

20.10. 2021 19:30
Salle de Musique de Chambre
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Concert exceptionnel

«In my Solitude»

Joyce DiDonato mezzo-soprano

Craig Terry piano

Joseph Haydn (1732–1809)

Arianna a Naxos Hob.XXVlb:2 Cantate pour voix et piano (1789)

20'

Gustav Mahler (1860–1911)

Rückert-Lieder für eine Singstimme und Klavier (oder Orchester)(1901/02)

N° 1: «*Blicket mir nicht in die Lieder!*»

N° 2: «*Ich atmet' einen linden Duft*»

N° 3: «*Liebst du um Schönheit*»

N° 4: «*Ich bin der Welt abhanden gekommen*»

N° 5: «*Um Mitternacht*»

20'

—

Johann Adolf Hasse (1699–1783)

Marc' Antonio e Cleopatra: «Morte col fiero aspetto» (1725)

4'

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Giulio Cesare in Egitto HWV 17: Recitativo ed Aria

«*E pur così in un giorno – Piangerò la sorte mia*» (1724)

7'

Hector Berlioz (1803–1869)

Les Troyens: «Ah! Ah! Je vais mourir... Adieu fière cité» (1856–1858)

7'

Giuseppe Giordani (1751–1798)

«*Caro mio ben*» (arr. Craig Terry) (1785)

4'

Alessandro Parisotti (1853–1913)

«*Se tu m'ami*» (attribué à Giovanni Battista Pergolesi)

(arr. Craig Terry) (1888)

7'

Duke Ellington (1899–1974)

«*(In My) Solitude*» (arr. Craig Terry) (1934)

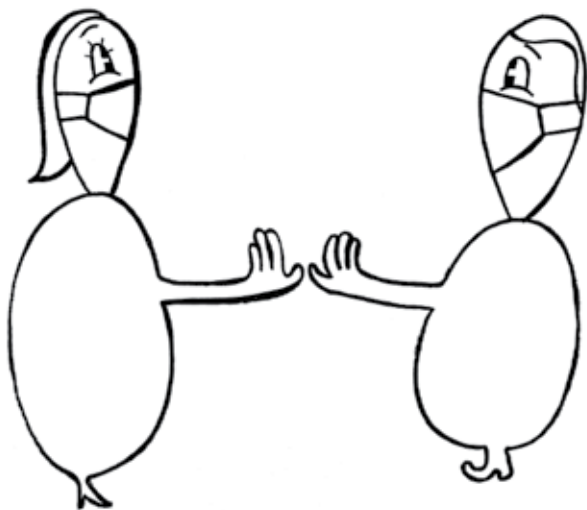
3'

Louiguy (1916–1991)

«*La Vie en rose*» (arr. Craig Terry) (1947)

3'

D'Distanzknuddler





Joyce DiDonato
photo: Chris Singer

«Everyone has the best seat in the house»

Interview by Anne Payot-Le Nabour

The Philharmonie Luxembourg is honored to welcome you this season as Artist in residence. How do you see this role?

I think it's a great privilege to have the opportunity to grow a relationship with a venue, where we are able to journey together through a vast territory of music, emotions, and experiences. It's one thing to have a one-off concert, but something very different to establish a rapport with an audience over time and projects. I hope it will be a memorable one for us all.

Instead of «Songplay», initially planned in the Grand Auditorium, you will give your first performance in the Chamber Music Hall of the Philharmonie, where you have not sung in your previous visits. What does the intimate format of the piano recital bring you?

I have always loved the song recital because of intimacy we can find in this smaller space. I feel so close to the audience, and because there is quite literally no-place-to-hide, the immediacy of the emotions and musical phrasing are intensified and completely unrestricted. Everyone has the best seat in the house! And in my experience, this can give room for exceptional moments.

This first evening consists of a recital built around a dramaturgical thread, in this case the theme of loneliness and women abandoned by their lovers. Where did the idea come from?

I suppose it's my effort to understand this pandemic, and to seek wisdom and comfort from the music I love so much. As we'll find throughout the evening, abandonment and isolation and solitude have always been here – these are fundamental parts of the human existence. By traveling through these different dramas and characters and approaches, I find it deeply cathartic and oddly comforting to know that we are not the first to endure hardship, nor will be the last. So at the end of the night, I suppose I'm left asking myself, «Well, if this is just part of the human experience, how can I make the best of it?» It's been a worthwhile question to ponder...

You have integrated into it the beautiful and heartbreaking cantata by Haydn Arianna a Naxos, a veritable miniature opera...

It truly is a complete and total drama, full of sensuality, yearning, fear, heartbreak, and total fury! I love beginning this program with it, because the beautiful opening is like waking from a dream – emerging from a cocoon, which is certainly what it feels like we are doing right now. And we have the chance to see how one scorned woman handles a future full of isolation and solitude – she completely loses it. It's terrific therapy!

Which of these abandoned souls touches you the most?

I sincerely feel them all, but the tragedy of Didon somehow feels the deepest. I do love her so.

The programme brings together a vast repertoire ranging from baroque to jazz, including Haydn and Mahler. What does this mean for you in terms of vocal technique?

Ideally I'm singing all of it with a free voice, that responds to every command I feel to give it in the moment. Singing jazz and baroque are MUCH closer together than most people realize, and I love bringing together – side by side – musical worlds that at first look seem not to belong together, but when experienced in juxtaposition at the service of telling a story they can take flight in extraordinary ways.

During this evening, you sing in four different languages. Apart from your mother tongue, do you find it particularly comfortable to sing in one or the other?

I love to flow between languages and genres – it's the magic of a recital. In a flash we can be on an island in Greece and then travel without passport to a smoky armchair in a dingy city – and realize that they are the same person/same story. It's pure magic.

You will be joined on this occasion by Craig Terry, long-time partner with whom you won a Grammy Award for your album «Songplay». Tell us about your collaboration.

We have a blast together, and he's the kind of musical partner that can travel musically anywhere I want to go. You'd have a hard time finding another collaborative pianist who loves what they do more than Craig.

Beyond accompanying you, Craig Terry also created several of transcriptions in the program. How involved were you in this work?

Craig brought me the idea of fusing the styles of the *Arie Antiche* and jazz and from the first measure I knew it was something for us. We worked a lot on which pieces to treat in which style and we found something quite unique that works for both of us – in which we can be true to our styles, but also push our boundaries. It's brilliant fun.

It is far from all loneliness that the Luxembourg public will meet you on 24.11. next as you will perform Händel's oratorio Theodora, surrounded by a rich cast, alongside another of your favorite partners, Russian conductor Maxim Emelyanychev. A Händel cycle that continues, after Agrippina here in 2019?

