

16.11. 2021 20:00
Grand Auditorium

Mardi / Dienstag / Tuesday

Grands orchestres

Budapest Festival Orchestra

Iván Fischer direction

Tabea Zimmermann alto

Zoltán Szőke, András Szabó, Dávid Bereczky, Zsombor Nagy cor

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre

Vortrag Tatjana Mehner: «Zur Geschichte der Bearbeitung für mittlere Stimmen» (D)

Robert Schumann (1810–1856)

Konzertstück für vier Hörner und Orchester F-Dur (fa majeur) op. 86
(1849)

Lebhaft

Romanze: Ziemlich langsam, doch nicht schleppend

Sehr lebhaft

19'

Konzert für Violoncello und Orchester a-moll (la mineur) op. 129
(arr. Tabea Zimmermann) (1850)

Nicht zu schnell – Etwas zurückhaltend, attacca:

Langsam – Etwas lebhafter – Tempo I – Schneller, attacca:

Sehr lebhaft – Schneller

(cadence du compositeur / auskomponierte Kadenz)

25'

—

Claude Debussy (1862–1918)

Printemps. Suite symphonique (arr. Henri Büsser) (1912)

Très modéré

Modéré

16'

György Kurtág (1926)

Mouvement pour alto et orchestre (1953/54)

12'

Maurice Ravel (1875–1937)

Daphnis et Chloé. Ballet en un acte. Fragments symphoniques.

2^e suite (1909–1912/1913)

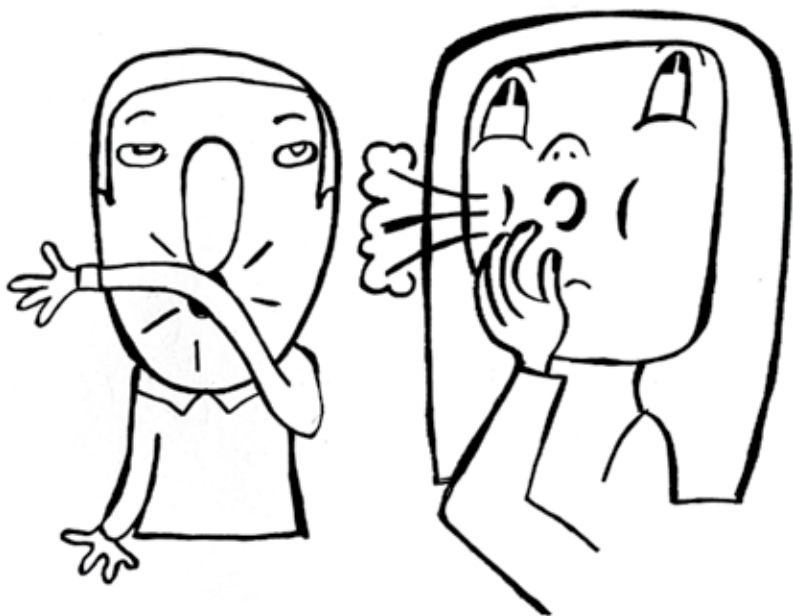
N° 1: Lever du jour (Lent)

N° 2: Pantomime (Lent)

N° 3: Danse générale (Lent)

17'

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



Sonorités renouvelées

Angèle Leroy

« Je ne peux pas écrire de concerto de virtuose ; il faut que j'imagine autre chose », confiait dès 1839 Robert Schumann à sa future femme Clara. La quinzaine d'années qui suivra sera l'occasion de mettre en œuvre et en notes le vœu de renouvellement du compositeur, ce désir de tracer de « nouvelles voies ». Qu'elle emprunte le vaisseau apparemment classique du concerto – comme le *Concerto pour violoncelle* de 1850 – ou qu'elle prenne le parti du pas de côté vers le « morceau de concert » ou la « fantaisie » – ainsi du *Konzertstück pour quatre cors* –, la musique concertante de Schumann cherche à transformer les postures qu'il hérite de ses prédécesseurs pour proposer une voix personnelle.

Sans être dédaignées, les normes formelles et instrumentales sont enrichies de gestes plus originaux, entre autres via le recours à des solistes inusuels. **Pré carré du piano ou du violon, le concerto intègre en effet avec Schumann le violoncelle (c'est la première fois dans le domaine du concerto romantique, mais ce ne sera pas la dernière) ou encore le cor, qui plus est en quatre exemplaires. Une centaine d'années plus tard, le jeune György Kurtág choisit quant à lui de confier le rôle du soliste à l'alto, mal-aimé de la famille des cordes** – en quoi il témoigne des frémissements de l'époque, et notamment de l'apparition de musiciens désireux de donner au « troisième violon » une plus grande visibilité (ainsi de Paul Hindemith ou de William Primrose qui commanda un concerto pour son instrument à Bartók).

Constitutif de la démarche compositionnelle de Kurtág, le rapport au timbre (qui passe chez lui par une grande préoccupation du geste instrumental) est également central chez les deux plus grands symphonistes français du début du 20^e siècle : Claude Debussy et Maurice Ravel. De portées différentes (la première est une œuvre de jeunesse de Debussy, tandis que la seconde est le fait d'un compositeur qui a déjà derrière lui des pièces orchestrales d'envergure), données toutes deux à Paris peu avant la Première Guerre mondiale, *Printemps* et *Daphnis et Chloé* fondent leur modernité sur une inspiration plus ou moins lointaine dans le temps. L'une veut exprimer « la genèse [...] des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle » (Debussy en 1887), l'autre propose un « lever du jour » absolument saisissant dans son orchestration : deux autres facettes d'un désir de renouveau qui traverse sous une forme ou une autre les époques et les styles.

Visages du concerto schumannien

En dehors de la *Phantasie* pour piano concertante de 1841, transformée en concerto en 1845, la plupart des œuvres de Schumann pour le genre naissent en l'espace de quatre ans, entre 1849 et 1853. Le *Konzertstück pour quatre cors* ouvre le bal au printemps 1849. Il assume clairement une filiation baroque, avec son recours à quatre solistes, qui se fait l'écho à presque deux siècles d'écart des *concerti grossi*, où un groupe de solistes, le *concertino*, répond au *ripieno* – le grand bachien qu'était Schumann n'ignorant pas le précédent pour quatre violons d'Antonio Vivaldi, transcrit par Jean-Sébastien Bach pour quatre claviers (*BWV 1065*). Mais elle remplace ces instruments habitués de la scène concertante par quatre cors, et qui plus est, quatre cors à piston (*Ventilhörner* en allemand). L'instrument est relativement récent, les premiers brevets datant en effet de la fin des années 1820, et il restera fort longtemps concurrencé par le cor naturel ou *Waldhorn* – alors que les cors et trompettes naturels ne pouvaient jouer que les harmoniques du son fondamental par rapport auquel ils étaient accordés, les instruments à piston permettaient d'obtenir la gamme chromatique grâce à leur système, qui modifiait la longueur du corps sonore à la manière d'un interrupteur.



Robert Schumann, daguerréotype de Anton Völlner, 1850

Le *Konzertstück* met d'ailleurs en scène les deux types : *Waldhörner* pour les instrumentistes de l'orchestre, et *Ventilhörner* pour les quatre solistes qui sont particulièrement sollicités. Schumann est en effet à cette époque revenu de sa méfiance à l'égard de la virtuosité, et les nombreux aigus ainsi que la volubilité qu'il demande au quatuor d'instrumentistes, en particulier, mettent leurs capacités à rude épreuve. Préfigurant ici Brahms, là Mahler, par les textures denses de l'orchestration ou les sonorités romantiques de l'instrument, le *Konzertstück* fond en une seule coulée trois mouvements, contrairement au *Konzertstück pour piano op. 92* et au *Konzert-Allegro avec introduction pour piano op. 134*. La nostalgique *Romanze* centrale, à l'atmosphère légendaire, se voit flanquée de deux allegros de sonate noté *Lebhaft* (vif) et *Sehr lebhaft* (très vif), le tout menant à une étourdissante conclusion que Schumann note « *mit Bravour* ». « *L'une de mes meilleures choses* », en dit le compositeur après la création privée de l'automne 1849.

