

04.11. 2019 20:00
Grand Auditorium

Lundi / Montag / Monday

Grands solistes

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mariss Jansons direction

Rudolf Buchbinder piano

Ce concert fait l'objet d'une captation live par Takt1 et Mezzo.

Carl Maria von Weber (1786–1826)

Euryanthe op. 81 JV 291: Ouverture (1823)

*Allegro marcato, con molto fuoco – Largo – Tempo I,
assai moderato*

8'

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Konzert für Klavier und Orchester N° 2 B-Dur (si bémol majeur)

op. 19 (1787–1798)

Allegro con brio

Adagio

Rondo: Molto allegro

28'

—

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Symphonie N° 10 en mi mineur (e-moll) op. 93 (1953)

Moderato

Allegro

Allegretto

Andante – Allegro

49'

Den **Handys**geck





Le concert du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sous la direction de Mariss Jansons avec le soliste Rudolf Buchbinder est donné en hommage à Son Altesse Royale la Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte.

Héroïsme chevaleresque et sombres péripéties

Weber : *Ouverture d'Euryanthe*

Anne Rousselin (2008)

Fort du succès du *Freischütz* en 1821, qui impose Carl Maria von Weber (1786–1826) comme le chef de file de l'opéra romantique allemand, le célèbre impresario Domenico Barbaja, directeur du prestigieux Kärntnertheater (Théâtre de la Porte de Carinthie) à Vienne, commande au compositeur une œuvre pour la saison 1822/23. À cette occasion, Weber veut composer une œuvre d'une esthétique différente de celle du *Freischütz*, d'une sève moins populaire, et dont les racines vont s'alimenter dans des sources plus anciennes, appartenant au monde médiéval. La composition du livret est confiée à la poétesse Helmina von Chézy (1783–1856), qui propose un thème tiré du *Roman de la violette* de Gerbert de Montreuil (début du 13^e siècle), récit qui avait déjà connu de nombreuses adaptations, notamment dans le *Décameron* de Boccace et *Cymbeline* de Shakespeare.

Le thème rejoint ceux de l'opéra à sauvetage, un genre très en vogue en Europe à la fin du 18^e siècle et au début du 19^e siècle : l'héroïne, Euryanthe, est accusée d'infidélité par un chevalier amoureux d'elle sans succès (Lysiart) et promise à la mort par son fiancé, qui prend dans l'opéra le nom d'Adolar ; seules les péripéties de l'action disculperont la malheureuse, entraînant la mort du traître et de sa complice Églantine. À l'origine, la preuve de l'infidélité d'Euryanthe était apportée par Lysiart sous la forme d'un détail de l'anatomie intime de l'héroïne (un signe en forme de violette sur le sein), qu'il lui avait été donné de voir grâce à la ruse d'une vieille servante qui lui avait fait assister au bain d'Euryanthe à travers un trou percé dans le mur. Cet élément de l'intrigue, trop scabreux, est remplacé par Weber par une bague ayant contenu du poison au moyen duquel Emma, la sœur



Portrait par Franz Xaver Krüger de la cantatrice Henriette Sontag, créatrice du rôle d'Euryanthe

d'Adolar, se suicida. Euryanthe, instruite du secret par le fantôme de la malheureuse, le confie bien imprudemment à la traîtresse Églantine, secrètement amoureuse d'Adolar et jalouse d'Euryanthe, qui n'hésite pas à retirer la bague du doigt du cadavre. Conformément au récit d'origine, Adolar emmène Euryanthe dans un lieu isolé pour la tuer. Mais un serpent monstrueux se dresse, menaçant Adolar, et Euryanthe, s'interposant, sauve les jours de ce dernier. Reconnaisant, Adolar laisse la vie sauve à Euryanthe mais l'abandonne. Le récit médiéval compte ensuite nombre de péripéties que l'opéra abrège : le roi Louis VI fait son entrée avec ses chasseurs. Il découvre Euryanthe et est convaincu de son innocence. Il la ramène en ville et rapidement les deux traîtres sont confondus. Les deux héros peuvent s'unir dans la joie générale, et le fantôme d'Emma, apaisé par les pleurs de l'innocente héroïne, trouve la paix.

Les invraisemblances de l'intrigue furent dénoncées dès les premières représentations, au demeurant bien accueillies, et furent à l'origine de nombreuses coupures dans l'œuvre, rompant ainsi son équilibre originel. Mais la dramaturgie musicale de l'œuvre exerça une profonde influence sur Wagner, dont l'opéra *Lohengrin* (créé en 1850) exploite de façon analogue les thèmes de l'héroïne injustement accusée, du secret dévoilé et de l'opposition entre deux couples, l'un vertueux, l'autre félon.

Weber déploie dans *Euryanthe* une ambition nouvelle : sa conception dramatique s'élargit dans de vastes ensembles musicaux englobant plusieurs numéros, et surtout, l'œuvre est entièrement chantée. La primauté du procédé lui est ravie par la *Jessonda* de Spohr (créée le 28 juillet 1823 à Kassel), mais les deux œuvres marquent ensemble un tournant dans l'histoire de l'opéra romantique allemand, le portant ainsi à maturité. Par ailleurs, **la trame musicale exploite de façon poussée des motifs récurrents associés aux personnages**, qualifiés par le musicologue Friedrich Wilhelm Jähns dans son catalogue (1871) de *Leitmotive*, ce qui donna naissance au concept-clé de la musicologie wagnérienne.

L'ouverture fut composée en dernier lieu par le musicien : elle réorganise dans la dramaturgie d'une forme sonate des thèmes de l'opéra. L'œuvre s'ouvre par un fougueux thème introductif, en mi bémol majeur, qui instaure un climat d'héroïsme chevaleresque. Il fait place au thème énergique et passionné de l'air d'Adolar « *Ich bau auf Gott* » (acte 1, N° 4). Le second thème de l'exposition, en si bémol majeur, cite l'air d'Adolar « *O Seligkeit* » (acte 2, N° 12), qui met en valeur les qualités de troubadour du héros. Une transition, fondée sur de lugubres sonneries, conduit au développement, qui s'ouvre par l'évocation du spectre d'Emma, sorte de choral décoloré et lointain, confié à huit violons soli avec sourdines, souligné par la ligne tremblotante des altos en trémolos. Le parcours tonal, modulant de façon incessante et capricieuse, à partir du ton éloigné de si mineur, traduit l'errance du spectre. Cette fugace apparition est vite dissipée par un vigoureux épisode contrapuntique, annonciateur des sombres péripéties de l'action, fondé sur un élément dérivé du premier thème d'Adolar, flanqué d'un contre-sujet tortueux, tiré du second thème de l'exposition. La réexposition ne réserve guère de surprise : le deuxième thème y est ramené dans le ton principal, dans une expression exaltée, qui marque le triomphe du bien sur le mal.