Indeed, and with a profoundly moving and timely piece as this. It will be a great privilege to bring it to Luxembourg – I'm guessing? – for the first time!

Interview conducted by email in September 2021

Anne Payot-Le Nabour has been Programme Editor at the Philharmonie Luxembourg since 2015. After studying literature, German and musicology, she worked for Les Musiciens du Louvre and the Festival d'Aix-en-Provence, whilst also working as a freelance writer for various opera houses.

Les affres sublimées de la solitude

Pascale Saint-André

En écho à la célèbre chanson de Duke Ellington, « *In My Solitude* » est le titre donné par Joyce DiDonato à son récital. Ici, du 18^e siècle à nos jours, plongeant parfois ses racines dans l'Antiquité, la solitude tisse sa toile, qu'elle soit de corps ou d'esprit, sociale ou psychologique. La musique, peut-être plus que tout autre art, restitue les affects du désespoir amoureux, de l'isolement lié au pouvoir ou de l'élévation mystique et tire, ce soir, sa révérence par un final onirique « *La Vie en rose* », où l'« être à deux », réconcilié, apporte réconfort et plénitude.

« *Le monde musical est actuellement sous le charme [...] La cantate de Haydn sera le desideratum musical de l'hiver* », « *la compagnie est tombée en extase... Jamais, même dans sa période la plus brillante, Pacchierotti n'a remporté pareil succès* » annonce et commente le *Morning Chronicle* de Londres les 23 et 26 février 1791 à propos d'***Arianna a Naxos***. Joseph Haydn (1732–1809) est arrivé à Londres depuis peu, fort attendu par le violoniste et organisateur de concert Salomon afin d'y donner ses *Symphonies « Londoniennes »*. Le 18 février, il participe au concert « Ladies' Concert » où il tient la partie de piano de sa cantate ; le castrat Gasparo Pacchierotti la redonnant le 24 à un concert du « New Musical Fund ». Vraisemblablement composée en 1789 à Esterháza (palais du prince Esterházy en Hongrie dont Haydn était le compositeur attitré), de librettiste inconnu, écrite en deux parties Récitatif/Air – Récitatif/Air, cette cantate solo typique du goût italien, laisse la narration de l'action aux récitatifs et le développement de la passion aux airs. En revanche, l'écriture d'une cantate profane avec piano est un genre peu courant



Evelyn De Morgan, *Ariane à Naxos*

à l'époque. L'œuvre décline la solitude et les affres d'Arianna, héroïne parmi les plus blessées de la mythologie grecque. Abandonnée sur son île déserte, elle implore le retour de l'aimé avant de le maudire avec violence. Les affects y sont exprimés avec fort contraste. D'abord sa mélancolie et son anxiété lorsqu'elle ne connaît pas encore son abandon dans le récitatif « *Teseo mio ben* » et l'aria « *Dove sei, mio bel tesoro* » qui ne manque pas de rappeler les accents du « *Dove sono* » de la Comtesse affligée dans *Les Noces de Figaro* de Mozart, un hommage poignant du compositeur à son cher ami. Puis, son instabilité, son agitation, son indignation et sa fureur avant de tomber dans la déréliction dans son récitatif « *Ma, a chi parlo ?* ». L'air « *Ah che morir vorrei* », souligne ces deux aspects, de la déploration à la révolte.

Composés par Gustav Mahler (1860–1911) en 1901 hormis « *Liebst du um Schönheit* » datant de 1902, les ***Rückert-Lieder*** furent créés à Vienne le 29 janvier 1905 sous la direction du compositeur (celui de 1902 ne le sera qu'en 1907). Contrairement à ses précédents cycles de lieder composés au piano, Mahler les pense directement pour l'orchestre, sauf le dernier initialement composé au piano et orchestré en 1916 (par Max Puttmann). « *Oui, il y a de la virtuosité sonore chez Mahler : constamment visible,*

rarement voyante. » En 1976, Pierre Boulez louait ainsi la clarté et la précision de l'orchestration mahlérienne à la polyphonie transparente que l'on devine aisément dans la version piano de 1905. Les lignes sont individualisées, épurées, ciselées ; une subtilité d'écriture qui répond au lyrisme intime de la poésie de Friedrich Rückert (1788–1866) que Mahler met également en musique dans les *Kindertotenlieder* (1901–1904). Le poète joue avec les mots et les allitérations sont si nombreuses qu'elles incarnent déjà l'essence de la musique. Sûrement est-ce à « *Ich bin der Welt abhanden gekommen* » (*Je suis perdu pour le monde*) que l'on doit le climat ambiant du cycle, tout en résignation, et révélateur du sentiment de solitude du compositeur. Mahler confiait « *c'est moi-même* ». En effet, le génie de Mahler a sûrement souffert du profond antisémitisme de la capitale. « *Extrêmement lent et retenu* », le temps y est comme suspendu, l'espace dépouillé, extatique. Contrairement aux apparences, c'est aussi ce que confie « *Blicke mir nicht in die Lieder* » (*Ne regarde pas mes chants*), « *Très vif* », au ton léger, qui cache par la métaphore un trait psychique du compositeur souvent enclin à ne pas révéler tout de suite au monde ses créations, une « *étude du furtif et de l'insaisissable* » selon Stéphane Goldet. Cette solitude, c'est aussi celle du registre sombre de « *Um Mitternacht* » (*À minuit*) qui invoque Dieu et, sonnant le glas de minuit, pleure les souffrances de l'humanité avec ses courbes descendantes. Pourtant « *Ich atmet' einen linden Duft* » (*Je respirais un doux parfum de tilleul*), « *tendre et fervent* », charme comme le parfum du tilleul ; un hymne au printemps, une merveille de transparence aérienne. Quant à « *Liebst du um Schönheit* » (*Si tu aimes pour la beauté*), « *tendre et fluide* », écrit avec simplicité, strophique, il est une déclaration d'amour passionnée à Alma Schindler (1879–1964) que Mahler venait d'épouser. Le message « amour » / « toujours » y est souligné par un étirement rythmique et une persistance du registre aigu. Là encore, on peut néanmoins deviner le sentiment de solitude du compositeur : « *Un moment je déborde d'amour pour lui – et l'instant d'après je ne ressens rien, rien ! [...] Et toujours ces larmes* », confie Alma en 1902 dans son *Journal*. La réponse de Mahler à cet état dépressif fut cette chanson d'amour, la seule de son répertoire.