L'impulsion de la composition du *Concerto pour violoncelle op. 129* est peut-être à chercher du côté du succès rencontré par les *Fünf Stücke im Volkston* écrites par Schumann pour violoncelle et piano l'année précédente. Jetée sur le papier en deux semaines, la nouvelle œuvre fut répétée en mars 1851, puis, semble-t-il, une nouvelle fois en 1852. Les deux interprétations suscitérent des révisions abondantes de la partition, notamment en termes d'équilibre entre les forces en présence, mais aucune création publique n'eut lieu avant 1860, c'est-à-dire après la mort du compositeur. Entretemps, la partition avait paru chez Breitkopf & Härtel en 1854, l'année où le compositeur, après s'être jeté dans le Rhin, avait fini par être interné à Endenich près de Bonn. La correction des épreuves avant publication, dans laquelle Schumann s'était plongé peu après ses premières hallucinations auditives dans l'espoir de ramener son esprit à la raison, n'avait pas suffi à endiguer les angoisses du compositeur. L'œuvre devait également s'intituler *Konzertstück*, mais elle prit finalement l'appellation plus traditionnelle de « concerto ». La même idée formelle sous-tend pour autant l'architecture de l'œuvre : l'apparente division en trois mouvements n'empêche pas l'opus 129 de tisser entre chacune des parties un réseau motivique assez dense. La courte cadence du violoncelle écrite à la fin du *Sehr lebhaft* se présente quant à elle avec un accompagnement symphonique – contrairement à l'habitude, ce qui ne manqua pas de dérouter et de décevoir nombre de solistes au fil du temps. D'une manière générale, l'orchestre est traité de manière assez discrète, les effectifs prévus à l'origine par le compositeur étant plutôt réduits, ce qui permet au violoncelle de mener le jeu musical, donnant la priorité à l'expression lyrique et mettant l'accent sur la mélodie, devenue ici constitutive du discours – une caractéristique que la transcription pour alto de Tabea Zimmermann n'affaiblit pas, voire renforce.

Le printemps debussyste

En février 1887, alors qu'il est en train de composer la première version de *Printemps*, Debussy explicite sa démarche dans une lettre au libraire Émile Baron : « *Je veux écrire une œuvre de couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possibles. Cela a pour titre Printemps, non plus le printemps pris dans son sens descriptif, mais le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffrante des êtres et*

des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle en quelque sorte. »

Il précise bien vite : « *Tout cela est naturellement sans programme, ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu soin de vous remettre en rentrant. Alors, vous devez comprendre combien la musique doit avoir de puissance évocatrice. »*

Le jeune homme adopte un effectif inusité : des chœurs vocalisants (auxquels il aura de nouveau recours dans *Sirènes*, troisième des *Nocturnes* pour orchestre, d'une dizaine d'années plus tardifs), un orchestre et un piano joué à quatre mains. Cette version déplut fortement aux membres de l'Institut, chargés de juger les « envois de Rome » des récipiendaires du prix du même nom : ils lui reprochèrent son « *impressionnisme vague, qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art* ». Ayant apparemment été détruite, elle ne nous est pas parvenue : *Printemps* fut publié en 1904 dans une réduction pour piano quatre mains, et orchestré vers 1912 par Henri Büsser sous l'étroite supervision du compositeur – c'est dans cette version qu'il fut interprété pour la première fois en avril 1913. *Suite symphonique* (c'est son sous-titre) en seulement deux mouvements, *Printemps* est une œuvre sensuelle où se manifeste déjà clairement l'esthétique personnelle de Debussy. Irisée de dièses (elle est écrite en fa dièse majeur, tonalité alors fort peu utilisée à l'orchestre), dans un tempo modéré, elle adopte à l'égard de l'organisation traditionnelle du discours – que ce soit dans sa forme ou dans sa logique harmonique – une liberté absolument séduisante.

Lyrique Kurtág : le concerto pour alto

Le *Mouvement pour alto et orchestre* de György Kurtág est également une œuvre de jeunesse, composée durant ses années d'études à l'Académie Franz Liszt de Budapest, où il rencontra notamment György Ligeti, étudiant comme lui. Le morceau fut pensé comme premier mouvement d'un concerto qui en comptait deux, mais le compositeur en vint ultérieurement à considérer le second comme trop « facile » (il avait été composé rapidement, contrairement au premier : « *J'avais du mal avec le premier mouvement, pendant toute une année je n'ai pas noté un seul son* », expliqua-t-il dans les années 1980 à Bálint András Varga) et à préférer que le *Mouvement* soit interprété seul.



György Kurtág dans les années 1950

La pièce manifeste une forte influence de son compatriote et prédécesseur Béla Bartók, qui avait lui-même mis en chantier un tel ouvrage sans l'achever, à la suite de la composition du *Concerto pour violon*. Parlant de celui-ci, Kurtág confie : « Cette œuvre devait influencer très directement sur la composition de mon concerto pour alto. J'y ai même fait des emprunts, quoique l'influence du Concerto pour orchestre et de différentes autres compositions y soit plus sensible. » Quelques souvenirs de Ludwig van Beethoven (*Concerto pour violon*) ou de Johannes Brahms (*Première Symphonie*) irriguent également le *Mouvement*. Relativement long – du moins par rapport aux autres œuvres de Kurtág, qui fut un « compositeur de l'aphorisme » –, celui-ci est une « ballade romantique », selon son auteur, qui entremêle puissants passages orchestraux et interventions virtuoses d'un soliste particulièrement mis au défi dans son registre aigu. Sensuel, déjà finement ciselé, il témoigne de l'importance de la relation à l'instrument, particulièrement marquée en ce qui concerne les cordes, dans l'esthétique kurtágienne.

Ravel et la « Grèce de mes rêves »

La Grèce en particulier et le monde antique en général irriguent tout un courant de l'esthétique musicale au tournant des 19^e et 20^e siècles, et ils inspirent notamment Richard Strauss outre-Rhin, Jules Massenet, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Maurice Emmanuel ou Maurice Ravel. Ainsi, l'enthousiasme de ce dernier est éveillé par la commande que lui passe Serge Diaghilev, impresario des Ballets russes, à la fin des années 1900, et il consacre à ce qui deviendra le ballet *Daphnis et Chloé* quelque trois ans d'efforts. Ce sera son œuvre la plus longue et la plus élaborée, notamment du point de vue orchestral – ce qui n'est pas peu dire pour un compositeur comme lui, particulièrement convaincant dès qu'il s'agit de couleur instrumentale.

« *Mon intention en l'écrivant était de composer une vaste fresque musicale, moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves* », explique Ravel dans son *Esquisse autobiographique* de 1928.