Sur le *Deuxième Concerto pour piano* de Beethoven

Cécile Reynaud (2013)

Berlioz, grand admirateur de Beethoven et infatigable commentateur de son œuvre, n'a pas longuement écrit sur le *Deuxième Concerto pour piano* ; quand il l'entend en mai 1834, exécuté par son ami Ferdinand Hiller à la Société des concerts du Conservatoire à Paris, il écrit, le 11 mai, dans *Le Rénovateur* : « *Le concerto de piano, fort bien rendu par Hiller, a paru rempli d'effets gracieux, de phrases d'une délicatesse exquise, mais peut-être un peu trop développé.* » Cette discrétion sur une œuvre de son grand modèle trouve peut-être son origine dans la modestie même avec laquelle Beethoven parlait de son *Deuxième Concerto*, qu'il ne plaça pas parmi les œuvres les plus abouties de sa production. Il est donc particulièrement intéressant de comprendre comment fut élaborée cette œuvre, peut-être mineure, du génie beethovenien, mais que le compositeur prit soin de réviser à plusieurs reprises, et qu'il fit publier en 1801.

L'œuvre date en effet de la première jeunesse du compositeur et porte les caractéristiques du style de cette période. Sans doute commencée à Bonn en 1787, elle fut exécutée pour la première fois par Beethoven le 29 mars 1795, lors de son premier concert public à Vienne. Selon le *Dictionnaire Beethoven* dirigé par Barry Cooper (p. 17), Wegeler, l'ami de Beethoven, rapporte dans sa biographie de 1838 que « *Beethoven écrit le rondo du concerto deux jours seulement avant l'exécution, alors qu'il était souffrant et que lors de la répétition du lendemain, il dut jouer sa partie en ut dièse majeur, car le piano était un demi-ton trop bas* ».



Ludwig van Beethoven

L'histoire de la composition de l'œuvre n'était pas terminée avec cette première exécution : Beethoven révisa encore la partition en octobre 1798, avant de partir pour Prague où il l'exécuta en concert à Prague. En décembre 1801 le concerto fut publié chez Hoffmeister à Leipzig : bien que composé avant le *Premier Concerto*, il fut publié peu après et porte donc le numéro 2. Après la publication, Beethoven continua à travailler à l'œuvre – il tenait à son exécution et à ce qu'elle soit diffusée : en 1809, il écrivit apparemment à l'intention de l'archiduc Rudolph des cadences pour ses quatre concertos, dont le deuxième.

Beethoven n'ayant écrit que cinq concertos pour le piano (instrument qui était pourtant son médium favori), l'œuvre revêt une importance particulière. Elle constitue une charnière entre les premières compositions du musicien, marquée par l'influence des styles classiques très différents qu'il avait pu entendre et étudier à Bonn, et les débuts de son expression propre, marquée par une virtuosité développée et des exigences orchestrales plus

grandes. L'orchestre classique utilisé dans le *Deuxième Concerto* (1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors et cordes) passera dans les œuvres suivantes à un effectif plus large (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales et cordes). Si le *Troisième Concerto* passe pour être le premier modèle du concerto beethovénien romantique, le *Deuxième Concerto* reste en revanche marqué par des caractéristiques d'intimité dont on a dit qu'elles pouvaient évoquer l'esprit de la musique de chambre. L'œuvre est construite sur le principe du contraste thématique, marqué dès le début de l'œuvre par l'opposition entre le tutti rythmique initial de l'*Allegro con brio* et le deuxième thème très mélodique. Le deuxième mouvement, *Adagio*, utilise une forme sonate classique, lyrique, dans laquelle le piano ne joue pas le rôle de premier plan. La virtuosité est réservée au *Rondo* final, alternant le refrain sous les doigts du soliste et trois couplets sans doute inspirés de danses populaires.

Cécile Reynaud est conservateur en chef au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France, et Directeur d'études à l'École Pratique des Hautes Études, rattachée à l'équipe SAPRAT. Elle est spécialiste du romantisme musical. Ses recherches portent sur Liszt et la virtuosité romantique, sur Berlioz et sur l'histoire de l'enseignement de la musique (notamment le Prix de Rome). Elle est l'auteur de nombreuses publications sur la vie et l'œuvre de Berlioz, a coédité le Dictionnaire Berlioz (Fayard) et a été co-commissaire de l'exposition « Berlioz, la voix du romantisme » qui s'est tenue en 2003 à la Bibliothèque nationale de France.

« Il y est question de Staline »

Sur la *Dixième Symphonie* de Chostakovitch

André Lischke (2019)

Le 5 mars 1953, Staline et Prokofiev décédaient le même jour – une de ces ironies sardoniques dont l'Histoire a le secret ! Mais pour Chostakovitch cela signifia un double soulagement. La mort de Staline le débarrassait de son pire ennemi, qui depuis l'article *Un galimatias musical* en 1936, stigmatisant son opéra *Lady Macbeth de Mzensk*, avait joué avec lui au jeu pervers du chat et de la souris, alternant semonces et honneurs. Quant à Prokofiev, depuis son retour en URSS, où il s'est trouvé définitivement retenu à partir de 1938, il avait *de facto* forcé Chostakovitch à partager avec lui la place de numéro un de la musique soviétique. Pour Chostakovitch, l'année 1953 s'ouvrait donc sur un nouvel avenir, et allait être marquée par son retour à la symphonie, son genre musical de prédilection. La dernière, N° 9, datait de 1945, huit ans auparavant donc, et avait été fort mal reçue, ayant trompé les espoirs d'une fresque grandiose à l'image de la *Neuvième* de Beethoven, qui aurait célébré la victoire et le génie du « Petit Père des peuples ». Il n'en fut rien, et en 1948 le manifeste de Jdanov, dirigé contre les « formalistes » en musique, frappa Chostakovitch en premier lieu, l'obligeant à s'amender.