Giovanni Battista Tiepolo, *Le Banquet de Cléopâtre*, 1743

« *Morte col fiero aspetto* », aria extraite de la serenata à deux voix *Marc' Antonio e Cleopatra* de Johann Adolf Hasse (1699–1783), sur un livret de Francesco Ricciardi, nous projette dans l'histoire antique et trace la solitude tant politique qu'amoureuse des deux amants unis dans leur funeste sort. Après la défaite d'Actium face aux forces d'Octave, Cléopâtre, reine d'Égypte, et Marc Antoine, consul romain, se préparent à mourir. Compositeur allemand, Hasse gagne l'Italie pour y parfaire sa formation auprès de Porpora puis se nourrit de l'influence stylistique d'Alessandro Scarlatti, devenu son ami. Créé en 1725 à Naples, ce vaste ensemble, un genre « *de concert* », apporte à Hasse un succès phénoménal asseyant sa réputation dans l'Europe entière. Il doit aussi ce triomphe au jeune castrat Farinelli qui campait le rôle de Cléopâtre et à Vittoria Tesi, célèbre contralto qui incarnait en travesti Marc Antoine ; une ambiguïté sexuelle qui répondait, par ses timbres stylisés et antiréalistes, à une esthétique du merveilleux propre au baroque italien. Véritable feu d'artifice de virtuosité, l'*aria da capo* en était le modèle absolu. Ici, Cléopâtre y chante avec véhémence la solitude de la mort imminente. En effet, tout l'arsenal de la « colorature » y est déployé en vertige de tremblements, trilles, grands sauts d'intervalle, notes piquées, répétées, arpèges, gammes fusées et marches mélodiques visant à

reproduire à satiété un même dessin. L'ornement se fait parure aux multiples couleurs ; la virtuosité est exaltée en hyper-virtuosité. Cette jouissance lyrique est sublimée par la forme de l'*aria da capo* ABA' où l'interprète avait la part belle : « *La cadence de la première partie se termine aujourd'hui avec une profusion de passages ad libitum, et l'orchestre attend. Dans la cadence de la deuxième partie on multiplie la dose au gosier et l'orchestre s'ennuie, mais dans la réplique de la dernière cadence, on met le feu à la girandole du château Saint-Ange, et l'orchestre se fâche tout à fait.* » (Pierfrancesco Tosi, *L'Art du chant*, 1723).

Le personnage de Cléopâtre a exercé à l'époque un pouvoir de fascination inouï. Alors que Hasse était un jeune compositeur, Georg Friedrich Händel (1685–1759) écrit son opéra *Giulio Cesare in Egitto* à Londres, durant sa période faste. L'œuvre est créée le 20 février 1724 au King's Theatre de Haymarket et jouit, elle aussi, d'une distribution exceptionnelle constituée de la Cuzzoni pour Cléopâtre et du castrat Senesino pour César. L'opéra connaît un succès immédiat et est rejoué trente-huit fois jusqu'en 1732. L'aria « **Piangerò la sorte mia** », introduite par le récitatif expressif sur tapis de dissonances « *E pur così in un giorno* », exploite une autre facette de l'héroïne, mais toujours prête à mourir avec fierté. Dans l'acte III, scène 4, prisonnière des armées de Ptolémée et pensant César mort, elle chante son désespoir en une *aria da capo*, dont les accents *spianato*, *cantabile*, dans sa résignation à mourir, ne laisse place à la virtuosité colorature que dans la partie B développant avec violence la passion de se venger. À la solitude du désespoir amoureux, Cléopâtre y mêle la solitude liée à la perte des fastes et des honneurs.

La solitude de Didon est, quant à elle, une solitude de la mélancolie face un destin funeste et inexorable. « **Ab ! Ab ! Je vais mourir...** » (N° 47) et « **Adieu frère cité** » (N° 48) concluent le deuxième tableau de l'acte V des *Troyens* de Hector Berlioz (1803–1869), composé entre 1856 et 1858, sur un livret du compositeur. Largement inspirée des livres II et IV de l'*Énéide* de Virgile, cette épopée fascine Berlioz depuis l'enfance. L'épisode est tendu entre la catastrophe (le départ d'Énée) et le dénouement



Andrea Sacchi, *Didon abandonnée*, 1661

tragique (la mort de Didon). Ayant exigé de rester seule, Didon s'abandonne à la mélancolie. Énée a quitté les rivages de Carthage pour quérir une gloire future : construire une nouvelle Troie en Italie. Abandonnée par son aimé, le suicide devient son unique issue : s'offrir en sacrifice aux dieux de l'oubli. Une pantomime introduit son monologue « *Ah ! Ah ! Je vais mourir* ». Didon pousse des cris inarticulés, puis sa plainte, en un récitatif expressif, résonne en écho du prélude orchestral aux couleurs macabres. Accablée, elle chavire, oscille entre souvenir de l'aimé, résignation de la perte et colère, une instabilité psychologique qui se décrypte dans la mouvance permanente du tempo tandis que l'apostrophe à l'aimé entraîne peu à peu vers un lyrisme évocateur de sa passion amoureuse. Un grand saut d'intervalle confirme l'assertion : « *Didon n'attend plus rien que de la mort* ». Sur un tapis sourd, l'air « *Adieu fière cité* », véritable acmé émotionnelle de l'œuvre, montre une harmonie paisible. À la litanie des « adieux » vient se mêler, fugitif, le motif mélodique réactivé des « *Nuits d'ivresse et d'extase infinie* » du duo d'amour (N° 37) dont le texte est issu du *Marchand de Venise* de Shakespeare. L'héroïne comble sa solitude terrestre et son oubli du monde par la puissance de ce souvenir. L'espace scénique s'ouvre sur un espace mental intime... Soudain, Didon se raidit, la mélodie se disloque, puis en guise de soupir testamentaire, la voix s'élève,

céleste, extatique. Berlioz indique de chanter l'air « *Avec solennité* » confirmant le côté pathétique de cette Reine aux portes de la mort et de cette femme abandonnée, assaillie par les heureux moments passés, maintenant défunts.

« ***Caro mio ben*** » chante une forme de solitude nostalgique, très élégiaque dans la partie A « *Sans toi, mon cœur se languit* », laissant la place à une imploration plus tendue dans la partie B « *Cesse, cruelle* ». Imprimé en 1780, il s'agit d'un des airs italiens dit *Arie antiche* parmi les plus célèbres, généralement attribué à Giuseppe Giordani (1751–1798), dit Giordanello, bien que de récentes études démontrent que ce chant aurait été composé par Tommaso Giordani (1730–1806). Famille de musiciens nés à Naples, les Giordani s'illustrent dans l'opéra et voient leurs œuvres créées dans toute l'Europe. L'air, décrit dans le style de Händel, pourrait bien montrer par sa simplicité une affinité avec le style galant que le compositeur affectionnait. Sa postérité a du reste laissé différentes versions stylistiques.