Le scénario, fondé sur le *Daphnis et Chloé* de Longus (fin II^e ou début III^e siècle de l'ère chrétienne), lui est proposé par Michel Fokine, alors chorégraphe des Ballets russes. L'accueil de l'œuvre lors de sa création début juin 1912 est tiède : d'une part, le public est encore en train de se remettre du scandale suscité quelques jours auparavant par la chorégraphie de Nijinski pour *L'Après-midi d'un faune* (sur une musique de Debussy), d'autre part, en raison de la date avancée dans la saison, le ballet de Ravel ne connaît que quelques représentations avant la trêve estivale. Soucieux d'en faciliter l'interprétation dans les concerts, le compositeur en tire rapidement deux suites d'orchestre (la seconde reprenant l'intégralité de la dernière partie du ballet), dont le succès est à la fois rapide et durable. Servi par les ressources d'un orchestre de grandes dimensions que le compositeur mène, comme on l'a dit, de main de maître, *Daphnis et Chloé* le montre au sommet de son invention musicale. Quelques motifs repris et retravaillés au cours de la partition ponctuent ou plutôt modèlent ce merveilleux kaléidoscope de styles et de langages, aussi saisissant dans le grouillant *Lever du jour* (allégorie de cette musique de timbres et de couleurs en train de naître sous la plume de Ravel) que dans la furieuse bacchanale finale à cinq temps.





Décor de Léon Bakst pour la création de *Daphnis et Chloé* (acte II)

Musicologue, Angèle Leroy exerce le métier de rédactrice pour diverses institutions françaises et étrangères (salles de concert, maisons d'opéra, orchestres et festivals) avec lesquelles elle collabore régulièrement.

Dernière audition à la Philharmonie

Robert Schumann *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*
24. & 25.09.2009 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Emmanuel Krivine

Robert Schumann *Konzert für Violoncello und Orchester*
05.02.2019 Chamber Orchestra of Europe / Bernard Haitink /
Gautier Capuçon

Claude Debussy *Printemps. Suite symphonique*
Première audition

György Kurtág *Mouvement pour alto et orchestre*
Première audition

Maurice Ravel *Daphnis et Chloé*
02.06.2019 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Gustavo Gimeno

Klangzauber und Konzertantes

Sebastian Hanusa

Solokonzerte zu schreiben, hieß bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zumeist, für den eigenen Gebrauch zu komponieren. Mozart und Beethoven hatten sich ihre Klavierkonzerte ebenso auf den Leib beziehungsweise in die Finger geschrieben wie Chopin und Liszt, gleiches gilt für die virtuoson Violinkonzerte Paganinis oder Spohrs. Anders hingegen war die Situation im Falle Robert Schumanns. Mit Anfang Zwanzig hatte er aufgrund seines «Handübels» eine Karriere als Klaviervirtuose aufgeben müssen. Und erst die Beziehung und Heirat mit Clara Wieck bot ab 1841 den Anlass zu produktiver Auseinandersetzung mit der Gattung Solokonzert. Für Clara, eine der größten Pianistinnen ihrer Zeit, entstanden sämtliche Werke für Klavier und Orchester, hinzu kamen in den Folgejahren das *Konzert* sowie die *Phantasie für Violine und Orchester*, das *Cellokonzert* sowie das *Konzertstück für vier Hörner*. All diese Stücke zeichnen sich durch exemplarische Neubefragungen der Gattung aus. So schrieb Schumann für Instrumente wie das Horn oder das Cello, die anders als Klavier oder Violine nicht zu den gängigen Soloinstrumenten seiner Zeit zählten, und machte das Orchester zum gleichwertigen Partner des Soloinstruments. Das musikalische Material verwendet er, vergleichbar einer Symphonie, in motivisch-thematischer Arbeit, und mit den sich hierbei ergebenden Konstellationen zwischen Solo und Gruppe reflektierte er musikalisch das Verhältnis von Individuum und Kollektiv.

Zugespitzt ist letzteres im ***Konzertstück in F-Dur für vier Hörner und Orchester*** zu erleben. Das Stück entstand in Schumanns Dresdner Zeit. Dort hatte er 1849 mit *Adagio und Allegro für Horn*



Robert Schumann 1839

und Klavier op. 70 bereits ein Kammermusikwerk für das damals neu entwickelte Ventilhorn mit seinem gegenüber dem Naturhorn deutlich erweiterten Tonvorrat geschrieben und komponierte noch im selben Jahr, an diese Vorstudie anknüpfend, das Konzertstück als klingendes Portrait des neu entwickelten Instruments. Gleich vierfach ist dieses besetzt, womit Schumann der Tradition des barocken Concerto grosso folgt und wie dort eine konzertierende Instrumentengruppe dem Orchester gegenüberstellt. Und zugleich ist der Klang des Hornquartetts eine der Klangchiffren überhaupt der deutschen Romantik.

Dieser charakteristische Klang ist gleich zu Beginn des ersten, in Sonatenform angelegten Satzes zu erleben, wenn das Soloquartett mit einer blockartig gesetzten Fanfare das Stück eröffnet, bevor das Orchestertutti schwungvoll mit dem Hauptthema einsetzt. Dessen zweiten Abschnitt übernimmt wiederum das Hornquartett, nun in einem dichten, polyphonen Satz, aus dem heraus, wieder auf das Fanfarenmotiv zurückgreifend, ein Prozess

symphonischer Verarbeitung des musikalischen Materials sich entwickelt. Im ersten Satz treten die einzelnen Hörner nur selten solistisch hervor. Im zweiten der insgesamt drei, nahtlos aufeinander folgenden Sätze sind dagegen zunächst das erste und zweite Horn zu erleben. In der «*ziemlich langsam, doch nicht schleppend*» zu spielenden Romanze erklingen sie in einer kanonisch verflochtenen Zweistimmigkeit, die äußerst zurückhaltend vom subtil instrumentierten Orchester und den beiden anderen Hörnern begleitet wird. Erst in einem zweiten Teil wird dem ein vierstimmiger, choralartiger Mittelabschnitt gegenübergestellt, der später im Schlusssatz erneut zitiert wird. In jenem trumpft sodann das Hornquartett erneut schwungvoll auf, wobei hier nun das erste Horn als Primus inter pares mit einer überaus anspruchsvoll geführten, virtuellen Oberstimme das Quartett anführt.

Den Erfolg der Uraufführung am 25. Februar 1850 im Leipziger Gewandhaus verdankte das *Konzertstück für vier Hörner* der hervorragend besetzten Horngruppe des Orchesters um dessen ersten Hornisten Eduard Pohle. Anders verhielt es sich dagegen im Fall des nur wenig später entstandenen ***Konzerts für Violoncello und Orchester in a-moll op. 129***. Auch dieses Stück schrieb Schumann zunächst ohne Auftrag aus dem Wunsch heraus, für das von ihm überaus geschätzte Instrument ein großes Solokonzert zu schreiben. Doch fand sich für das Stück, das Schumann direkt nach seinem Amtsantritt als Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf im Herbst 1850 dort geschrieben hatte, kein Interpret für die Uraufführung. Schumann arbeitete drei Jahre später das Konzert sogar für Violine um, nachdem eine Aufführung durch den befreundeten Geiger Joseph Joachim möglich schien. Diese lang verschollene Fassung wurde erst 1987 uraufgeführt – und steht zugleich einer weiteren Fassung, der in Luxemburg gespielten Bearbeitung für Viola durch Tabea Zimmermann, zur Seite. Die Uraufführung der Urfassung des Konzerts fand dann, wie die Forschung auch erst seit kurzem weiß, am 23. April 1860 durch Ludwig Ebert und das Orchester der Großherzoglichen Hofkapelle in Oldenburg statt, vier Jahre nach Schumanns Tod.