À présent, **c'est toute l'accumulation d'un vécu oppressant qui allait se libérer dans cette nouvelle et monumentale partition que fut la *Dixième Symphonie op. 93***, composée entre juin et octobre 1953 et créée le 17 décembre de cette année à Léninegrad sous la direction d'Evgueni Mravinski, devenu le chef attitré de Chostakovitch. Il était évidemment beaucoup trop tôt pour expliquer verbalement son véritable contenu, et le compositeur, selon sa coutume, fit une déclaration du tout-venant, disant qu'il avait cherché à y exprimer les sentiments et les passions de l'être humain.



Dmitri Chostakovitch et Evgueni Mravinski en 1937

Le vaste premier mouvement *Moderato* s'ouvre sur un thème aux cordes graves, une très longue phrase lente, pensive, entrecoupée de silences et de tenues. Très progressivement, le centre de gravité remonte, avec les violons et surtout l'entrée de la clarinette qui apporte une touche nouvelle. L'animation se poursuit, menant à une première culmination ponctuée aux cuivres. Bientôt, le retour de la clarinette s'enchaîne avec la flûte qui expose un nouveau thème, en notes répétées par deux, sur un rythme proche d'une valse, qui sera abondamment exploité dans le développement, brassé avec des éléments du thème initial. Les immenses fortissimos, en accords déchirants dominés par des trilles des bois, font d'autant mieux ressortir des passages dévolus aux timbres graves, mettant en valeur les notes cavernueuses du contrebasson. Dans la dernière partie du mouvement, c'est une atmosphère de solennité quasi religieuse qui s'installe, avant de laisser s'échapper dans la coda un duo de petites flûtes, au-dessus de longs accords des cordes.

Après cet ample premier mouvement, suit un *Allegro* bref et condensé, qui est le scherzo de la symphonie, et sans conteste son moment le plus frappant. Son dynamisme violent parcourt de hurlements, de chocs aux percussions et de motifs grotesques aux bois dans le grave, fait songer à l'esthétique futuriste d'où

toute dimension humaine est bannie. Et c'est en effet un reflet de l'Inhumain, avec au centre le visage du dictateur, ainsi que Chostakovitch le révèle dans ses *Mémoires* transmis par Solomon Volkov : « *Jusqu'à présent, personne n'a deviné de quoi il est question dans cette symphonie. Il y est question de Staline, des années staliniennes. La seconde partie est schématiquement un portrait musical de Staline. Bien sûr, il y a encore beaucoup d'autres choses. Mais c'est ça l'essentiel.* » Et en l'espace de quatre minutes, l'auditeur est pris dans l'élan d'une machine à broyer, donnant la vision d'une folie monstrueuse élevée à une dimension épique, celle d'un état totalitaire. On est bien loin des « sentiments et des passions de l'être humain »...

Le troisième mouvement *Allegretto*, bien que d'esprit totalement différent, n'apporte aucunement la détente, mais fait plutôt écho au pessimisme du mouvement initial. Un thème staccato aux violons, indiqué *dolce*, sonne comme une insinuation ; il contient en germe le motif de quatre notes qui ne tardera pas à apparaître, siffloté aux flûtes et piccolo : ré, mi bémol, do, si, correspondant aux lettres DSCH initiales allemandes de Dimitri SChostakovitsch. C'est la signature du compositeur, qui reviendra ultérieurement dans plusieurs de ses œuvres les plus personnalisées, dont le *Huitième Quatuor à cordes*. Elle est répétée avec insistance, combinée avec son premier thème. Un appel pensif de cor, qui sera lui aussi un des éléments thématiques du mouvement, introduit un rappel de la sombre reptation du *Moderato* initial. Le DSCH servira de culmination, strident, obsessionnel, avant une retombée de la tension, puis son ultime rappel dans l'extrême aigu des dernières mesures.

Le final apportera-t-il une éclaircie ? Sa longue introduction *Andante* ne semble rien présager de tel, à travers les longues phrases erratiques et désenchantées, entre cordes graves, hautbois, flûte, basson... Mais soudain une amorce de quinte ascendante en rythme pointé lance un *Allegro* tout en virevoltes, auquel les combinaisons des instruments à vent apportent un esprit rustique, joyeux, voire farceur. Comme d'autres de ses compatriotes avant lui, Chostakovitch se régénère aux sources populaires, et se lance à plaisir dans la bacchanale. Mais au plus fort de la fête, la danse

s'arrête soudain sur un rappel à tout l'orchestre du motif DSCH. Un long silence ramène l'introduction du mouvement, épisode méditatif où la signature du compositeur revient en cantus firmus à la trompette, et réapparaîtra encore lors de la réexposition de la danse. L'énergie vitale a repris le dessus, mais le vécu reste présent et un homme est là pour en témoigner et apposer sa signature.

Fils d'émigrés russes, André Lischke est maître de conférences à l'Université d'Évry. Il collabore régulièrement à l'Avant-Scène Opéra et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine et Rimski-Korsakov, ainsi que de l'Histoire de la musique russe des origines à la Révolution et récemment du Guide de l'opéra russe (Fayard).