Compositeur, Alessandro Parisotti (1853–1913) est surtout connu comme éditeur de la collection de chansons *Arie antiche* dont l'édition originale en trois volumes a depuis été réduite à « *24 chansons et arias italiennes* ». Le but était de faire redécouvrir la musique ancienne de l'époque baroque et classique, un mouvement à la mode au 19^e siècle qui valut, grâce à Mendelssohn, la reprise de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach à Berlin en 1829. Découvreur de partitions oubliées, Parisotti en laisse des arrangements pour voix solo et accompagnement pianistique : les paroles sont parfois altérées, les accords modifiés et une ornementation ajoutée. Attribuée à Pergolèse (1710–1736), « ***Se tu m'ami*** » pourrait bien être de Parisotti lui-même du fait du style et qu'aucun manuscrit original n'ait été retrouvé. Les paroles tirées du recueil *Di canzonette e di cantate libruè due* (1727) de Paolo Antonio Rolli expriment une solitude bucolique qui aspire au partage de l'amour comme du martyr en un chant simple et syllabique doté de quelques gracieuses fioritures.

Depuis sa plus tendre enfance, Duke Ellington (1899–1974) baigne dans l'univers du jazz, célébré ici par « *(In My) Solitude* » sur des paroles d'Eddie DeLange et Irving Mills. Considéré comme un standard du jazz, ce succès planétaire a été composé le 10 janvier 1934 : « *Il me manquait un morceau pour terminer une séance. J'en ai écrit un en vingt minutes, debout contre la vitre du studio Victor à Chicago. Après le premier enregistrement, tout le monde dans le studio était ému, « quel est le titre ? » demanda quelqu'un, « Solitude » répondit Artie Wetsol, qui venait d'y mettre son âme.* » (Ellington, *Music is My Mistress*). Depuis les enregistrements mythiques de 1935 du Duke Ellington and His Orchestra et du Mills Blue Rhythm Band, année où les paroles furent ajoutées, on compte près de cinq cents enregistrements, dont ceux des illustres Billie Holiday et Louis Armstrong, en différentes versions vocales et instrumentales. Dans un style swing, mainstream, elle décline la nostalgie de l'absence de l'être aimé, un manque qui confine à la folie. Son caractère oscille entre la solitude amère et le souvenir affectueux.

Avec « *La Vie en rose* » sur des paroles d'Édith Piaf (1915–1963) et une musique de Louiguy (1916–1991), le temps de la réconciliation a sonné. Enregistrée en 1947, cette chanson devint aussitôt l'une des plus célèbres au monde, un standard que de nombreux artistes français ou internationaux donnent dans différentes versions. Véritable hymne national, les circonstances de sa création restent légendaires : au dire de Louiguy, elle serait née le 12 octobre 1944, jour anniversaire de sa fille Jeanine dont Piaf était la marraine ; selon Marianne Michel, une amie, c'est à la terrasse d'un café en 1945 que la « Môme » en aurait griffonné l'ébauche qu'elle offre à Yves Montand, alors son amant. Peu après, Piaf a une idée de mélodie en tête mais ne parvenant à aucun résultat satisfaisant avec sa compositrice Marguerite Monnot, elle se tourne naturellement vers Louiguy, son pianiste accompagnateur, qui laisse aussi près de deux cent cinquante chansons à succès et des musiques de films. Ensemble, ils déclarent la chanson à la SACEM le 5 novembre 1945. Dans un premier temps, Piaf ignore l'œuvre qu'elle offre en primeur à



Maurice
1911

For Tad Paper
Duke Ellington
E

Duke Ellington

Marianne Michel qui la popularise dans les music-halls parisiens et l'enregistre en 1946. Piaf finit par se l'approprier et en fait le symbole de la « French touch », interprétant la deuxième partie en anglais lors de ses représentations à l'étranger en 1956 et 1957 au Carnegie Hall. Avec « *La Vie en rose* », nous sommes loin de la passion déchirante et des larmes chantées habituellement par Piaf et pourtant, en arrière-fond de cet amour heureux et éternel, se devine un zest de tristesse et de mélancolie.

Après des études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'analyse, d'histoire et d'esthétique, Pascale Saint-André devient spécialiste du baroque anglais autour de la figure de Henry Purcell. Elle a co-produit des émissions radiophoniques tels Des mots et des notes et Euphonia (France Musique et France Culture), a collaboré à différentes firmes et revues (Deutsche Grammophon, Musical, Le Monde de la musique...) et publié de nombreuses études pour les éditions Fayard et L'Avant-Scène Opéra. Musicologue, elle a travaillé à la Cité de la musique – Philharmonie de Paris de 1993 à 2021 en tant que responsable des manifestations culturelles pour les adultes.

Einsamkeitssuchende in der Musik

Christoph Vratz

Joseph Haydn: *Arianna a Naxos Cantata a voce sola,* *Hob. XXVIIb: 2*

Ein Mammutlied – ähnlich wie Schuberts Schiller-«*Taucher*». Doch die Bezeichnung Lied ist trügerisch. Joseph Haydn nannte es Cantata. Ein Ausdruck, der wohl besser passt zu einem vierteiligen Werk, das eigentlich noch hätte instrumentiert werden sollen. Doch dazu sollte es nicht kommen.

Mit *Ariadne* hatte Haydn einen der populärsten mythologischen Stoffe ausgewählt. Die Tochter des Minos und der Pasiphaë, Halbschwester des Minotaurus, die ihren geliebten Theseus mittels eines Wollfadens aus dem fürchterlichen Daidalos-Labyrinth retten konnte, sie ist eine treue Begleiterin – auch durch die Musikgeschichte. Monteverdis Oper *L'Arianna* steht am Anfang der Kette, es folgten etliche Vertonungen durch Komponisten, die heute weitgehend vergessen sind, darunter Lawes, Cambert, Badia, Mouret, Bouvard, Angiolini, Paradis; aber auch Komponisten mit ungleich höheren Popularitätswerten haben sich Ariadne zugewandt: Händel etwa mit einer dreiaktigen Oper, Jules Massenet, ebenfalls mit einer Oper, gar fünf Akte lang, und natürlich Richard Strauss mit seiner 1912 in Stuttgart uraufgeführten *Ariadne auf Naxos* nach dem Libretto Hugo von Hofmannsthal.

Haydn schrieb seine Kantate vermutlich Ende 1789: «*Daß meine Liebe Arianna in schottenhof beyfall fand, ist für mich entzückend, nur Reccomendire ich der freyle Peperl die worte, besonders jene <chi tanto amai>, gut auszusprechen.*» So Haydn im März 1790 an seine



Joseph Haydn am Klavier. Gouache von Johann Zitterer 1795

Vertraute und Freundin Marianne von Genzinger, die Angetraute des Leibarztes von Fürst Esterházy. Hat Haydn diese Ariadne-Kantate etwa fürs Peperl, für Genzingers Tochter, geschrieben? Einiges spricht dagegen; anderes dafür – etwa, dass lediglich eine Klavierbegleitung vorgesehen ist; oder, dass der Tonumfang mit einer Duodezime eher begrenzt ist; oder dass das Maß an verlangerter Virtuosität vergleichsweise gemäßigt ausfällt. Die Hintergründe dieser *Arianna a Naxos* werden sich wohl nie ganz klären lassen.