Die von Clara Schumann bezüglich des Stückes in ihrem Tagebuch vermerkte «*höchst interessante Verwebung zwischen Cello und Orchester*» war für das Stück Segen und Fluch zugleich. Für manche Zeitgenossen war es eine Überforderung, heute wird die komplexe Anlage des aus drei ineinander übergehenden Sätzen bestehenden Konzerts indes als eine seiner Qualitäten anerkannt: So erklingen gleich zu Beginn drei getragene Holzbläserakkorde, es lüftet sich quasi ein klanglicher «Vorhang». Die Oberstimme dieser Akkordfolge bildet aber zugleich, rhythmisch verändert, den Beginn des direkt im Anschluss kantabel sich aufschwingenden Hauptthemas, verbirgt sich aber auch, in modifizierter Form, im Rondo-Thema des Schlusssatzes. Den charakteristischen Holzbläsersatz des «Vorhangs» wiederum verwendet Schumann, um den langsamen Mittelsatz zu strukturieren. Harmonisch verändert dienen dessen Holzbläserakkorde als Überleitung in den Beginn des Satzes. Dort erklingt dann im Duett des Soloinstrumentes mit einem zweiten Cello im Orchester eine der lyrisch schönsten Stellen Schumanns überhaupt – bevor erneut mehrfach die Holzbläserakkorde eingeschoben werden, und, nach einem kurzen Rückgriff auf das Hauptthema des ersten Satzes, eine Art leidenschaftliches *Accompagnato*-Rezitativ einsetzt. Hier «spricht» das Soloinstrument zum Publikum, es schließt sich eine kurze Solokadenz an – und der dritte Satz «*sehr lebhaft*» setzt ein.

Sofern der Idee des konzertierenden Dialogs von Solo und Orchester immer etwas Verspieltes, mitunter auch üppig Wucherndes eigen ist, scheint sie geradezu konträr zur Musik **György Kurtágs** zu stehen. Wie bei kaum einem anderen Komponisten der Gegenwart verbindet sich in dessen in oft radikal aphoristischer Kürze konzentrierten Klangminiaturen ein Höchstmaß an musikalischer Dichte und Vielfalt mit einem Moment extremer Zurücknahme und Reduktion. Umso mehr überrascht daher ein Werk wie *Mouvement* für Viola und Orchester, das indes vor der einschneidenden Lebens- und Schaffenskrise Kurtágs während seines Studienaufenthalts im Paris des Jahres 1957/58 komponiert wurde. Dieser vorausgegangen war das

Erlebnis des Ungarn-Aufstandes, das den eigentlich der kommunistischen Partei nahestehenden Kurtág ebenso erschütterte, wie ihn die Begegnung mit der westlichen Nachkriegsavantgarde während des Pariser Studiums bei Darius Milhaud und Olivier Messiaen grundlegend in seinem kompositorischen Selbstverständnis verunsicherte – um einen radikalen Neubeginn nach sich zu ziehen.

Davon noch unberührt ist das zweisätziges Bratschenkonzert, das 1955 von dem Widmungsträger Imre Pataki in Debrecen uraufgeführt worden war. Es war die Abschlussarbeit des 1926 geborenen Komponisten an der Budapester Musikakademie und steht noch ganz in einer spätromantischen Tradition, angereichert von Einflüssen ungarischer Volksmusik, Bartóks und Schostakowitschs. Während der zweite Satz des Konzerts von Kurtág später zurückgezogen wurde, gab er den ersten unter dem zweideutigen Titel *Mouvement* zur Veröffentlichung frei. Bezeichnet dieser doch nicht nur den einzelnen Satz eines Konzerts, sondern steht zugleich englisch für die Bewegung: Diese wird gleich zu Beginn des Satzes durch sich wiederholende Viertel in der Pauke initiiert und durchzieht als kontinuierlicher Puls das gesamte Stück. Über diesem Puls bauen sich massige Orchesterklänge auf, aus denen sodann die Solostimme hervortritt. Diese ist von einem klagend-tragischen Gestus geprägt, der sich mal zu virtuos aufschießendem Laufwerk steigert, mal in liegenden Tönen und ätherischen Trillern zurückgenommen wird. Immer wieder jedoch treibt der durchlaufende Puls die Musik voran – und erst ganz am Ende, nach einer kurzen Solokadenz und einem Abebben des orchestralen Klangstroms retardiert er und kommt letztlich zur Ruhe.

Mit Claude Debussys *Printemps* und Maurice Ravels zweiter Suite aus *Daphnis et Chloé* flankieren zwei gänzlich anders getönte Kompositionen Kurtágs düster drängende Musik. Zugleich flankieren sie historisch jenen Abschnitt der französischen Musikgeschichte, der als Impressionismus in die Geschichtsbücher eingegangen ist: *Printemps* ist das erste Musikstück, das nachweislich als «impressionistisch» bezeichnet wurde und entstand 1887 während Debussys Zeit in der Villa Médicis



Claude Debussy zur Zeit seines Aufenthalts in der Villa Médicis

in Rom, wo er sich als Gewinner des renommierten Rompreises aufhielt. Dieses Künstlerstipendium der französischen Akademie der schönen Künste ermöglichte ihm, im Anschluss an sein Studium und befreit von materiellen Sorgen, sich drei Jahre lang einzig der Kunst zu widmen. Debussy empfand die Zeit in Rom jedoch als schwere Belastung. Das Stipendium war daran gebunden, regelmäßig der überaus konservativ besetzten Preisjury neue Kompositionen als Arbeitsnachweis einzusenden – und sich hiermit weiterhin musikalisch in jenem Erwartungsrahmen zu bewegen, gegen den Debussy mit radikal neuen Ideen schon in seiner Zeit am Konservatorium opponiert hatte. Doch ging das Abarbeiten hieran mit einem künstlerischen Selbstfindungsprozess einher, innerhalb dessen *Printemps* ein wichtiger Schritt ist.



Vaclav Nijinsky und Maurice Ravel am Klavier, 1914

Ausgehend von Sandro Botticellis Gemälde *Primavera* und damit inspiriert von den Eindrücken der im Frühling erwachenden Natur ist das zweiteilige Stück in vielerlei Hinsicht bereits «typisch» Debussy: Mit nebeneinander gesetzten, einzelnen Klangmomenten, mal modalen, mal auf Ganztonleitern basierenden Melodiebildungen und der Auflösung konventioneller funktionsharmonischer Bezüge zwischen einzelnen Akkorden. Die Jury bejegnete all dem mit Unverständnis und schrieb in ihrer Bewertung: *«Es wäre sehr zu wünschen, dass Herr Debussy sich dieses verschwommenen Impressionismus erwehren würde, der einer der gefährlichsten Gegner der Wahrheit in den Werken der Kunst ist.»* Debussy selbst verwehrt sich daher dagegen, als «Impressionist» bezeichnet zu werden, anschließend an den Gebrauch des Begriffs durch die Jury im Sinne von «*willkürlich*» und «*zusammenhanglos*». Dass er selbst *Printemps* zunächst nicht veröffentlichte, dürfte indes mehr den unglücklichen Umständen der Entstehung geschuldet sein. Erst 1904 erschien *Printemps* in der Fassung für Klavier und Chor, 1913 wurde die Orchesterfassung Henri Büssers publiziert, in der er den Chor ersetzt und das Stück im Stile Debussys instrumentiert hatte.

