé par un Grammy. Il a été élu artiste de l'année par *Gramophone* et *Diapason*. Il a aussi été fait Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres pour ses services rendus à la musique en France. Natif de Tallinn en Estonie, Paavo Järvi a étudié les percussions et la direction à l'école de musique de la ville. Il a poursuivi sa formation à partir de 1980 au Curtis Institute of Music ainsi qu'au Los Angeles Philharmonic Institute auprès de Leonard Bernstein. Paavo Järvi s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en tant qu'artiste en résidence lors de la saison 2017/18, à la tête de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et aux côtés de Tanja et Christian Tetzlaff.

---

### **Paavo Järvi** Leitung

Der estnische Dirigent Paavo Järvi ist Chefdirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich und des NHK Symphony Orchestra sowie künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen sowie des von ihm gegründeten Estonian Festival Orchestra. Er ist Ehrendirigent des hr-Sinfonieorchesters, Music Director Laureate des Cincinnati Symphony Orchestra und künstlerischer Berater des Estonian National Symphony Orchestra. Mit seinem offiziellen Amtsantritt in Zürich im Oktober des Jahres begrüßt Järvi seinen Landsmann Erkki-Sven Tüür für eine Saison als Hauskomponisten an seiner Seite. Mit dem Tonhalle-Orchester wird er sämtliche Tschaikowsky-Symphonien interpretieren und einspielen, die 2021 veröffentlicht werden sollen. In seiner sechsten Saison mit dem NHK Symphonie Orchestra

geht er mit dem Klangkörper auf die zweite gemeinsame Europatournee, in deren Rahmen die Komponisten Takemitsu, Schumann, Beethoven und Bruckner zu Ehren kommen, während er die 15-jährige Zusammenarbeit mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit einem Zyklus sämtlicher Beethoven-Symphonien im April 2020 in Frankfurt feiert und gleichzeitig ein Highlight auf Brahms und Haydns Londoner Symphonien setzt. In der Saison 2019/20 erscheint bei Alpha Classics aus Anlass des zehnjährigen Bestehens des von Järvi ins Leben gerufenen Pärnu Music Festivals die zweite Aufnahme mit dem Estonian Festival Orchestra. Darüber hinaus ist Paavo Järvi gefragter Gastdirigent herausragender Orchester; in dieser Saison gehören dazu namentlich das Orchestre de Paris und das Philharmonia Orchestra. Kürzlich mit der Sibelius-Medaille für die Gesamteinspielung der Symphonien des finnischen Komponisten geehrt, erhielt er 2019 den Rheingau Musik Preis in Anerkennung seiner Aktivitäten in Deutschland. Anstehende Projekte beinhalten seine Messiaen gewidmete erste Plattenaufnahme mit dem Tonhalle-Orchester und eine Mahler- und Wagner-Einspielung mit dem NHK Symphony Orchestra. Seit 2013 wurde Paavo Järvi durch den Präsidenten Estlands in den Orden des Weißen Stern berufen, in Anerkennung seiner Verdienste um die Kultur seines Heimatlandes. Seine eindrucksvolle Diskographie umfasst eine Grammy-gekrönte Aufnahme der Kantaten von Sibelius. Er war Künstler des Jahres bei *Gramophone* und *Diapason*. Für seine Verdienste um die Musik in Frankreich wurde er zum Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. Geboren im estnischen Tallinn studierte Järvi zunächst Schlagzeug und Dirigieren in seiner Heimatstadt. Seine Ausbildung setzte er 1980 am Curtis Institute of Music sowie am Los Angeles Philharmonic Institute bei Leonard Bernstein fort. Zuletzt war Paavo Järvi als Artist in residence in der Saison 2017/18 mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und den Solisten Tanja und Christian Tetzlaff in Luxemburg zu erleben.

# Grands rendez-vous

Prochain concert du cycle «Grands rendez-vous»  
Nächstes Konzert in der Reihe «Grands rendez-vous»  
Next concert in the series «Grands rendez-vous»

**12.12. 2019 20:00**  
Grand Auditorium  
Jeudi / Donnerstag / Thursday

**Orchestre Philharmonique du Luxembourg**

**Wiener Singverein**

**Gustavo Gimeno** direction

**María Agresta** soprano

**Daniela Barcellona** mezzo-soprano

**René Barbera** ténor

**Vitalij Kowaljow** basse

Schubert: *Symphonie N° 8 D 759 «Unvollendete» /*  
*«Inachevée»*

Rossini: *Stabat Mater*

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://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. 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