Konkreter sind dagegen die Befunde zur Rezeption. Haydn hatte das Werk mit auf seine England-Reise genommen, wo er es mit dem berühmten Kastraten Gasparo Pacchierotti zum ersten Mal aufführte. Ein Frauenverein hatte das Konzert organisiert, und die british ladies waren entzückt – der Komponist selbst saß am Klavier und dann noch dieser Sänger mit seiner riesenhaften Gestalt... Selbst der Kritiker des *Morning Chronicle* war auf ganzer Linie «amused».

Wie in der (mit Orchesterbegleitung komponierten) *Scena di Berenice* wechseln sich in *Arianna* Rezitative und Arien in vier getrennten Abschnitten ab. Am Beginn steht ein langsames, besinnliches Rezitativ, beginnend in Es-Dur, das nachfolgend mehrfach moduliert wird. Es berichtet von der Morgendämmerung – eingefangen durch ein langes Crescendo im Klavier –, von Ariadnes sehnsüchtigem Erwachen und von ihrer Trägheit, die rasch in ungeduldige Erwartung mutiert: Hoffentlich kehrt Theseus bald zurück. In der ersten Arie fleht Ariadne – Largo! – die Götter an, dass sie ihr den Geliebten zurückbringen mögen. Die Gesangslinie wird stockender, die Harmonik unbeständiger, es folgen kurze Pausen, schließlich ein Wechsel nach moll. Die Arie bricht ab, das zweite Rezitativ beginnt. Es folgt ein dramatischer Appell an sich selbst: «*A chi parlo?*» Zunächst erklimmt Ariadne einen Felsabhang über dem Meer – passend vom Klavier untermalt; dann erkennt sie, dass sie verlassen wurde («*Ei qui mi lascia*»). Verzweiflung, Entrüstung, drohender Zusammenbruch. Provozierend formell beginnt der vierte und letzte Teil. Noch einmal gewinnt Ariadne ihre standesgemäße Würde zurück. Haydns oft unterschätzte Meisterschaft zeigt sich besonders am Schluss. Zunächst brechen Qual und Empörung in beredtem moll durch, anschließend folgt die sehnsuchtsvolle Schlüsselphrase: «*Chi tanto amai*» (siehe Haydns Brief). Nach dem letzten verzweifelten Ausbruch der Sängerin lässt Haydn eine Klavierkadenz in Dur folgen. Ironischer, ja spöttischer lässt sich Ariadnes Schicksal kaum einfangen.

Gustav Mahler: Rückert-Lieder

Von einem Zyklus lässt sich in diesem Fall kaum sprechen. Auch sind die vier (in der Orchesterfassung) bzw. fünf (in der Klavierfassung) *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert* nicht zu vergleichen mit den teilweise zur gleichen Zeit entstandenen *Kindertotenliedern*, ebenfalls nach Texten von Friedrich Rückert. Warum? Gustav Mahlers *Rückert-Lieder* sind – Vorsicht bei dem Begriff – Gelegenheitswerke. Etwa das letzte, erst im Sommer 1902 entstandene «*Liebst Du um Schönheit*», ein Lied, das Mahler quasi privatissimum geschrieben hat, ein Geburtstagsgeschenk für seine Frau Alma Mahler und reich an subtilen Anspielungen. Hier lässt sich



Gustav Mahler

ein autobiographischer Zug nicht wegdiskutieren. Wenige Monate nach ihrer Hochzeit entstanden, verleiht Mahler Stellen wie *«Liebst du um Jugend, o nicht mich liebe»* besonderes Gewicht. Er färbt diese Stelle nach moll ein; schließlich war er selbst um etliches älter als Alma. Ganz anders verfährt er etwa bei *«Liebst Du um Liebe»*. Der tonale Rahmen erfährt hier seine größte Ausweitung. Warum wohl? Ein Blick in Almas Zeugnisse aus dem Entstehungsjahr verrät, dass ihre Beziehung keineswegs als gefestigt gelten kann: *«Er zweifelt nun an meiner Liebe [...] Und wie oft habe ich selbst daran gezweifelt [...] Jetzt vergehe ich vor Liebe – und im nächsten Moment empfinde ich nichts!»*

«Um Mitternacht» stammt entweder von 1899 oder 1900, ist also entweder in Alt-Aussee entstanden oder in Kärnten oder im Pustertal. Natürlich handelt es sich bei der Mitternachtsstunde

um einen längst bekannten literarischen Topos, doch was Mahler am Ende macht, führt über die Idee des Romantischen hinaus. Gebetsähnlich der Text: *«Um Mitternacht, hab' ich die Macht in deine Hand gegeben! Herr! Herr über Tod und Leben. Du hältst die Wacht!»* Der Text ist religiös angehaucht, die Musik in der Form eines Chorals – hier fühlt man sich an das Finale in der *Zweiten Symphonie* erinnert: Am Ende steht religiöse Zuversicht. Ähnlich im letzten der *Kindertotenlieder*. Mahler und die Religion – das wäre allerdings ein eigenes Thema.

Die Erfahrung von Einsamkeit spielt auch in *«Ich bin der Welt abhanden gekommen»* eine zentrale Rolle, allerdings weniger aus leidvoller und bedrohlicher Perspektive. Vielmehr handelt es sich um einen Rückzug, eine Verinnerlichung und die Abstinenz alles Äußerlichen. Melodisch ist das Lied ähnlich nobel geführt wie das ebenfalls weltschmerzliche *Adagietto* der *Fünften Symphonie*. Ausgerechnet Thomas Mann hat in seinem *Zauberberg*-Roman dieses Mahler-Lied in einen symbolischen Zusammenhang gesetzt. Protagonist Hans Castorp gesteht seiner geliebten Clawdia Chauchat: *«Ich habe niemanden. Ich habe gar keine Fühlung mit dem Flachland, die ist mir abhanden gekommen. Wir haben ein Lied in unserem Volksliederbuch, worin es heißt: «Ich bin der Welt abhanden gekommen». So steht es mit mir.»* Das *«Weltgetümmel»*, von dem bei Rückert in der dritten Strophe die Rede ist, wird bei Mann am Ende des Romans zur zentralen Metapher für den Ersten Weltkrieg.