Ein Jahr zuvor war am 8. Juni 1912 im Pariser Théâtre du Châtelet mit dem Ballett *Daphnis et Chloé* das bislang größte Partiturwerk Maurice Ravels zur Uraufführung gekommen. Als Basis hierzu hatte der Choreograph Michel Fokine aus dem gleichnamigen Roman des antiken Schriftstellers Longos ein Libretto extrahiert, in dem in wenigen, markanten Szenen die Liebesgeschichte des Hirtenpaares Daphnis und Chloé, Chloés Entführung bei einem Piratenüberfall und die glückliche Wiedervereinigung der beiden erzählt werden. Ravel schrieb hierzu zunächst eine Klavierversion der etwa einstündigen Musik, die er in einem zweiten Schritt überarbeitete und orchestrierte. Am Vorabend des ersten Weltkriegs schuf er damit ein Werk, das als unbeschwertes Hirtenidyll in einer artifiziell verklärten Antike und zugleich als selbstverliebte Feier des Klangs und der Bewegung den – noch – ungetrübten Höhepunkt einer Kunstepoche bildet.

Daphnis et Chloé wurde zusammen mit der skandalträchtigen Choreographie Vaclav Nijinskys von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* uraufgeführt – und in der öffentlichen Wahrnehmung überschattet. Ravel stellte daraufhin aus einzelnen Teilen des Balletts zwei Suiten für den Konzertgebrauch zusammen. In der zweiten Suite sind dies die Teile *Lever du jour*, *Pantomime* und *Danse générale*, die je auf ihre Art auch für die feinen Unterschiede zwischen der Musik Ravels und Debussys stehen: Im Klangbild ist dies das Bemühen um stärkere Distinktion einzelner Klangfarben, hinzu kommt zudem, stärker als bei Debussy, die Grundierung des musikalischen Satzes durch klar strukturierten Periodenbau und, wenngleich verschleierte, funktionsharmonische Zusammenhänge. Im *Anbruch des Tages*, nach Chloés glücklicher Rettung von den Piraten, findet sich dies im periodischen Aufbau der durch die verschiedenen Register wandernden Hauptstimme, die Perioden des finalen *Danse générale* bauen auf einem durchlaufenden 5/4-Takt auf. Und sogar das frei improvisiert wirkende, große Flötensolo zu Beginn der *Pantomime* – im Ballett ist hier die Erzählung des Hirten Lamon von der Nymphe Syrinx und ihrer Verwandlung in ein Schilfrohr eingeschoben – basiert auf einem klar gegliederten Periodenbau, bevor im zweiten Teil in einem gestisch gedachten, einer Opernszene verwandten Abschnitt Daphnis und Chloé wieder zueinander finden.

Sebastian Hanusa ist Dramaturg, Publizist und Komponist und schreibt über neue Musik und zeitgenössisches Musiktheater. Er arbeitet derzeit als Dramaturg an der Deutschen Oper Berlin.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Robert Schumann *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*
24. & 25.09.2009 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Emmanuel Krivine

Robert Schumann *Konzert für Violoncello und Orchester*
05.02.2019 Chamber Orchestra of Europe / Bernard Haitink /
Gautier Capuçon

Claude Debussy *Printemps. Suite symphonique*
Erstaufführung

György Kurtág *Mouvement pour alto et orchestre*
Erstaufführung

Maurice Ravel *Daphnis et Chloé*
02.06.2019 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Gustavo Gimeno

L'objet fait le lien.

Budapest Festival Orchestra

First Violin

Major Tamás – Concert Master
Eckhardt Violetta
Bíró Ágnes
Czenke Csaba
Gál-Tamási Mária
Gulyás Emese
Hrib Radu
Illési Erika
Iván Tímea
Kádár István
Kostyál Péter
Lesták Bedő Eszter
Oláh Gyöngyvér
Sipos Gábor
Bujtor Balázs
Tuska Zoltán

Second Violin

Pilz János
Bodó Antónia
Czirók Györgyi
Gátay Tibor
Haják Krisztina
Lezsák Zsófia
Molnár Noémi
Mózes Anikó
Szabó Levente
Szeffcsik Zsolt
Szlávik Zsuzsanna
Jász Pál
Kovács Erika
Nagy Gabriella

Viola

Gábor Ferenc
Gálfi Csaba
Csoma Ágnes
Bodolai Cecília
Fekete Zoltán
Juhász Barna
Reinhardt Nikoletta
Yamamoto Nao
Bolyki László
Polónyi István
Rajncsák István
Erlích, Miguel

Cello

Szabó Péter
Dvorák Lajos
Eckhardt Éva
Kertész György
Liptai Gabriella
Mahdi Kousay
Sovány Rita
Wincor, Klara
Farkas Olívia
Markó György

Double Bass

Fejérvári Zsolt
Martos Attila
Kaszás Károly
Lévai László
Sipos Csaba
Shaham, Naomi
H. Zováthi Alajos

Flute

Pivon Gabriella
Jóföldi Anett
Nagy Bernadett
Bán Máté

Oboe

Rolland-Bezem, Emmanuel
Neuszerova, Eva
Perreau, Marie-Noëlle

Clarinet

Ács Ákos
Csalló Roland
Szitka Rudolf
Roscia, Daniel

Bassoon

Tallán Dániel
Patkós Sándor
Duffek Mihály
Kovács Zoltán

Horn

Szőke Zoltán
Bereczky Dávid
Szabó András
Nagy Zsombor
Tóth Gábor
Erdei Péter

Trumpet

Csikota Gergely
Póti Tamás
Czeglédi Zsolt
Brooks, Gideon

Trombone

Szakszon Balázs
Sztán Attila
Wolfson, Yuval

Tuba

Bazsinka József

Timpani

Schönfeld, Torsten

Percussion

Herboly László
Kurcsák István
Van Den Bos, Iris
Breuer, Ulf
Boudinov, Boris
Fábry Boglárka
Hencz Kornél

Harp

Polónyi Ágnes
Rolton, Rosanna

Piano For 4 Hands

Mali Emese
Báll Dávid

Assistant Conductor

Urrutia, Alejandra

Staff

Erdődy Orsolya *Managing Director*
Pócs Bence *Tour Manager*
Wolf Ivett *Tour Coordinator*
Zeibig Márton *PA To Iván Fischer*
Zentai Róbert *Stage Manager*
Kathi Sándor *Stage Assistant*

Interprètes

Biographies

Budapest Festival Orchestra

Quand Iván Fischer a fondé en 1983 le Budapest Festival Orchestra avec le pianiste Zoltán Kocsis, il réalisait un rêve personnel. La philosophie de l'orchestre a consisté à rassembler un groupe de musiciens créatifs et audacieux souhaitant développer ses capacités musicales en effectif d'orchestre, de musique de chambre et en solo. Iván Fischer a introduit des innovations, telles un temps de répétition plus intense et individualisé, ainsi que le soutien à la créativité de chaque musicien. C'est une approche novatrice de la musique, l'ardeur des musiciens et leur aspiration permanente à l'excellence qui a fait du Budapest Festival Orchestra l'un des meilleurs orchestres au monde. Le jeune orchestre est ainsi devenu un invité régulier des grands festivals internationaux; ses enregistrements (d'abord chez Philips Classics puis chez Channel Classics) ont reçu de nombreuses distinctions. Le *Grammophone Magazin* a listé le BFO en 2009 comme l'une des dix meilleures phalanges au monde. Dans sa ville d'origine, le Budapest Festival Orchestra est devenu l'orchestre hongrois favori, qui a trouvé sa résidence au Müpa Budapest et à l'Académie Franz Liszt pour des concerts régulièrement à guichet fermé. Chaque saison, l'orchestre se consacre à son programme participatif lors duquel de petits ensembles issus du BFO se produisent dans des écoles, hôpitaux, églises et centres socio-culturels. Des concerts sont par ailleurs organisés dans des synagogues désaffectées du pays. L'objectif est d'attirer l'attention sur ces bâtiments et de leur réinsuffler de la vie en signe de tolérance. D'autres formats de concerts novateurs ont fait la une des journaux dans le monde entier:





Budapest Festival Orchestra
photo: Akos Stiller

les «Kakaokonzerte» pour les familles avec enfants souffrant de troubles autistiques apportent la joie de la musique à toute la famille. Les «concerts à la carte» ont été présentés avec grand succès en Hongrie et à l'international, notamment aux Proms de Londres. Le marathon musical au Müpa met à l'honneur, en l'espace d'une seule journée, les œuvres d'un compositeur en onze concerts. Le cycle «Midnight Music» a été spécialement conçu pour le public entre 18 et 30 ans, invité à écouter la musique au milieu de l'orchestre, assis sur des poufs. 500 enfants hongrois – Roms et non-Roms – dansent chaque mois de juin sur la Place des Héros de Budapest. Le festival de l'orchestre, Bridging Europe, organisé en commun avec le Müpa, se concentre chaque mois de septembre sur la présentation de la culture d'une autre nation européenne. Du côté des productions d'opéras du BFO, il s'agit de concerts mis en scène pour des salles de concert, par Iván Fischer. Dans sa liste des meilleurs spectacles musicaux classiques de la ville, le *New York Magazine* a élu la production du BFO des *Noces de Figaro* comme la meilleure de l'année 2013. D'autres productions à succès ont été invitées dans des centres musicaux majeurs comme le Mostly Mozart Festival, le Festival d'Édimbourg et le Festival d'Abu Dhabi. En 2018, le BFO a créé, avec l'Iván Fischer Opera Company, le Vicenza Opera Festival dans le Teatro Olimpico où il est depuis en résidence. Le BFO passe régulièrement des commandes et assure des créations. Pour former de jeunes talents, l'orchestre a fondé une académie, en collaboration avec l'European Union Youth Orchestra et le Verbier Festival. Les premiers chefs invités du BFO ont été Sir Georg Solti et Sir Yehudi Menuhin. Ce poste est actuellement occupé par Gábor Takács-Nagy. Depuis la création de l'orchestre il y a plus de trente ans, Iván Fischer en est le directeur musical. Le Budapest Festival Orchestra est une fondation dirigée par un comité d'administration et soutenu par l'État hongrois et la Ville de Budapest. En soutien se sont également constitués des cercles d'amis du Budapest Festival Orchestra, en Hongrie, aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne. Le Budapest Festival Orchestra a joué pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2018/19.

Budapest Festival Orchestra

Als Iván Fischer 1983 das Budapest Festival Orchestra gemeinsam mit dem Pianisten Zoltán Kocsis gründete, erfüllte er sich damit einen persönlichen Traum. Die Kernphilosophie des Orchesters bestand darin, eine Gruppe von kreativen, wagemutigen Musikern zusammenzubringen, die ihr musikalisches Können im Orchesterspiel, der Kammermusik und ihrem Solorepertoire weiterentwickeln wollen. Iván Fischer brachte wesentliche Neuerungen ein, wie zum Beispiel eine intensivere und individualisiertere Probenarbeit im Orchester und die Unterstützung und Förderung der Kreativität jedes einzelnen Musikers. Es ist die innovative Herangehensweise an Musik, die Hingabe der Musiker und ihr ständiges Streben nach Exzellenz, die das Budapest Festival Orchestra zu einem der besten Orchester der Welt gemacht haben. Das junge Orchester wurde so zu einem regelmäßigen Gast bei den größten internationalen Festivals; seine Aufnahmen (zunächst bei Philips Classics, später bei Channel Classics) haben zahlreiche Auszeichnungen erhalten. Das *Grammophone Magazin* listete das BFO 2009 als eines der zehn besten Orchester der Welt. In seiner Heimatstadt wurde das Budapest Festival Orchestra zum beliebtesten ungarischen Orchester, welches in der regelmäßig ausverkauften Konzerthalle Müpa und der Franz-Liszt-Akademie sein Zuhause gefunden hat. In jeder Spielzeit widmet sich das Orchester seinem Community programme, bei dem einzelne, kleinere Ensembles des BFO in Schulen, Pflegeheimen, Kirchen und Gemeindezentren musizieren. Darüber hinaus werden Konzerte in leerstehenden Synagogen des Landes organisiert. Ziel ist es, die Aufmerksamkeit für diese Gebäude zu wecken und sie wieder mit Leben zu erfüllen, um ein Zeichen für Toleranz zu setzen. Weitere innovative Konzertformate haben weltweit für Schlagzeilen gesorgt: Die «Kakaokonzerte» für Familien mit Kindern des Autismus-Spektrums tragen die Freude an Musik in die ganze Familie. Wunschkonzerte wurden mit großem Erfolg in Ungarn und international präsentiert, u. a. bei den London Proms. Der Musik-Marathon in der Müpa rückt die Werke eines Komponisten in elf Konzerten an einem einzigen Tag in den Mittelpunkt. Der «Midnight Music» Zyklus wurde speziell für das Publikum

zwischen 18 und 30 Jahren konzipiert, welches inmitten des Orchesters auf Sitzsäcken der Musik lauscht. 500 ungarische Kinder – Roma und Nicht-Roma – tanzen jeden Juni auf dem Heldenplatz in Budapest. Das eigene Festival Bridging Europe, gemeinsam mit der Müpa organisiert, konzentriert sich darauf, jeden September die Kultur einer anderen europäischen Nation zu präsentieren. Bei den Opernproduktionen des BFO handelt es sich um so genannte inszenierte Konzerte für Konzertsäle, in der Regie von Iván Fischer. In der Liste der besten klassischen Musikveranstaltungen der Stadt wählte das *New York Magazine* die BFO Produktion *Die Hochzeit des Figaro* im Jahr 2013 zur besten des Jahres. Weitere erfolgreiche Produktionen wurden in bedeutende Musikzentren eingeladen, darunter das Mostly Mozart Festival, das Edinburgh Festival und das Abu Dhabi Festival. 2018 begründete das BFO gemeinsam mit der Iván Fischer Opera Company das Vicenza Opera Festival im einzigartigen Teatro Olimpico und ist dort seither Orchestra in residence. Das BFO vergibt regelmäßig Kompositionsaufträge und spielt Uraufführungen. Um junge Talente auszubilden, hat das Orchester in Zusammenarbeit mit dem European Union Youth Orchestra und dem Verbier Festival ein Akademieprogramm gegründet. Die Ersten Gastdirigenten des BFO waren Sir Georg Solti und Sir Yehudi Menuhin. Aktuell wird diese Position von Gábor Takács-Nagy bekleidet. Seit der Gründung des Orchesters vor über 30 Jahren ist Iván Fischer der Musikdirektor des BFO. Das Budapest Festival Orchestra ist eine von einem Vorstand geleitete Stiftung und wird vom ungarischen Staat und der Stadt Budapest unterstützt. Zur Unterstützung haben sich Freundeskreise des Budapest Festival Orchestra in Ungarn, den USA, Großbritannien und Deutschland gegründet. In der Philharmonie Luxembourg gastierte das Budapest Festival Orchestra zuletzt in der Saison 2018/19.