Tradition, Legenden und Politik

Von Beethoven zu Schostakowitsch

Hannes Oberrauter

Wie im gesamten deutschen Sprachraum feierte **Carl Maria von Weber** auch in Wien mit der Erstaufführung des *Freischütz* im Jahr 1821 einen sensationellen Erfolg. Daraufhin erhielt er vom Intendanten des Wiener Kärntnertortheaters Domenico Barbaja den Auftrag, eine neue Oper zu komponieren. Weber entschied sich für die Zusammenarbeit mit der Dichterin Helmina von Chézy und wählte als Sujet eine mittelalterliche Sage, die von Chézy unter dem Titel *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen* ins Deutsche übersetzt worden war. Zu Webers Enttäuschung kam die Oper beim Publikum nicht gut an und wurde schon nach wenigen Aufführungen abgesetzt. Verantwortlich gemacht wurde (und wird bis heute) in erster Linie Chézys Libretto. Tatsächlich scheint der komplizierte Euryanthe-Stoff für eine Dramatisierung nicht optimal geeignet zu sein. Hinsichtlich der musikalischen Qualität hätte sich die Oper dagegen einen Fixplatz im Repertoire verdient, und diese Qualität zeigt sich bereits in der knapp vor der Uraufführung entstandenen Ouvertüre. In einem weit fortgeschrittenen Arbeitsstadium hatten Chézy und Weber den ungewöhnlichen Einfall, sie durch «Pantomime und Gemälde» anzureichern, um den Bezug der Musik zu einigen Schlüsselszenen zu verdeutlichen. Diese Idee hätte das Verständnis der Handlung vielleicht ein wenig erleichtert, wurde allerdings wieder verworfen. Auch als für sich stehendes «absolutes» Musikstück kann die Ouvertüre genossen werden – nicht zuletzt bildet sie ein Beispiel für die spezifische Orchesterbehandlung Webers und steht am Beginn einer deutsch-romantischen Traditionslinie, die bis zu Wagners *Lohengrin* reicht.

Im Hauptteil dominiert ein triolisches Thema der Streicher. Mit feurigem Elan stürmt es vorwärts und wird von einem akkordischen Holzbläser-Thema in punktierten Rhythmen beantwortet. Diese beiden Elemente bestimmen auch den weiteren Verlauf. In der Mitte des Satzes verdunkelt sich die Stimmung allmählich und es folgt eine ätherische Episode (*Largo*). Hier zeigt sich Webers innovative Instrumentationstechnik: Acht Soloviolinisten mit Dämpfer spielen in extrem langsamem Tempo und erzeugen dadurch ein Gefühl der Unwirklichkeit. Man kann erahnen, dass diese Musik im Verlauf der Oper eine wichtige Rolle einnimmt: Tatsächlich erklingt sie dort in einem Gruftgewölbe zur geisterhaften Erscheinung einer bereits verstorbenen Frau. Im folgenden fugierten Abschnitt herrschen zackig-punktierte Rhythmen vor, doch allmählich mischen sich wieder fröhliche Triolen darunter und die Musik findet zur ausgelassenen Stimmung des Beginns zurück.

Die beiden ersten Klavierkonzerte **Ludwig van Beethovens** erschienen zeitgleich im Jahr 1801 unter den Opus-Nummern 15 (C-Dur) und 19 (B-Dur). Eigentlich ist das B-Dur-Konzert jedoch das ältere Werk: Eine erste Version war bereits um 1790 in Bonn entstanden und 1795 in Wien öffentlich aufgeführt worden. Bis zur Drucklegung erfolgten gleich mehrere Revisionen. Vielleicht trägt dieser Umstand ein wenig dazu bei, dass das Konzert in der Rezeptionsgeschichte seit jeher ein wenig als Sorgenkind gilt und im Schatten seiner vier «Geschwister» steht. Dokumentiert ist auch ein Brief Beethovens an seinen Verleger Hoffmeister, in welchem er das Konzert als ein Stück ankündigte, «*welches ich [...] für keins von meinen besten ausbe*». Bei aller Selbstkritik erschien es ihm jedoch immerhin wertvoll genug für eine Publikation, und aus heutiger Sicht lässt sich die negative Einschätzung nicht aufrechterhalten. Die bisweilen bemängelte problematische Formgebung kann auch als spannendes Zeugnis einer Auseinandersetzung mit den stilbildenden Konzerten Mozarts betrachtet werden: Vor der deutlich erkennbaren Folie der Mozart-Konzerte entwickelt Beethoven in diesem Konzert ganz eigenständige formale Ansätze.



Carl Maria von Weber

So bringt das erste Orchester-Ritornell im eröffnenden *Allegro con brio* gleich am Beginn einen Kontrast zwischen einem majestätisch-punktierten Dreiklangs-Motiv und seiner lyrischen Beantwortung. Diese beiden Elemente speisen auch die folgende Überleitung, doch statt der sich ankündigenden Modulation zur Dominant-tonart folgt nach einer Generalpause eine überraschende Wendung in die terzverwandte Tonart Des-Dur. Diese harmonische Variante spielt auch im ersten Klavier-Solo eine wichtige Rolle und kehrt im Durchführungsteil wieder. Dadurch erhält der Satz bei aller positiven Grundstimmung bisweilen einen etwas nachdenklichen Charakter. Virtuose Spielfreude, getragen vom punktierten Rhythmus des Beginns, setzt sich vor allem in den schnellen Passagen und chromatischen Sequenzen am Ende der Exposition und der Reprise durch.

Ein ruhiger, choralartiger Streichersatz eröffnet das folgende *Adagio*, und bald entwickelt sich ein verträumter Dialog mit dem Soloklavier. Gegen Ende kommt ein wenig Dramatik im Orchesterpart auf, doch in einer ausgedehnten und sehr verinnerlichten Solopassage glättet das Klavier die Wogen. Im dritten Satz *Rondo: Molto allegro* tritt schließlich ein ruppiger, etwas tollpatschiger Humor zutage, der vielen frühen Werken Beethovens eigen ist. Durch die permanenten Akzente auf der Zwei, dem ›schlechten Taktteil‹, haftet dem simplen Hauptthema etwas Widerborstiges an.

Der ganze Satz ist durch die schnelle Abwechslung von Solo und Tutti geprägt, besonders deutlich etwa im rhythmisch-akkordischen Seitenthema. Der geschäftige Mittelteil erkundet verschiedene Molltonarten, und nach der Wiederkehr des Hauptteils scheint der Satz fast schon auf einen ruhigen Ausklang zuzusteuern – ehe doch noch das ganze Orchester mit wuchtigen Akkorden den Schlusspunkt setzt.

Kann reine Instrumentalmusik konkrete Inhalte ausdrücken? Eigentlich nicht, und doch drängt sich diese Frage förmlich auf, sobald man sich mit den Symphonien **Dimitri Schostakowitschs** beschäftigt. Wie wohl bei keinem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts wurde seine Musik immer wieder zum Gegenstand außermusikalischer und vor allem politischer Deutungen. Mehrere Umstände tragen dazu bei: Zum einen weisen fast alle der ausgedehnten Symphonien Schostakowitschs ausgesprochen narrative Züge auf. Jean-Jaques Nattiez spricht in diesem Zusammenhang von der «*Illusion einer erzählenden Musik*». Zum anderen ist die Positionierung des Komponisten in der Gesellschaft der Sowjetunion durchaus ambivalent – war er ein linientreuer Parteikomponist oder doch ein «Dissident»? Mag die Wahrheit vielleicht irgendwo dazwischen liegen, so neigte man im Westen lange Zeit eher der letzteren Auffassung zu, vor allem nach dem Erscheinen der «Memoiren» von Solomon Wolkow im Jahr 1979. Schostakowitsch hatte sich darin einem jungen Journalisten anvertraut und teilweise sehr offene regimekritische Worte gefunden. Wenngleich die Authentizität der Aufzeichnungen bis heute nicht unumstritten ist, so befeuerte die Publikation die Suche nach versteckten Botschaften in der Musik zusätzlich. Neben der *Fünften* und der *Siebten* gilt vor allem auch die *Zehnte Symphonie* als ein diesbezügliches Schlüsselwerk.

Sie entstand 1953, im Todesjahr Josef Stalins, und Wolkow zufolge stellt der zweite Satz ein musikalisches Porträt des Diktators dar. Die Deutung ist durchaus nachvollziehbar: Brutal und kompromisslos eilt die Musik in diesem kurzen *Allegro* dahin. Das Hauptthema ertönt zunächst in Oboen und Klarinetten und erinnert in seiner Melodik ein wenig an orthodoxe Gesänge.



Ludwig van Beethoven im Jahre 1800

Allerdings strahlt es aufgrund des hohen Tempos keinerlei Erhabenheit, sondern pure Verzweiflung aus. Bald mündet die Musik in rasend schnelle Anapäst-Rhythmen, die den weiteren Satz beherrschen und den Eindruck des Gejagt-Werdens entstehen lassen. Der Einsatz der kleinen Trommel weckt zudem militärische Assoziationen. In den Blechbläsern klingt das Dies-irae-Motiv an und evoziert eine weitere Deutungsebene: Handelt es sich gar um eine Darstellung des Jüngsten Gerichts?

Bei all diesen Spekulationen sollte nicht vergessen werden, dass die markante Gestaltung des zweiten Satzes auch aus rein formalen Gesichtspunkten heraus verstanden werden kann: Er bildet das dramaturgische Scharnier zwischen zwei längeren Sätzen, die in eher ruhigem Grundtempo stehen. Da ist zunächst der Kopfsatz der Symphonie, ein weit ausgreifendes *Moderato*. Es steht in der «elegischen» Tonart e-moll und beginnt verhalten mit einem Motiv der tiefen Streicher, das behutsam zu einem ersten Themenkomplex fortgesponnen wird. Nach einem schmerzlichen Aufbäumen beruhigt sich das Geschehen, ehe ein graziöser, etwas linkischer Walzer in der Flöte ertönt und von anderen Instrumenten übernommen wird. Dieses Seitenthema beschließt die Exposition. Der Mittelteil des Satzes ist wie in vielen Schostakowitsch-Symphonien im Wesentlichen ein einziges groß angelegtes Crescendo, in diesem Fall eine Steigerungswelle hin zu einem

anklagenden Streicher-Unisono. Doch schon bald wendet sich die Musik wieder «nach innen». Der grüblerische Charakter des Beginns dominiert den weiteren Verlauf des Satzes und wird nur kurz unterbrochen, wenn das Seitenthema wiederkehrt und – jetzt von den beiden Klarinetten intoniert – einen Anflug von sanftem Humor andeutet.

An den Charakter dieses Themas knüpft der dritte Satz an, ein Walzer in gemäßigtem Tempo (*Allegretto*). Trotz des tänzerischen Gestus wirkt die Musik eigenartig gestelzt und ein wenig rätselhaft, hält immer wieder nachdenklich inne und scheint auf etwas hinweisen zu wollen. In der Tat beinhaltet dieser Satz eindeutig zuordenbare Symbole: Schon der Beginn mit den Noten D Es C H kann als Umformung der Initialen des Komponisten «D. SCH.» verstanden werden – übrigens steht der gleiche Tonhöhenverlauf in transponierter Gestalt auch am Beginn des ersten Satzes. Das zweite Thema, von den Holzbläsern vorgetragen, verwendet die Initialen DSCH nun in der richtigen Reihenfolge. Bei seiner Wiederkehr nimmt es, von reichlich Schlagwerk unterstützt, fast ein wenig groteske Züge an.

Warum verewigte sich Schostakowitsch hier so deutlich? Soll dieser Satz (und mit ihm die ganze Symphonie) seinen eigenen Überlebenskampf im politischen Gefüge seiner Zeit symbolisieren? Immerhin war er bereits mehrfach in Ungnade gefallen und seine Werke von einem Tag auf den anderen von den Spielplänen verschwunden. Eine etwas profanere Interpretation bezieht auch das dritte Thema des Satzes ein, den exponierten Hornruf mit der Tonfolge E-A-E-D-A. Übertragen auf Solmisationssilben wird daraus Mi-La-Mi-Re-La, und aus einer Kombination der beiden Varianten kann wiederum der Name «Elmira» gebildet werden. Elmira Nazirowa war eine Studentin Schostakowitschs, die er zeitweilig als seine Muse betrachtete und an die er zahlreiche (unbeantwortete) Briefe schrieb. Dass am Ende des Satzes die beiden Namensmotive übrig bleiben und als Dialog zwischen Horn und Flöten gespielt werden, spricht durchaus für diese Deutung.



Dmitrij Schostakowitsch

Der abschließende vierte Satz beginnt mit einer ausgedehnten langsamen Einleitung und knüpft damit an symphonische Vorbilder wie Brahms und Mahler an. Im folgenden *Allegro* hellt sich die Stimmung zunächst auf, das fröhliche Thema klingt fast wie ein klassischer «Kehraus». Doch die anfangs tänzerische Motorik gewinnt an Eigendynamik und wird immer mehr zu einem orientierungslosen Taumeln. Elemente aus dem martialischen zweiten Satz tauchen auf, ehe das DSCH-Motiv für Beruhigung sorgt. An eine langsamere Episode schließt sich die Reprise an, und aus der abschließenden Steigerung ist immer wieder das DSCH-Motiv herauszuhören: Unbefangenes Spiel mit Tönen oder Selbstvergewisserung des Komponisten in einer feindlichen Welt? Das Rätsel – sofern es überhaupt eines ist – kann wohl nie ganz gelöst werden, aber gerade die Doppeldeutigkeit solcher Stellen macht den Reiz dieses und vieler anderer Werke Schostakowitschs aus.

Hannes Oberrauter ist ausgebildeter Pianist, Musikpädagoge und Musiktheoretiker. Seine bisherigen Publikationen haben unter anderem die russische Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und das Klavierwerk von Claude Debussy zum Inhalt. Er unterrichtet Klavier und neue Musik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien und ist außerdem als Bibliothekar tätig.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Chefdirigent

Mariss Jansons

Erste Violine

Radoslaw Szulc

Anton Barakhovsky

Tobias Steymans

Thomas Reif

Julita Smolen

Michael Christians

Peter Riehm

Corinna Clauser-Falk

Franz Scheuerer

Michael Friedrich

Andrea Karpinski

Daniel Nodel

Marije Grevink

Nicola Birkhan

Karin Löffler

Anne Schoenholtz

Daniela Jung

Andrea Kim

Johanna Pichlmair

Zweite Violine

Korbinian Altenberger

Jehye Lee

Heather Cottrell

Yi Li

Andreas Wohlmacher

Angela Koeppen

Nicolaus Richter de Vroe

Leopold Lercher

Key-Thomas Märkl

Bettina Bernklau

Valérie Gillard

Stephan Hoever

David van Dijk

Susanna Baumgartner

Celina Bäumer

Amelie Böckheler

Viola

Hermann Menninghaus

Benedict Hames

Andreas Marschik

Anja Kreynacke

Mathias Schessl

Inka Ameln

Klaus-Peter Werani

Christiane Hör

Veronique Bastian

Giovanni Menna

Alice Marie Weber

German Tcakulov

Violoncello

Lionel Cottet

Hanno Simons

Stefan Trauer

Eva-Christiane Lassmann

Jan Mischlich-Andresen

Uta Zenke

Jaka Stadler

Frederike Jehkul-Sadler

Samuel Lutzker

Katharina Jäckle

Kontrabass

Heinrich Braun
Philipp Stubenrauch
Wies de Boevé
Alexandra Scott
Frank Reinecke
Piotr Stefaniak
Teja Andresen
Lukas Richter
José Sebastian Trigo

Flöte

Philippe Boucly
Henrik Wiese
Petra Schiessel
Natalie Schwaabe
Ivanna Ternay

Oboe

Stefan Schilli
Ramón Ortega Quero
Emma Schied
Tobias Vogelmann

Klarinette

Stefan Schilling
Christopher Corbett
Werner Mittelbach
Bettina Faiss
Heinrich Treydte

Fagott

Eberhard Marschall
Marco Postinghel
Rainer Seidel
Susanne Sonntag

Horn

Eric Terwilliger
Carsten Carey Duffin
Ursula Kepser
Thomas Ruh
Ralf Springmann
Norbert Dausacker
François Bastian

Trompete

Hannes Läubin
Martin Angerer
Wolfgang Läubin
Thomas Kiechle
Herbert Zimmermann

Posaune

Hansjörg Profanter
Thomas Horch
Uwe Schrodi
Lukas Gassner

Tuba

Stefan Tischler

Pauke

Stefan Reuter
Raymond Curfs

Schlagzeug

Markus Steckeler
Guido Marggrander
Christian Pilz

Harfe

Magdalena Hoffmann

Klavier

Lukas Maria Kuen

Interprètes

Biographies

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Peu de temps après sa fondation en 1949 par Eugen Jochum, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks s'imposait déjà comme une phalange de renommée internationale, dont la réputation est restée constante grâce au travail des chefs qui ont succédé à Jochum, Rafael Kubelik, Sir Colin Davis et Lorin Maazel. En parallèle de ses interprétations du répertoire classique et romantique, l'orchestre place dès le départ la diffusion de la musique contemporaine, dans le cadre de musica viva, série de concerts fondée en 1945 par Karl Amadeus Hartmann, au centre de ses missions. À la tête du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks depuis 2003, Mariss Jansons y impose sa marque. Des chefs réputés tels Erich et Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling et Wolfgang Sawallisch ont également marqué l'ensemble de leur empreinte. De nos jours, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Andris Nelsons en sont des partenaires importants. Ses tournées mènent l'orchestre en Europe, en Asie, en Amérique du Nord ainsi qu'en Amérique du Sud. De 2004 à 2019, l'orchestre se produit régulièrement à Pâques au Festival de Lucerne dans le cadre de sa résidence. De nombreuses distinctions attestent de la solide place qu'occupe la phalange parmi les plus grands orchestres internationaux – les concerts donnés au Japon sous la baguette de Zubin Mehta en novembre 2018 ont ainsi été placés par des critiques musicaux



Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
photo: Astrid Ackermann



majeurs en première place des meilleurs concerts de 2018. Les disques du Symphonieorchester du BR sont régulièrement distingués de prix nationaux et internationaux: citons le Grammy en 2006 pour la *Treizième Symphonie* de Chostakovitch sous la direction de Mariss Jansons ou, en novembre 2016, le Diapason d'Or décerné à la *Sixième Symphonie* de Gustav Mahler dirigée par Daniel Harding. Lors d'un vote organisé par *BBC Music Magazine* dans le monde entier, le disque de la *Troisième Symphonie* de Mahler avec Bernard Haitink a été élu enregistrement de l'année en avril 2018. Par ailleurs, l'enregistrement de la *Huitième Symphonie* de Bruckner dirigée par Mariss Jansons a reçu le prix de la Deutsche Schallplattenkritik. Le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg le 21 mars 2019.

www.br-so.de

facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO

instagram.com/BRSOchestra

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelik, Sir Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle und Andris Nelsons

wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 trat das Orchester regelmäßig als Orchestra in residence beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern – wie unlängst die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta im November 2018, die von führenden Musikkritikern auf Platz 1 der «Besten Konzerte 2018» gekürt wurden. Die CD-Einspielungen des Symphonieorchesters des BR werden regelmäßig mit nationalen und internationalen Preisen geehrt, wie dem «Grammy» im Jahr 2006 für die *13. Symphonie* von Schostakowitsch unter der Leitung von Mariss Jansons oder im November 2016, die mit dem Diapason d’Or ausgezeichnete Aufnahme von Gustav Mahlers *Sechster Symphonie* mit Daniel Harding. In einer weltweiten Abstimmung des *BBC Music Magazine* wurde die CD von Mahlers *Dritter Symphonie* mit Bernard Haitink im April 2018 zur «Aufnahme des Jahres» gewählt. Ebenfalls 2018 wurde Bruckners *Symphonie N° 8* unter der Leitung von Mariss Jansons mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war zuletzt in der vergangenen Saison zu Gast in der Philharmonie Luxembourg.

www.br-so.de

facebook.com/BRSO

Twitter: @BRSO

instagram.com/BRSOchestra

Mariss Jansons direction

Né à Riga en 1943, le fils du chef d’orchestre Arvids Jansons termine avec les honneurs ses études de violon, de piano et de direction au conservatoire de Léningrad. Il bénéficie par la suite de l’enseignement de Hans Swarowsky à Vienne et de Herbert von Karajan à Salzbourg. En 1971, il remporte le concours de direction de la Fondation Karajan à Berlin et devient la même année l’assistant d’Evgueni Mravinski au Philharmonique de Léningrad, actuel Philharmonique de Saint-Pétersbourg. Passé





Mariss Jansons
photo: Nishinomiya Meisel

chef permanent, il reste très lié à l'orchestre jusqu'en 1999. Chef du Philharmonique d'Oslo de 1979 à 2000, il a élevé la phalange à un niveau international. Il a également été premier chef invité du Philharmonic Orchestra (1992–1997) et directeur musical du Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Mariss Jansons est depuis 2003 à la tête du Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. De 2004 à 2015, il dirige parallèlement le Royal Concertgebouw Orchestra qui le nomme en février 2015 chef honoraire; après son concert d'adieu en mars de la même année, il a reçu la Médaille d'argent de la Ville d'Amsterdam. Il travaille régulièrement avec les Berliner et les Wiener Philharmoniker, dont il a dirigé le Concert du Nouvel An pour la troisième fois en 2016. Il est par ailleurs membre honoraire de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne ainsi que de la Royal Academy of Music de Londres. Il a reçu la Médaille royale du mérite norvégienne pour son engagement aux côtés du Philharmonique d'Oslo et la Hans-von-Bülow-Medaille des Berliner Philharmoniker en 2003. L'année suivante, il est désigné Conductor of the Year par la Royal Philharmonic Society de Londres, puis Artist of the Year par le MIDEM en 2006. Cette même année, il devient récipiendaire de l'Ordre des Trois Étoiles de la République de Lettonie et reçoit un Grammy Award dans la catégorie «Meilleur enregistrement orchestral» pour son disque consacré à la *Treizième Symphonie* de Chostakovitch avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons a reçu le prix ECHO Klassik à plusieurs reprises. L'Autriche lui décerne en 2009 l'Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, il est honoré l'année suivante du Bayerischer Maximiliansorden. En 2013, il reçoit le prestigieux Ernst von Siemens Musikpreis et l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne, remis par le président Joachim Gauck. Commandeur des Arts et des Lettres de la République française en 2015, il reçoit aussi pour l'ensemble de ses activités le Grand Prix musical letton, plus haute distinction culturelle du pays. Les Berliner Philharmoniker l'ont nommé membre d'honneur en janvier 2018 et les Wiener Philharmoniker ont fait de même en juin suivant. La même année, la *Huitième*

Symphonie de Bruckner, avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks placé sous sa direction, a été récompensée du prix de la Deutsche Schallplattenkritik. En mars 2018, il a été honoré du prix Léonie Sonning, la plus haute distinction danoise dans le domaine musical. En août 2018, il a reçu le «Festpielnadel mit Rubinen» du Festival de Salzbourg, hommage le plus prestigieux rendu par le festival, et en mars 2019 le prix Herbert von Karajan du Festival de Pâques de Salzbourg. Dernièrement, il a été honoré d'un Opus Klassik pour l'ensemble de sa carrière. Mariss Jansons a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg le 21 mars 2019.

Mariss Jansons Leitung

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvids Jansons, absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker. 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als «Conductor of the Year», 2006 erklärte ihn die MIDEM zum «Artist of the Year», außerdem bekam er den Orden «Drei Sterne» der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die *13. Symphonie* von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie «Beste Orchesterdarbietung». Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons mehrfach geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximilianordens. 2013 durfte Mariss Jansons für sein dirigistisches Lebenswerk den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und vom Bundespräsidenten Joachim Gauck das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern entgegennehmen. 2015 wurde er zum Commandeur des Arts et des Lettres ernannt sowie für sein Lebenswerk mit dem Großen Lettischen Musikpreis ausgezeichnet, der wichtigsten künstlerischen Ehrung des Landes. Im November 2017 verlieh ihm die Royal Philharmonic Society die Goldene Medaille, eine der höchsten Auszeichnungen in der Musikwelt. Als Zeichen ihrer Verbundenheit ernannten die Berliner Philharmoniker Jansons im Januar 2018 zum Ehrenmitglied – selbiges taten die Wiener Philharmoniker im Juni 2018. Ebenfalls 2018 wurde die *Symphonie N° 8* von Bruckner mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter seiner Leitung mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Mit dem Léonie Sonning Musikpreis, der höchsten Ehrung Dänemarks für Verdienste um die Musik wurde er im März 2018 geehrt. Im August 2018 erhielt er die Festspielnadel mit Rubinen als höchste Ehrung der Salzburger Festspiele, im März 2019 den Herbert von Karajan-Preis der Salzburger Osterfestspiele. Jüngst wurde er mit dem Opus Klassik für sein Lebenswerk geehrt. In der Philharmonie Luxembourg dirigierte Mariss Jansons das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zuletzt in der vorigen Saison.

Rudolf Buchbinder piano

Rudolf Buchbinder compte parmi les interprètes de légende d'aujourd'hui. Depuis plus de cinquante ans, il se produit avec les plus grands orchestres et chefs. Au cours de la saison 2016/17, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, sa personnalité artistique a été célébrée dans des lieux majeurs comme le Carnegie Hall de New York, le Suntory Hall de Tokyo, le Musikverein de Vienne et la Philharmonie de Berlin. Parmi les points forts de cette saison de jubilé figurent des concerts avec les Berliner Philharmoniker dirigés par Christian Thielemann et des tournées avec les Wiener Philharmoniker et la Sächsische Staatskapelle Dresden. Sur l'invitation de Mariss Jansons, Rudolf Buchbinder a été artiste en résidence du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. En décembre 2016, les Wiener Philharmoniker ont fait du pianiste leur membre d'honneur, peu avant que l'Israel Philharmonic Orchestra ne fasse de même. Le répertoire de Rudolf Buchbinder s'étend de Bach aux œuvres contemporaines, et est documenté par plus de cent enregistrements pour beaucoup récompensés. Ses interprétations des œuvres de Ludwig van Beethoven en particulier passent pour des références. Avec ses concerts par cycle des trente-deux sonates de Beethoven, il a développé, sur des décennies, l'histoire de l'interprétation de ces pièces. Il a proposé le cycle plus de cinquante fois jusqu'à aujourd'hui, notamment à Berlin, Buenos Aires, Dresde, Milan, Pékin, Shanghai, Saint-Petersbourg, Zurich, ainsi que déjà quatre fois à Vienne et Munich. Il a été le premier pianiste à jouer l'intégrale des sonates de Beethoven au Festival de Salzbourg en 2014, en l'espace d'un été. Le cycle salzbourgeois a été gravé live en DVD. À l'automne 2016 a paru en DVD et disque une captation live des deux concertos pour piano de Johannes Brahms aux côtés des Wiener Philharmoniker et de Zubin Mehta. Les interprétations du pianiste sont basées sur une recherche méticuleuse sur les sources. Buchbinder est un collectionneur passionné par les partitions anciennes. Il possède notamment 39 numéros complets des sonates pour piano de Ludwig van Beethoven, une édition complète des premières éditions et des éditions originales, et des copies d'autographes des parties de piano et partitions des deux concertos pour



Rudolf Buchbinder
photo: Marco Borggreve

piano de Johannes Brahms. Depuis 2007, Rudolf Buchbinder est directeur artistique du Grafenegg Festival qui, sous sa direction, s'est révélé rapidement comme l'un des festivals majeurs en Europe. Deux livres de la main de Rudolf Buchbinder sont aujourd'hui sortis: son autobiographie *Da Capo* ainsi que *Mein Beethoven – Leben mit dem Meister*. Rudolf Buchbinder s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg le 9 janvier 2019 lors du concert du Nouvel An. Pour de plus amples informations: www.buchbinder.net

Rudolf Buchbinder Klavier

Rudolf Buchbinder zählt zu den legendären Interpreten unserer Zeit. Seit über 50 Jahren konzertiert er mit den renommiertesten Orchestern und Dirigenten weltweit. Rund um seinen 70. Geburtstag in der Saison 2016/17 wurde die Künstlerpersönlichkeit Rudolf Buchbinder an so herausragenden Orten wie der Carnegie Hall New York, Suntory Hall Tokio, dem Musikverein Wien und der Berliner Philharmonie gewürdigt. Höhepunkte der Jubiläumssaison waren dabei Konzerte mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Christian Thielemann und Konzerttourneen mit den Wiener Philharmonikern und der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Auf Einladung von Mariss Jansons war Rudolf Buchbinder Artist in residence beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Im Dezember 2016 verliehen die Wiener Philharmoniker dem Pianisten ihre Ehrenmitgliedschaft. Kurz darauf wurde er auch zum Ehrenmitglied des Israel Philharmonic Orchestra ernannt. Rudolf Buchbinders Repertoire reicht von Bach bis zu zeitgenössischen Werken, was er in über 100 Aufnahmen, viele von ihnen preisgekrönt, dokumentierte. Als maßstabsetzend gelten insbesondere seine Interpretationen der Werke Ludwig van Beethovens. Mit seinen zyklischen Aufführungen der 32 Beethoven-Sonaten entwickelte er die Interpretationsgeschichte dieser Werke über Jahrzehnte weiter. Mehr als 50 Mal führte er den Zyklus bis heute auf, darunter in Berlin, Buenos Aires, Dresden, Mailand, Peking, Shanghai, St. Petersburg, Zürich und jeweils bereits viermal in Wien und München. Als erster Pianist spielte er bei den Salzburger

Festspielen 2014 sämtliche Beethoven-Sonaten innerhalb eines Festspiel-Sommers. Der Salzburger Zyklus wurde live für DVD mitgeschnitten. Im Herbst 2016 erschien ein Live-Mitschnitt der beiden Klavierkonzerte von Johannes Brahms mit den Wiener Philharmonikern und Zubin Mehta auf DVD und CD. Buchbinders Interpretationen basieren auf akribischer Quellenforschung. Als leidenschaftlicher Sammler historischer Partituren hat er 39 komplette Ausgaben der Klaviersonaten Ludwig van Beethovens in seinem Besitz. Des Weiteren eine umfangreiche Sammlung von Erstdrucken, Originalausgaben und Kopien der eigenhändigen Klavierstimmen und Partitur der Klavierkonzerte von Johannes Brahms. Seit 2007 ist Rudolf Buchbinder Künstlerischer Leiter des Grafenegg Festivals, das sich unter seiner Leitung innerhalb kurzer Zeit zu einem der bedeutenden Orchesterfestivals in Europa entwickelt hat. Zwei Bücher sind von Rudolf Buchbinder bislang erschienen, seine Autobiographie *Da Capo* sowie *Mein Beethoven – Leben mit dem Meister*. Rudolf Buchbinder war zuletzt in der Philharmonie Luxembourg als Solist des Neujahrskonzerts zu erleben. Für weitere Informationen besuchen Sie bitte die Homepage www.buchbinder.net

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. 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