«Ich atmet' einen linden Duft» stammt wahrscheinlich auch aus dem Sommer 1901, als Mahler erstmals seine Theaterferien in der eigenen Villa am Wörthersee verbringt. Es ist ein kurzes Lied, ein poetisches Lied, ein Stimmungslied, bei dem Mahler jedoch die Rückert-Vorlage an einigen Stellen verändert hat. Im Mittelpunkt steht jener Ruhe, Schutz, Schönheit und Liebe symbolisierende Lindenbaum, der in der Romantik zum Inbegriff eines bestimmten Lebensgefühls wurde. Mit dem *«Duft der Linde»*, dem *«Lindenreis»* und dem *«Zweig der Linde»* treibt Mahler auch auf musikalischer Ebene ein klingendes Wort-Ton-Spiel.

Eine Ausnahme inmitten dieser eher beschaulich-versunkenen Rückert-Vertonungen nimmt das «*Blicke mir nicht in die Lieder*» ein, das auf der ältesten Skizze das Datum 14. Juni 1901 trägt und demnach während des Sommeraufenthalts in Maiernigg am Wörthersee komponiert wurde. Hier wird Mahler schelmisch, fast ironisch. Er wählt eine neckische Ausdrucksweise, die weder der Innigkeit der anderen Lieder noch seiner schwärmerischen Haltung in Sachen Liebe und Natur entspricht. Eine Humoreske, deren Vertonung Mahler immer wieder kritisch gegenüberstand. Vielleicht wird dieses Lied deswegen im Konzert oder bei Aufnahmen öfter ausgespart, zumal es auch in einigen Notenausgaben mal an zweiter, mal an dritter oder auch an erster Stelle steht. Ein Lied ohne Heimat? Auf jeden Fall der Beleg, dass diese Rückert-Lieder keineswegs als Zyklus zu werten sind.

Thema mit Variationen über die Einsamkeit

Einsamkeit – ein Gefühl so alt wie die Menschheit. Ein Thema, wie gemacht für die Künste. Kein Wunder also, dass Literaten, Komponisten, Maler quer durch die Jahrhunderte ein besonderes Verhältnis zur Einsamkeit hegten. Auch durch die Musikgeschichte zieht sich der Gedanke wie ein roter Faden, mit allen thematischen Ablegern: Klage, Krise, Enttäuschung, Wut, Wehmut, Entbehrung, Resignation. Viele weitere Variationen wären denkbar. So überrascht es nicht wirklich, dass man dem Thema Einsamkeit auch in allen Gattungen begegnet, ob im Solostück, in der Symphonik, in Lied oder Oratorium oder in der Oper.

Johann Adolf Hasse, der gebürtige Hamburger, war Schüler von Alessandro Scarlatti in Italien. Unter diesem Einfluss komponierte Hasse 1725 seine *Serenata in zwei Teilen für Sopran, Mezzosopran und Orchester* nach einem Text von Francesco Ricciardi. Bei der Uraufführung in Neapel sangen der berühmte Carlo Broschi alias Farinelli und die Altistin Vittoria Tesi – allerdings in «falscher» Geschlechterzuordnung: Farinelli verkörperte Cleopatra und Vittoria Tesi übernahm die Partie des Marc'Antonio. In Krieg und Liebe sind der römische (Teil-)Herrscher

Marc'Antonio und die ägyptische Königin Cleopatra ein Paar – ihr Widersacher heißt Octavian, der das römische Weltreich ausschließlich für sich reklamiert. Cleopatras wilde Todessehnsucht entlädt sich in «*Morte col fiero aspetto*» in charakteristischem g-moll. Hasse fängt ihre Leidenschaft mit mutigen Intervallsprüngen und schmerzhaften Halbtonschritten ein.

Die Oratorien und Opern von **Georg Friedrich Händel** decken breite Spektren ab, emotionale Hingabe und historische Vorlagen, individuelle Tragödien und allgemeine Staatsaffären. Daher ist es eigentlich egal, wann und wo seine Bühnenwerke spielen, denn Gefühle sind zeitlos. Das gilt auch für die 1724 in London uraufgeführte Oper *Giulio Cesare in Egitto*, die einerseits weltumspannend auf dem Historienstoff im Jahr 48 v. Chr. basiert, andererseits auf der privat-anekdotischen Überlieferung durch Plutarch. Wenn Cleopatra in «*Piangerò la sorte mia*» in Dur singt, wird die Tonalität (im Orchester) durch die über der Singstimme schwebende Flöte sozusagen melancholisiert: so schleicht sich eine kommentierende Art von Trauer ein. Im Mittelteil verwandelt sich Cleopatra in eine wilde Furie, bevor der Da capo-Teil wieder das Motiv der Todessehnsucht aufgreift.

Die Vertonungen von historischen oder mythologischen Stoffen ist – von Ausnahmen à la Jacques Offenbach abgesehen – immer großes Drama. Das zeigen oft schon die Rahmenbedingungen: *Les Troyens* von **Hector Berlioz** – nach Vergils *Aeneis* – ist mit rund vier Stunden reiner Spielzeit nah an den Dimensionen einer Wagner-Oper. Doch das Werk besitzt eine hohe Ereignisdichte, auch wenn Berlioz die Komposition ohne jede Hoffnung vorangetrieben hat, das Werk jemals auf einer Bühne erleben zu können. Tatsächlich fand die erste (auf zwei Abende gesplittete) Aufführung erst 1890 statt, die erste durchgehende Aufführung im Mai 1913 in Stuttgart. Nachdem Didon im fünften Akt Énée und die Trojaner verflucht hat, beschließt Didon, dem Wahnsinn inzwischen nahe, zu sterben: «*Adieu fière cité*».

Noch einmal zurück ins 18. Jahrhundert führen **Giuseppe Giordani** mit «*Caro mio ben*», dessen Autorschaft lange Zeit bei seinem Bruder Tommaso vermutet wurde, und – indirekt – **Alessandro Parisotti** mit «*Se tu m'ami*». Obwohl Komponist, ist Parisotti heute eher als Herausgeber der Sammlung *Arie antiche* (1885–1888) bekannt, ein dreibändiges Kompendium, das als Einführung ins klassische Gesangsstudium dienen sollte und Arien früherer Jahrhunderte enthält. Ursprünglich hatte man «*Se tu m'ami*» Pergolesi zugeschrieben, doch fanden sie nie entsprechende Handschriften oder sonstige Belege. Daher geht man heute davon aus, dass Parisotti selbst der Komponist ist. Der Text wiederum stammt aus der Sammlung *Di canzonette e di cantate libree due* von Paolo Rolli aus dem Jahr 1727.