Iván Fischer direction

Iván Fischer est l'un des musiciens les plus visionnaires d'aujourd'hui. Il est chef d'orchestre, compositeur, metteur en scène d'opéra, penseur, médiateur – ancré dans la tradition de



Iván Fischer

l'érudit musical universel même si son focus demeure la musique. C'est la raison pour laquelle il a développé de nombreux formats de concerts et renouvelé la structure et la manière de travailler de l'orchestre symphonique classique. Avec le Budapest Festival Orchestra, qu'il a créé au milieu des années 1980, il a introduit et établi de nombreuses réformes. En tant que directeur musical du Budapest Festival Orchestra, Iván Fischer a écrit l'une des plus grandes success story du monde de la musique classique de ces 30 dernières années. Avec des tournées internationales et une série d'enregistrements pour Philips Classics et Channel Classics, il a acquis la réputation d'être l'un des chefs les plus célébrés du monde, chez qui tradition et innovation vont de pair. Il a créé plusieurs festivals parmi lesquels le Festival Mahler de Budapest, le Bridging Europe Festival et le Vicenza Opera Festival. Le Forum économique mondial lui a remis le Crystal Award pour ses efforts en faveur des relations culturelles à l'international. Il a été directeur musical du National Symphony Orchestra à Washington, de l'Opéra National de Lyon et du Konzerthausorchester Berlin, ce dernier l'ayant par ailleurs nommé chef honoraire. Il est également Honorary Guest Conductor du Concertgebouworkest auquel le lie une collaboration depuis des décennies. Il est régulièrement invité par les Berliner Philharmoniker, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et le New York Philharmonic Orchestra. Iván Fischer a étudié le piano, le violon et le violoncelle à Budapest avant de fréquenter les classes de direction d'orchestre de Hans Swarowsky à Vienne. Après avoir été l'assistant de Nikolaus Harnoncourt pendant douze ans, il a commencé sa carrière internationale en remportant le concours de direction de la Rupert Foundation à Londres. Après quelques invitations dans des maisons d'opéras internationales, il a décidé d'emprunter, aussi dans ce domaine, la voie de la réforme, et a fondé l'Iván Fischer Opera Company avec laquelle il réalise des productions lyriques indépendantes. Dans ses mises en scène, il a toujours pour objectif une unité organique entre musique et comédie. Les productions de l'IFOC, qui lient souvent les musiciens et les chanteurs sur le plan artistique et spatial, ont été célébrées ces dernières années à New York,

Édimbourg, Abu Dhabi, Berlin, Genève et Budapest. Depuis 2004, Iván Fischer est aussi actif en tant que compositeur et écrit principalement de la musique vocale avec petits ensembles. Son opéra *Die Rote Färse* a fait les gros titres dans le monde entier; l'opéra pour enfants *Der Grüffelo* a connu plusieurs reprises à Berlin; son œuvre la plus jouée, *Eine Deutsch-Jiddische Kantate*, a été proposée dans de nombreux pays. Iván Fischer est fondateur de la Société hongroise Mahler et parrain de l'Académie britannique Kodály. Le président de la République de Hongrie lui a remis la médaille d'or, le gouvernement français l'a fait Chevalier des Arts et des Lettres. En 2006, il a été honoré du Prix Kossuth de Hongrie; en 2011, il a reçu le Royal Philharmonic Society Music Award et le Dutch Ovation Prize; en 2013, il est devenu membre d'honneur de la Royal Academy of Music à Londres. Il est citoyen d'honneur de Budapest. Iván Fischer a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie en 2019/20 à la tête du Concertgebouworkest.

Iván Fischer Leitung

Iván Fischer ist als einer der visionärsten Musiker unserer Zeit bekannt. Er ist Dirigent, Komponist, Opernregisseur, Denker, Vermittler – verankert in der Tradition der musikalischen Universalgelehrten. Sein Fokus ist stets die Musik, dafür entwickelte er zahlreiche neue Konzertformate und erneuerte die Struktur und die Arbeitsweise des klassischen Synchronorchesters. Mit dem Budapest Festival Orchestra, das er Mitte der 1980er Jahre gründete, hat er zahlreiche Reformen eingeführt und etabliert. Als Musikdirektor des Budapest Festival Orchestra schrieb Iván Fischer eine der größten Erfolgsgeschichten in der Welt der Klassik der letzten 30 Jahre. Mit internationalen Tourneen und einer Serie von Aufnahmen für Philips Classics und Channel Classics erwarb er sich den Ruf eines der meistgefeierten Orchesterleiter der Welt, bei dem Tradition und Innovation Hand in Hand gehen. Er rief mehrere Festivals ins Leben, darunter das Budapester Mahler-Fest, das Bridging Europe Festival und das Vicenza Opera Festival. Das Weltwirtschaftsforum

verlieh ihm den Crystal Award für seine Verdienste zur Förderung internationaler kultureller Beziehungen. Er war Chefdirigent von National Symphony Orchestra Washington, Opéra National de Lyon und des Konzerthausorchesters Berlin, letzteres hat ihn zum Ehrendirigenten ernannt. Ebenso ist er Honorary Guest Conductor des Concertgebouworkest, mit dem ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verbindet. Bei den Berliner Philharmonikern, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem New York Philharmonic Orchestra ist er regelmäßig zu Gast. Iván Fischer studierte Klavier, Violine und Violoncello in Budapest, ehe er in Wien die legendäre Dirigierklasse von Hans Swarowsky besuchte. Nach einer zweijährigen Assistenzzeit bei Nikolaus Harnoncourt startete er seine internationale Karriere mit dem Sieg beim Dirigentenwettbewerb der Rupert Foundation in London. Nach einigen Gastauftritten in internationalen Opernhäusern, entschied er sich auch bei der Oper für einen Reformweg und gründete die Iván Fischer Opera Company, mit der er unabhängige Opernproduktionen verwirklicht. Bei seinen Inszenierungen setzt er immer eine organische Einheit von Musik und Schauspiel als Ziel. Die Produktionen der IFOC, die oft Musiker und Sänger künstlerisch und räumlich miteinander verbinden, wurden in den vergangenen Jahren in New York, Edinburgh, Abu Dhabi, Berlin, Genf und Budapest gefeiert. Seit 2004 ist Iván Fischer auch als Komponist tätig, er schreibt meist vokale Musik mit kleinen Instrumentalensembles. Seine Oper *Die Rote Färse* hat in der ganzen Welt für Schlagzeilen gesorgt; die Kinderoper *Der Gruffelo* erlebte in Berlin mehrere Wiederaufnahmen; sein meist aufgeführtes Werk *Eine Deutsch-Jiddische Kantate* wurde in zahlreichen Ländern aufgeführt und aufgenommen. Iván Fischer ist Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft und Schirmherr der Britischen Kodály Academy. Der Präsident der Republik Ungarn hat ihn mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet, die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres. 2006 wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis geehrt, 2011 erhielt er den Royal Philharmonic Society Music Award und den Dutch Ovatie Prize, 2013 wurde er zum Ehrenmitglied der Royal Academy of



Tabea Zimmermann
photo: Marco Borggreve

Music in London ernannt. Iván Fischer ist Ehrenbürger von Budapest. In der Philharmonie Luxembourg war Iván Fischer zuletzt 2019/20 mit dem Concertgebouworkest zu erleben.

Tabea Zimmermann alto

Tabea Zimmermann, qui se définit elle-même comme une «*musicienne ayant comme instrument l'alto*», fait partie des interprètes les plus appréciées et sollicitées d'aujourd'hui. Du fait de son prix international de musique Ernst von Siemens en 2020, et de ses résidences auprès du Concertgebouworkest au cours de la saison 2019/20 et des Berliner Philharmoniker en 2020/21, Tabea Zimmermann a acquis une grande renommée. Y compris dans son travail avec orchestre, elle suit toujours l'idéal fortement ancré en elle de musique de chambre, où l'intégrité artistique est placée au premier plan. En soliste, elle travaille régulièrement avec les orchestres majeurs du monde. Les saisons passées, elle a été en résidence à Weimar, Luxembourg, Hambourg, auprès des Bamberger Symphoniker et de la Frankfurter Museums-gesellschaft; elle poursuit également son étroite collaboration avec l'Ensemble Resonanz au sein duquel elle a été artiste en résidence pendant deux ans. Tabea Zimmermann a suscité l'intérêt d'un grand nombre de compositeurs et introduit au répertoire de nombreuses nouvelles œuvres, concertos et pièces de musique de chambre. Récemment a paru chez harmonia mundi son disque «*Cantilena*» avec le pianiste espagnol Javier Perianes. En 2013, Tabea Zimmermann a saisi l'opportunité de l'année Hindemith pour publier, chez myrios classics, une intégrale saluée par la critique de toutes les œuvres pour alto du compositeur. Elle a été récompensée d'un Echo Klassik en tant qu'instrumentiste de l'année pour son disque solo consacré à Reger et Bach paru en 2009 chez myrios classics, distinguée à plusieurs reprises pour son implication artistique tant en Allemagne qu'à l'étranger – notamment de l'Ordre du Mérite de la République Fédérale d'Allemagne, du Prix de la musique de Francfort, du Prix de la culture de Hesse, du Prix de la musique du Rheingau, du Prix international de l'Accademia Musicale Chigiana à Sienne,

du Prix Paul Hindemith de la ville de Hanau – et consacrée musicienne de l'année aux ICMA International Classical Music Awards en 2017. Depuis 2013, Tabea Zimmermann est membre du conseil de la Fondation Hindemith. Son mandat de présidente du conseil d'administration de l'association en charge de la maison de Beethoven à Bonn, de 2013 à 2020, a culminé cette même année à l'occasion de l'anniversaire du compositeur, avec un festival de trois semaines présentant la quasi-intégralité de sa musique de chambre. Tabea Zimmermann a reçu ses premières leçons d'alto à l'âge de trois ans, avant de commencer le piano deux ans plus tard. Ces débuts ont été particulièrement marqués par l'influence de son premier professeur Dietmar Mantel. À sa formation auprès de Ulrich Koch à la Musikhochschule Freiburg s'est ajouté un cursus bref et intense avec Sándor Végh au Mozarteum de Salzbourg. Son parcours a été couronné par toute une série de succès à des concours: citons les Premier prix remportés aux concours internationaux de Genève en 1982 et de Budapest en 1984, ainsi que Maurice Vieux à Paris en 1983. Depuis 2019, elle joue sur un instrument du luthier Patrick Robin. Elle s'est régulièrement produite en concert avec son mari David Shallon de 1987 au décès de ce dernier en l'an 2000. Tabea Zimmermann a enseigné à la Musikhochschule Saarbrücken et à la Frankfurter Hochschule für Musik; depuis octobre 2002, elle est professeur à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler». Tabea Zimmermann a joué pour la dernière fois à la Philharmonie en octobre dernier dans le cadre d'un récital soliste.

Tabea Zimmermann Viola

Tabea Zimmermann, die sich selbst als *«Musikerin mit dem Instrument Bratsche»* bezeichnet, gehört zu den beliebtesten und renommiertesten Interpreten unserer Zeit. Mit der Verleihung des internationalen Ernst von Siemens Musikpreises 2020, der Residency beim Concertgebouworkest in der Saison 2019/20 und der Residency bei den Berliner Philharmonikern in der Saison 2020/21 erfährt Tabea Zimmermann größte Anerkennung. Auch in der Arbeit mit Orchestern orientiert sie sich stets an

ihrem kammermusikalisch geprägten Ideal, bei dem die künstlerische Integrität im Vordergrund steht. Als Solistin arbeitet sie regelmäßig mit den weltweit bedeutendsten Orchestern. Sie hat in den vergangenen Spielzeiten Residencies in Weimar, Luxemburg, Hamburg, bei den Bamberger Symphonikern und bei der Frankfurter Museumsgesellschaft gestaltet; ihre enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Resonanz, bei dem sie zwei Jahre als Artist in residence wirkte, setzt sie auch weiterhin fort. Tabea Zimmermann hat das Interesse vieler zeitgenössischer Komponisten für die Bratsche geweckt und zahlreiche neue Werke in das Konzert- und Kammermusikrepertoire eingeführt. Jüngst erschien ihre «Cantilena»-CD mit dem spanischen Pianisten Javier Perianes bei harmonia mundi. Das Hindemith-Jahr 2013 nahm Tabea Zimmermann zum Anlass, bei myrios classics eine hochgelobte Gesamteinspielung aller Bratschenwerke von Paul Hindemith vorzulegen. Für die 2009 bei myrios erschienene Solo-CD mit Werken von Reger und Bach wurde sie mit einem Echo Klassik als Instrumentalistin des Jahres ausgezeichnet. Für ihr künstlerisches Wirken ist Tabea Zimmermann sowohl in Deutschland als auch im Ausland mehrfach ausgezeichnet worden, darunter mit dem Bundesverdienstkreuz, dem Frankfurter Musikpreis, dem Hessischen Kulturpreis, dem Rheingau Musikpreis, dem Internationalen Preis der Accademia Musicale Chigiana in Siena, dem Paul-Hindemith-Preis der Stadt Hanau und als Künstlerin des Jahres der ICMA International Classical Music Awards 2017. Seit 2013 ist Tabea Zimmermann Stiftungsratsmitglied der Hindemith-Stiftung. Ihre Amtszeit als Vorstandsvorsitzende des Vereins Beethoven-Haus Bonn (2013–2020) gipfelte 2020 anlässlich des Beethoven-Jubiläums in einem dreiwöchigen Festival mit der fast vollständigen Aufführung der Kammermusik von Beethoven. Tabea Zimmermann erhielt im Alter von drei Jahren ihren ersten Bratschenunterricht, zwei Jahre später begann sie mit dem Klavierspiel. Wichtige Impulse erhielt sie in der Anfangszeit von ihrem ersten Lehrer Dietmar Mantel. An ihre Ausbildung bei Ulrich Koch an der Musikhochschule Freiburg schloss sich ein kurzes, intensives Studium bei Sándor Végh am Mozarteum in Salzburg an. Eine Reihe von Wettbewerbserfolgen krönte ihre Ausbildung,

darunter erste Preise bei den internationalen Wettbewerben in Genf 1982, in Budapest 1984 und beim Wettbewerb Maurice Vieux in Paris 1983. Seit 2019 spielt sie auf einem maßgefertigten Instrument des Geigenbauers Patrick Robin. Ab 1987 bis zu dessen Tod im Jahr 2000 konzertierte sie regelmäßig mit ihrem Ehemann David Shallon. Professuren hatte Tabea Zimmermann bereits an der Musikhochschule Saarbrücken und an der Frankfurter Hochschule für Musik inne; seit Oktober 2002 ist sie Professorin an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler». In der Philharmonie Luxembourg spielte Tabea Zimmermann zuletzt im Oktober ein Solo-Recital.

Grands orchestres

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

10.12.2021 20:00
Grand Auditorium
Vendredi / Freitag / Friday

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Wiener Singverein
Pueri Cantores du Conservatoire de la Ville de Luxembourg
Gustavo Gimeno direction
Gerhild Romberger alto

Mahler: *Symphonie N° 3*

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre
Conférence David Christoffel: «Gustav Mahler, précurseur de l'écologie sonore?» (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.



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