Die musikalische Einsamkeitsreise endet im 20. Jahrhundert, bei **Duke Ellington** und seinem «*Solitude*»-Lied von 1934, einer Gelegenheitskomposition, die der damalige Bandleader binnen 20 Minuten notierte, um die maximale Spiellänge der Langspielplatte auszunutzen. Der Text entstand erst später und wurde 1940 erstmals produziert. 1945 nutzte Édith Piaf eine Melodievorlage des Komponisten **Louiguy** alias Louis Guglielmi für «*La Vie en rose*», eine ebenso eingängige wie zuckrige Verherrlichung der Liebe: Ankunft im siebten Himmel.

Christoph Vratz, 1972 in Mönchengladbach geboren, studierte in Wuppertal und Paris und promovierte über die Wechselbeziehungen von Musik in Literatur. Er arbeitet freischaffend von Köln aus für Printmedien (Fono Forum, Opernwelt) sowie für verschiedene Rundfunk-Sender.

DISCOVER
**JOYCE
DIDONATO**
ON ERATO/WARNER CLASSICS



WARNERCLASSICS.COM

Interprètes

Biographies

Joyce DiDonato mezzo-soprano

Lauréate de plusieurs Grammy Awards et d'un Olivier Award en 2018 pour sa contribution exceptionnelle apportée au monde de l'opéra, la mezzo-soprano Joyce DiDonato est considérée comme l'une des cantatrices les plus talentueuses de sa génération. En 2021/22, elle entreprend des tournées européennes avec son programme baroque «My Favourite Things» aux côtés d'il pomo d'oro, ainsi qu'avec ses récitals *Voyage d'hiver* de Schubert et «In my Solitude» avec Craig Terry, qu'elle propose à Saint-Petersbourg, au Barbican de Londres, à Bilbao et Valence. Elle retourne également au Royal Opera House Covent Garden où elle incarne Irene dans *Theodora* de Händel. Parmi les points forts récents, citons *In my Solitude* donné en Europe, un récital dans la série Met Stars Live in Concert et *Voyage d'hiver* au Musikverein de Vienne et au Festspielhaus de Baden-Baden respectivement avec Maxim Emelyanychev et Yannick Nézet-Séguin. À l'opéra, elle a dernièrement incarné le rôle-titre d'*Agrippina* au Metropolitan Opera de New York et au Royal Opera House Covent Garden, Didon (*Les Troyens*) au Wiener Staatsoper, Sesto (*La Clémence de Titus*), le rôle-titre de *Cendrillon* de Massenet et Adalgisa (*Norma*) au Metropolitan Opera de New York, *Agrippina* en concert avec il pomo d'oro, Sister Helen (*Dead Man Walking*) au Teatro Real de Madrid et au Barbican de Londres, le rôle-titre de *Semiramide* au Bayerische Staatsoper et au Royal Opera House Covent Garden, ainsi que Charlotte (*Werther*) dans cette même institution. Sa vaste discographie inclut *Les Troyens*, captation couronnée en 2018 d'un Opera Award Best Recording, d'un BBC Music Magazine Opera

Award et d'un Gramophone Recording of the Year – et *Agrippina* de Händel, consacré Gramophone Opera Recording et Limelight Opera Recording of the Year 2020. Parmi les autres albums figurent «Winterreise» avec Yannick Nézet-Séguin, «Songplay», «In War & Peace» sacré Best Recital Gramophone Award en 2017, «Stella di Napoli» récompensé d'un Grammy Award et «Drama Queens». Artiste en résidence cette saison à la Philharmonie Luxembourg, Joyce DiDonato s'y est produit pour la dernière fois en 2018/19 dans *Agrippina* de Händel.

Joyce DiDonato Mezzosopran

Mehrfache Grammy-Preisträgerin, 2018 mit einem Olivier Award für ihren außerordentlichen Beitrag für die Welt der Oper geehrt, gilt Joyce DiDonato als eine der herausragenden Mezzosopranistinnen ihrer Generation. 2021/22 ist sie mit ihrem Barock-Programm «My Favourite Things» an der Seite von il pomo d'oro auf Europatournee ebenso wie mit ihren Recitals *Winterreise* und «In my Solitude», begleitet von Craig Terry – in St. Petersburg, dem Londoner Barbican, in Bilbao und Valencia. Als Irene in Händels *Theodora* kehrt sie auf die Bühne des Royal Opera House Covent Garden zurück. Zu jüngsten Höhepunkten gehören neben «In my Solitude» in verschiedenen europäischen Sälen, ein Recital in der Reihe Met Stars Live in Concert und die *Winterreise* im Wiener Musikverein und im Festspielhaus Baden-Baden begleitet von Maxim Emelyanychev bzw. Yannick Nézet-Séguin. Auf der Opernbühne stand sie zuletzt als Agrippina an der Metropolitan Opera New York und am Royal Opera House Covent Garden, als Didon (*Les Troyens*) an der Wiener Staatsoper, Sesto (*La Clemenza di Tito*), in der Titelpartie von Massenets *Cendrillon* sowie als Adalgisa (*Norma*) an der Metropolitan Opera New York, in einer konzertanten Produktion von *Agrippina* mit il pomo d'oro, als Sister Helen (*Dead Man Walking*) am Teatro Real Madrid und Barbican London, als Semiramide an der Bayerischen Staatsoper und am Royal Opera House Covent Garden ebenso wie als Charlotte (*Werther*) am gleichen Haus. Ihre reichhaltige Diskographie umfasst *Les Troyens*, 2018 ausgezeichnet mit einem Opera



Joyce DiDonato
photo: Simon Pauly

Award Best Recording, BBC Music Magazine Opera Award und einem Gramophone Recording of the Year, und Händels *Agrippina*, ausgewählt als Gramophone Opera Recording und Limelight Opera Recording of the Year 2020. Zu weiteren Alben zählen «Winterreise» mit Yannick Nézet-Séguin, «Songplay», «In War & Peace», 2017 ausgezeichnet mit dem Best Recital Gramophone Award, «Stella di Napoli», das einen Grammy Award erhielt, und «Drama Queens». In dieser Saison Artiste in residence an der Philharmonie Luxembourg, war Joyce DiDonato hier zuletzt in der Saison 2018/19 in Händels *Agrippina* zu erleben.

Craig Terry piano

Lauréat d'un Grammy Award, le pianiste et arrangeur Craig Terry mène une carrière internationale, se produisant régulièrement avec des chanteurs et instrumentistes majeurs. Il est actuellement directeur musical du Patrick G. and Shirley W. Ryan Opera Center du Lyric Opera of Chicago après avoir officié pendant onze saisons dans cette même institution en tant que chef assistant. Il a précédemment occupé la même fonction au Metropolitan Opera où il a bénéficié du Lindemann Young Artist Development Program. Il s'est produit avec des chanteurs comme Jamie Barton, Stephanie Blythe, Christine Brewer, Lawrence Brownlee, Nicole Cabell, Sasha Cooke, Eric Cutler, Danielle de Niese, Joyce DiDonato, Giuseppe Filianoti, Renée Fleming, Susan Graham, Denyce Graves, Bryan Hymel, Brian Jagde, Joseph Kaiser, Quinn Kelsey, Kate Lindsey, Ana María Martínez, Eric Owens, Ailyn Pérez, Nicholas Phan, Susanna Phillips, Luca Pisaroni, Patricia Racette, Hugh Russell, Bo Skovhus, Garrett Sorenson, Heidi Stober, Christian Van Horn, Amber Wagner, Laura Wilde et Catherine Wyn-Rogers. Il a collaboré en effectif de chambre avec des membres du Metropolitan Opera Orchestra, du Lyric Opera of Chicago Orchestra, du Gewandhausorchester Leipzig et du quatuor à cordes Pro Arte. En 2020/21, il donne des récitals en Amérique du Nord et en Europe, aux côtés d'artistes tels Stephanie Blythe, Christine Brewer, J'Nai Bridges, Lawrence Brownlee, Joyce DiDonato,

Christine Goerke, Jonathan Johnson, Will Liverman, Ana María Martínez, David Portillo, Patricia Racette, Hugh Russell et Laura Wilde. Il est directeur artistique de «Beyond the Aria», série de récitals proposée par le Harris Theater en collaboration avec le Ryan Opera Center et le Lyric Opera of Chicago. Sa discographie inclut quatre enregistrements récemment parus: «Diva on Detour» avec Patricia Racette, «As Long As There are Songs» avec Stephanie Blythe et «Chanson d'avril» avec Nicole Cabell. Son dernier projet discographique avec Joyce DiDonato, «Song-play» paru chez Warner Classics, a reçu un Grammy Award du Best Classical Solo Vocal Album en 2020. Originaire de Tullahoma dans le Tennessee, Craig Terry a passé un Bachelor of Music en Music Education à la Tennessee Technological University avant de poursuivre ses études à la Florida State University et d'obtenir un Master of Music en accompagnement au piano à la Manhattan School of Music où il a étudié auprès du pianiste Warren Jones.

Craig Terry Klavier

Der Grammy-Preisträger, Pianist und Arrangeur Craig Terry ist ein international bei renommierten Sängern und Instrumentalisten gefragter Begleiter. Er ist aktuell musikalischer Leiter des Patrick G. and Shirley W. Ryan Opera Center der Lyric Opera of Chicago. An diesem Haus hatte er zuvor elf Spielzeiten als Assistant Conductor gearbeitet, nachdem er in gleicher Position gefördert durch das Lindemann Young Artist Development Program an der Metropolitan Opera tätig gewesen war. Er tritt mit Sängern wie Jamie Barton, Stephanie Blythe, Christine Brewer, Lawrence Brownlee, Nicole Cabell, Sasha Cooke, Eric Cutler, Danielle de Niese, Joyce DiDonato, Giuseppe Filianoti, Renée Fleming, Susan Graham, Denyce Graves, Bryan Hymel, Brian Jagde, Joseph Kaiser, Quinn Kelsey, Kate Lindsey, Ana María Martínez, Eric Owens, Ailyn Pérez, Nicholas Phan, Susanna Phillips, Luca Pisaroni, Patricia Racette, Hugh Russell, Bo Skovhus, Garrett Sorenson, Heidi Stober, Christian Van Horn, Amber Wagner, Laura Wilde oder Catherine Wyn-Rogers auf. In kammermusikalischer Besetzung



Craig Terry

konzertierte er mit Mitgliedern des Metropolitan Opera Orchestra, Lyric Opera of Chicago Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig und dem Streichquartett Pro Arte. 2020/21 spielte er Recitals in Nordamerika und Europa an der Seite von Künstlern wie Stephanie Blythe, Christine Brewer, J’Nai Bridges, Lawrence Brownlee, Joyce DiDonato, Christine Goerke, Jonathan Johnson, Will Liverman, Ana María Martínez, David Portillo, Patricia Racette, Hugh Russell und Laura Wilde. Er ist künstlerischer Leiter von «Beyond the Aria», einer Recital-Reihe des Harris Theaters in Zusammenarbeit mit dem Ryan Opera Center und der Lyric Opera of Chicago. Seine Discographie enthält vier soeben erschienene Einspielungen: «Diva on Detour» mit Patricia Racette, «As Long As There are Songs» mit Stephanie Blythe und «Chanson d’avril» mit Nicole Cabell. Sein letztes Aufnahmeprojekt mit Joyce DiDonato, «Songplay», erschienen bei Warner Classics, wurde mit einem Grammy Award als Best Classical Solo Vocal Album 2020 geehrt. Aus Tullahoma, Tennessee, stammend, erwarb Craig Terry zunächst einen Bachelor of Music in Music Education an der Tennessee Technological University, bevor er seine Studien an der Florida State University fortsetzte und einen Master of Music in Klavierbegleitung an der Manhattan School of Music erwarb, wo er mit Warren Jones arbeitete.

Artist in residence

Joyce DiDonato

Prochain concert avec Joyce DiDonato
Nächstes Konzert mit Joyce DiDonato
Next concert with Joyce DiDonato

24.11.2021 19:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday

il pomo d'oro

Maxim Emelyanychev direction

Lisette Oropesa Theodora

Joyce DiDonato Irene

Paul-Antoine Bénos-Djian Didymus

Michael Spyres Septimius

John Chest Valens

Händel: *Theodora* HWV 68

résonances ((r))

18:15 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Joyce DiDonato (E)

Concerts exceptionnels

Prochains «Concerts exceptionnels»

Nächste «Concerts exceptionnels»

Next «Concerts exceptionnels»

04. & 05.11. 2021 19:00 Grand Auditorium

Jedi / Donnerstag / Thursday

Vendredi / Freitag / Friday

«Il ritorno d'Ulisse»

Opéra de chambre avec marionnettes

William Kentridge mise en scène, création vidéo,
scénographie

Ricercar Consort

Philippe Pierlot viole de gambe, direction, adaptation
musicale

Adrian Kohler scénographie, marionnettes, costumes
(Handspring Puppet Company)

Monteverdi: *Il ritorno d'Ulisse in patria*

résonances ((r))

04.11.2021 18:15 Salle de Musique de Chambre
Vortrag Mark Schachtsiek (D)

05.11.2021 18:15 Salle de Musique de Chambre
Conférence Patrick Barbier:
«Monteverdi, Venise et l'opéra» (F)

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 2021
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 par: Print Solutions
Tous droits réservés.

Every effort has been made to trace copyright holders and to obtain their permission for the use of copyright material. Copyright holders not mentioned are kindly asked to contact us.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture