

17.06. 2022 19:00
Grand Auditorium

Vendredi / Freitag / Friday

Aventure+

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

David Robertson direction

Pekka Kuusisto violon

Après le concert /

Im Anschluss an das Konzert

Grand Auditorium

Pekka Kuusisto violon

Ce concert est enregistré par radio 100,7 et sera retransmis
le 6 juillet 2022.



Natalie Dietterich (1992)

aeolian dust (2015)

10'

Jean Sibelius (1865–1957)

Deux sérénades pour violon et orchestre op. 69 (1912/13)

Sérénade N° 1 en ré majeur (D-Dur)

9'

Sérénade N° 2 en sol mineur (g-moll)

8'

Thomas Adès (1971)

Märchentänze (2020)

Legierissimo

Giusto, ritmico

A Skylark. Presto, molto espressivo

Swift

15'

John Adams (1947)

Harmonielehre (1984)

First Movement

The Anfortas Wound

Meister Eckhardt and Quackie

40'

D'Knipserten



Essence de violon

Jacques Amblard

Le Finlandais Jean Sibelius (1865–1957) semble à cheval entre deux mondes, deux siècles, deux régions d'Europe, Nord et Sud. Pour l'esthétique moderniste du 20^e siècle, il incarne une liberté expressive, atemporelle, marginale, « nordique ». Si avant-guerre, le compositeur jouit d'une grande renommée, ceci incommode les avant-gardes, en un sens jalouses de cette « liberté lointaine ». Le philosophe et compositeur allemand Theodor W. Adorno refuse, en 1938, de voir en lui un « *grand compositeur* ». Pour les 90 ans du Finlandais, en 1955, René Leibowitz, grand chantre des avant-gardes en France, lui offre même, pour tout cadeau d'anniversaire, le qualificatif de « *pire compositeur du monde* ». Pourtant Sibelius est davantage qu'un simple romantique attardé à son époque. Mais, comme pour d'autres post-romantiques, ainsi Sergueï Rachmaninov ou même Richard Strauss, ses « avancées » – modernités – sont à voir dans force détails, discrets. Dans son cas, c'est l'aspect minimaliste qui semble original. Ainsi, ces deux *Sérénades* (1912/13), pour violon et orchestre, sont deux formats courts, deux bibelots de quelques minutes chacun. Le langage est tonal, contrairement à celui de Webern. Mais de ce dernier Viennois, Sibelius augure ici, néanmoins, des futures miniatures. Être moderne en *retirant*, plutôt qu'en ajoutant, c'est le projet de Sibelius. Ceci aboutira, dans une esthétique qui semble bien lointaine, voire opposée – et pourtant... – à la soustraction ultime de 4'33 (1952) de John Cage : l'œuvre purement silencieuse. Cette ascèse, croissante au cours de la carrière, aboutit d'ailleurs au quasi-silence du musicien, bientôt retiré dans sa résidence d'Ainola. Dans certaines œuvres rares, assez tardives, comme *Sturmen* (1925/26), musique de scène pour *La Tempête* (1610/11)



Jean Sibelius en 1910

de William Shakespeare, on remarque un archipel de pièces très courtes et, par ailleurs, les plus abstraites (et donc finalement presque weberniennes à tout point de vue, cette fois) que le Finlandais ait jamais écrites.

La poésie est donc ici – déjà plus qu'en germe chez Sibelius – dans l'économie des moyens. La première *Sérénade* n'utilise guère les cordes, la plupart du temps, qu'en de discrets pizzicati. Elle se termine avec presque rien. Le violon solo trouve à peine un accompagnement ultime aux bois graves. La seconde *Sérénade* semble plus « zen » encore (exprimant ainsi déjà la mystique écologique du musicien, à défaut encore d'un véritable zen japonais à la John Cage). Le thème initial est repris par le soliste, à la fin. Ce dernier y est non seulement solo (au premier plan) mais *seul* : sans accompagnement, comme s'il s'agissait d'une micro-cadence de concerto, mais de quelques notes. Désolées. Isolées. Quand l'orchestre réapparaît, c'est avec une seule note à l'unisson, un simple ré.

Sibelius rejoint aussi Gustav Mahler, dans cette fantaisie des apories diverses, des contrechamps parcellaires, de l'orchestre à géométrie variable, comme un ensemble de formations de chambres convocables à loisir. On enchaîne, semble-t-il, les esquisses, les minces contrepoints velléitaires. Il est d'ailleurs étonnant que Mahler et Sibelius ne se soient pas compris lors de leur rencontre à Helsinki en octobre 1907.

La minceur élégante de cette esthétique, essentielle, « pure », solitaire, semble figurée aussi par ce choix de Sibelius de ne jamais écrire de musique concertante que pour un seul instrument, le violon, dont il jouait lui-même, certes, depuis l'âge de dix ans. Le célèbre *Concerto* (1904/05) est l'exemple fondateur. Il commence lui aussi par ce vide harmonique, froid, poétique. On retrouve les rythmes pointés de son finale dans certaines accélérations du soliste dans la *Sérénade N° 2*.

Peut-être cette économie – rareté, désolation... – sur fond de romantisme s'inspire-t-elle des paysages purs, blancs et verts, plats, également économes, de l'Europe du Nord en hiver ? On aura la même impression chez l'Estonien Arvo Pärt, soixante ans plus tard, quand celui-ci invente sa manière postmoderniste, appelée parfois *mystic minimalism*.

John Adams, né en 1947, est lui, nommément, un postmoderniste américain. Il émerge ainsi surtout durant la décennie reaganienne, selon cette esthétique que Fredric Jameson critique dans cet ouvrage, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Adams s'inspire, notamment, de Richard Wagner, Mahler, mais aussi de Sibelius, dans sa plus complexe, sa moins ironiste – peut-être sa plus aboutie – œuvre pour orchestre : *Harmonielehre* (1984). L'aspect postmoderniste s'entend dès le premier accord, simplissime, « à l'ancienne » (parfait mineur). Ce retour à est en partie le projet du postmodernisme que Michael Nyman appelle revenir à une « *musique naïve, innocente et simple d'esprit* » dans son article de 1980 « *Against intellectual complexity in music* ».

Mais ce postmodernisme non pas d'Europe du Nord (celui d'Arvo Pärt, de Henryk Górecki), mais anglo-saxon, et en l'occurrence

américain, a la spécificité de se montrer aussi très pulsé, agité, rythmique, « motorique » écrit-on même souvent à propos d'Adams. C'est l'inspiration, dans ce cas, de la *pop music*. On la retrouve chez les célèbres compatriotes Steve Reich et Philip Glass. Le premier accord de *Harmonielehre*, simple, est ainsi répété *ostinato*. Cette musique est « simple répétitive » par essence.

Mais Adams ne s'arrête pas là. C'est ici où il se distancie d'un Glass. Le titre, « Harmonielehre », est une allusion au *Traité d'harmonie* (1911) d'Arnold Schönberg. Adams a donc l'ambition d'allier les nouvelles simplicités américaines, « motoriques », aux complexités chromatiques du vieux moderniste viennois, comme plus tard dans la *Chamber Symphony* (1992, en hommage encore à la première symphonie éponyme, *Kammersymphonie*, de Schönberg, 1906).

Ainsi les couches rythmiques, certes chacune simple et répétitive, se multiplient, s'interpénètrent. Naissent ainsi des polytonalités et polyrythmies. Dans le deuxième mouvement, *The Anfortas wound* (« La blessure d'Amfortas », dont souffre ce chevalier du Graal dans *Parsifal* de Wagner, 1882), la simplicité motorique, d'ailleurs, n'est plus. On retrouve alors, sans ce moteur américain, le chromatisme intégral, européen, de la fin du 19^e siècle, celui du dernier Wagner, de Mahler encore, du premier Schönberg ou du Sibelius le plus complexe. On suit toujours bien Adams, néanmoins, car celui-ci fonctionne par montées progressives, claires, aboutissant à des climaxes emblématiques, puis on recommence pianissimo etc.

L'un de ces climaxes, à la fin du deuxième mouvement, est une allusion explicite à une catastrophe mahlérienne. Dans le long mouvement de son inachevée *Dixième Symphonie* (1911), Mahler, comme à la fin de sa *Sixième* (1903/04), invente une violence s'oudaine, inédite, monstrueuse. Cela exprime quelque coup du destin, notamment l'infarctus du myocarde qui guettait le Viennois et lui fut d'ailleurs fatal. Chez Adams, on retrouve alors l'accord noir, abominable, de la *Dixième* de Mahler, entrecoupé par cette tenue aiguë de la trompette, terrible, longiligne, comme un électrocardiogramme soudain plat.

Dans ce même deuxième mouvement, décidément mahlérien, d'autres allusions célèbrent le mouvement d'œuvre le plus



John Adams
photo: Vern Evans

célèbre du Viennois, si fameux qu'il résonnera jusque dans la musique du film *Mort à Venise* (1971) de Luchino Visconti. Il s'agit de l'*Adagietto* de la *Cinquième Symphonie* (1901). Lorsque les cordes miaulent de leur glissando descendant, c'est une allusion à la même ultra expressivité – à l'époque très moderne par cette glissade « populaire » – juste avant la réexposition du thème de l'*Adagietto*. Quant au style plus coutumier d'Adams, motorique, il faut guetter, dans les mouvements 1 et 3, la poésie de ses descentes, dans quelques graves, pianissimo. Les marimbas, ou le piano (ajouté classiquement à l'orchestre par l'Américain) engendrent alors comme une étrange netteté de synthétiseur pop. Associés aux cordes, naissent des couches sonores d'une poésie inédite, inclassable, véritablement inventive, davantage que la plupart du temps chez les compatriotes Glass ou même Steve Reich.

Le britannique Thomas Adès, né en 1971, s'inscrit aussi, à la rigueur, dans ce postmodernisme anglo-saxon, cependant plus tardif. Il ne cherche donc plus de caricatureaux « moteurs »

rythmiques comme ses aînés anglais (ainsi le précité Michael Nyman) ou américains. Disons qu'il garde d'eux le souci d'une accessibilité de sa musique par le public. Et celle-ci, outre qu'Adès ne renonce pas toujours à la tonalité, est le fruit de divers procédés.

Le premier est une clarté gestuelle. C'est cette transparence qui permettait déjà à György Ligeti de populariser – relativement – sa musique atonale. Adès s'inscrit dans cette lignée. C'est explicite lorsqu'il écrit ses *Cadences* (2011) intégrables au *Concerto pour violon* (1990) du Hongrois. Le propre concerto pour violon d'Adès, *Concentric paths* (2005), exprimait – déjà dans son titre – ce projet de clarté géométrique à la Ligeti. Ses progressions chromatiques (pas à pas, en descendant ou montant) étaient faciles à suivre.

Ses arpèges réalimentaient astucieusement la vieille virtuosité du violon. Ils semblaient certes plus complexes que ceux de l'époque baroque, mais sur le même canevas de balayage des cordes, grave-aigu aigu-grave. Leurs frottements expressifs renvoyaient ceux de Glass au rang d'une musique kilométrique (esthétique d'ailleurs assumée ainsi par l'Américain). **Adès semble ainsi dépasser les vieux clivages entre modernisme (Ligeti) et postmodernisme (Glass) pour se hisser parmi les plus intéressants musiciens du nouveau siècle.**

Ses *Märchentänze* sont un petit concerto pour violon. Elles réaffirment, dès le début, cette écriture virtuose du soliste, leggerissimo. Les arpèges s'y montrent encore très violonistiques (« faciles » à produire au violon). Ils usent de force tremplins sur les cordes à vide. L'accessibilité s'accuse encore par une écriture tonale, franchement cette fois, voire populaire : après le simple la majeur du début, l'échelle pentatonique, à la fin (do mi bémol fa sol si bémol) rappelle même le Béla Bartók folkloriste, le plus vernaculaire.

Une autre accessibilité d'Adès est souvent obtenue par un aspect narratif et, un peu plus discrètement, par des citations de musique populaire, nouvelle ou ancienne. L'aspect narratif et familier des *Märchentänze* (2020) est déjà évident dans le titre : « danses de contes de fée ». Convoquer l'enfance, et ses récits

fabuleux, à nouveau, voilà l'ingéniosité de bien des musiciens du 21^e siècle, notamment dans certains de leurs opéras comme *Alice in Wonderland* (2006) d'Unsuk Chin ou *Das Märchen* (2007, « Le conte de fée ») d'Emmanuel Nunes, pour ne citer qu'eux. C'est l'aspect à nouveau émotionnel et séducteur de notre époque. La nécessité de retrouver, ainsi, un public, se sentait même chez les avant-gardes, dès l'aube de l'an 2000, quand l'ultra moderniste Helmut Lachemann pouvait composer une – certes terrible – *Petite Fille aux allumettes* (1996).

L'inspiration littéraire implicite, qui consiste à composer « à partir » de contes de fée, est par ailleurs une constante de l'œuvre d'Adès. L'Anglais a presque toujours pris un tableau ou un récit comme point de départ. De ce point de vue, sa musique est toujours plus ou moins « à programme », quelque peu descriptive. C'est encore le gage, régulier, d'une accessibilité. La musique en effet, en ce cas, ajoute à son pouvoir orphique celui du conte. C'est aussi ainsi qu'Olivier Messiaen fut relativement populaire, *contant*, au fond, ses oiseaux, sa foi illuminée, divers épisodes de l'histoire de Jésus ou de son Père.

Quant aux citations des *Märchentänze*, elles abondent, toutes issues du – ou rappelant le – folklore anglais. Adès avait déjà fourni de ces repères pour le public, selon Hélène Cao, repères issus du jazz dès sa *Chamber Symphony* (1990, de deux ans antérieure à celle d'Adams) puis *Powder Her Face* (1994), ou du tango dans *Arcadiana* (1994), voire de la techno dans le troisième mouvement d'*Asyla* (1997).

L'œuvre brève (15 minutes), est presque une première exécution. Composée en 2020, elle ne fut créée que le 4 octobre 2021 à la Fondation Louis Vuitton dans sa première version de chambre (piano et violon). La version pour orchestre fut créée le 29 octobre 2021 dans le cadre du Finnish Radio Symphony Orchestra's Adès Festival, comme pour retrouver la lointaine Finlande de Sibelius et son enviable liberté esthétique.

Dans *aeolian dust* (2015), la jeune Américaine Natalie Dietterich s'inscrit aussi dans cette filiation post-postmoderniste anglo-saxonne. Elle limite ainsi la sévérité des frottements, à l'instar de



Natalie Dieterich

photo: Ben Viaperalta


Glass ou Adams, ici comme pour figurer le vent et la poussière du titre, se frottant au monde, mais avec légèreté. La résonance domine ici, plus que la pulsation, d'où le néoromantisme relatif du résultat. Mais comme chez Adès, des accès de modernisme plus abrasif sont également possibles. Le nouveau siècle fait décidément la synthèse entre postmodernisme (Adams) et modernisme (ici Cage). Ainsi, le climax final instaure un bruitisme écologique digne du John Cage des années 1970. Toutes les percussions, dont crotales et tam-tam frotté, engendrent un véritable typhon. C'est plus que ne pouvait le vieil éoliphone de Maurice Ravel, dans *Daphnis et Chloé* (1912) puis encore de Messiaen dans *Des canyons aux étoiles* (1970/71). Les petits vents français n'imaginent certes pas les tornades du Midwest...

Jacques Amblard est agrégé, musicologue, maître de conférences à Aix-Marseille Université. Il a publié L'harmonie expliquée aux enfants, Vingt regards sur Messiaen, Micromusique et ludismes régressifs depuis 2000, Dusapin : le second style ou l'intonation, les romans V comme Babel et Noé, animé Méli-mélodies sur France Culture (1999–2000).

Toutes les œuvres au programme du concert de ce soir sont données pour la première fois à la Philharmonie Luxembourg.



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Développant des projets innovants à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

www.fondation-eme.lu

payconiq



Sinn und Sinnlichkeit des Individuellen – «ohne die Absicht zu verhöhn»

Tomi Mäkelä

Jean Sibelius in Finnland (1865–1957), John Adams in Kalifornien (*1947), Thomas Adès in Großbritannien (*1971) und Natalie Dietterich in Princeton, New Jersey (*1992) vertreten vier verschiedene Generationen, Stile und Milieus. Es verbindet sie, dass sie Alternativen zum akademischen Modernismus darstellen. Ihre Kunst ist visionär und strahlt Erneuerungswillen aus. Dieser drückt sich in situativ-klanglichen Einfällen aus und stellt spielerische Offenheit gegenüber stilistischen Allusionen dar. Auf ihre traditionsbewusste Ausbildung Bezug nehmend und frei von verpflichtenden Bindungen suchen sie nach neuen Klangwelten. Intuition und Instinkt, Sinn und Sinnlichkeit sind für sie legitime kompositorische Herangehensweisen. Ihr Ziel ist individuelle Schönheit; Intellektualität und traditionelle Bildung tragen sie nicht vor.

Sie werden von weltweitem Erfolg verwöhnt. Ihre Musik scheint universell verständlich. Ihnen ist es bei der konzentrierten Suche nach genuin eigenen Ausdrucksweisen gelungen, den Blick auf global-menschliche Musikalität zu öffnen, indem sie gängige Zwänge vermeiden. Während Natalie Dietterich an der Ostküste der USA in der global und gesellschaftlich engagierten Gegenwart wirkt und John Adams im Kontext seiner eigeninitiativ eroberten kalifornisch-bohème Intellektualität das Interesse für gegenwärtige Ereignisse zu seinem Stilmerkmal machte – Titel wie *Nixon in China* (1987) können als Beispiel genannt werden –, muss die Entwicklung von Adès und Sibelius im Kontext ihrer



Kevin Jones: *Dust Cloud*

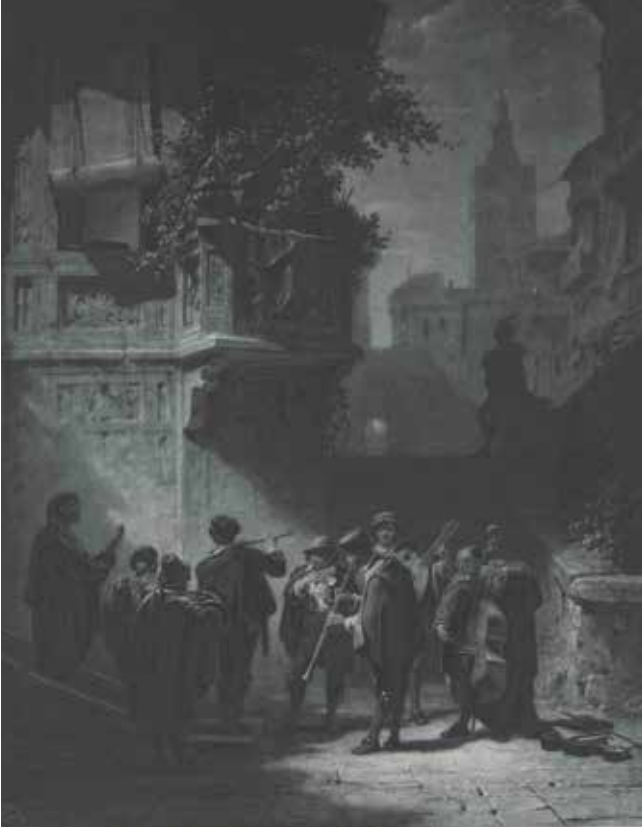
Familien gesehen werden. Adès' akademisch profiliertes Zuhause war zugleich britisch und syrisch-jüdisch. Auch Sibelius wurde die neugierige Haltung in die Wiege gelegt. Sein Elternhaus war hochkarätig gebildet und seine Herkunft ethnisch divers. Er war genauso finnisch wie skandinavisch. Diese Differenzierung war zu seinen Lebzeiten wichtig, doch er, und nur er, brachte es durch die exzeptionelle Begabung zur Galionsfigur aller regionalen «Parteien» der Zeit.

Über mehrere Generationen hinweg ist Sibelius nunmehr als Repräsentant der alternativen Wege der Gegenwartsmusik zelebriert worden – nicht nur, aber insbesondere in den USA und Großbritannien; dennoch lassen sich auch Adams, Adès und Dieterich zumindest punktuell mit ihm vergleichen. Während Adams und Adès, und erst recht Dieterich, die Postmoderne in einem kunsttheoretisch toleranten Diskurs entwickeln konnten,

war Sibelius' Sonderweg unter den Fachleuten umstritten. Schließlich war er Zeitgenosse von Arnold Schönberg und Igor Strawinsky. Adams', Adès' und Dietterichs Gegenwart ist frei von festen Normen: Kunstschaffende können sich auf handwerkliche und konzeptionelle Qualität konzentrieren. Umso schwieriger ist es, durch Originalität aufzufallen und das Gefühl von Willkür zu verbannen.

Als Sibelius seinen Stil entwickelte, war die Debatte um die Zukunft der Kunstmusik noch ideologisch geladen. Unmissverständlich pejorativ polarisierte Theodor W. Adorno: in seiner sozialphilosophisch-exemplarischen Art führte er Sibelius und dessen Liebhaber als Beispiele für «Blut-und-Boden»-Tendenzen vor, die er für gemeingefährlich hielt. Adorno unterstellte Sibelius und seinen Anhängern faschistoide Neigungen, was angesichts der Popularität von Sibelius im Kreise der NS-Führung kein Wunder war. In der britischen und auch nordamerikanischen Polemik, die eine antikontinentale Praxis propagierte, Charakteristik und Lebendigkeit schätzte und letztlich auch Adams, Adès et al. den Weg bereitete, spielte Sibelius als Bezugsperson bereits am Anfang des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Das bedeutet keineswegs, dass alle, die seitdem auf ihn verweisen – Wolfgang Rihm etwa –, Musik in seinem Stil schreiben und es aus denselben Gründen tun. Vielmehr geht es darum, dass seine Erfolge anderen Mut machen, überraschende Wege zu gehen und dabei einige wesentliche Koordinaten des Antitraditionalismus zu beachten. Sibelius selbst war offen für regionale Tendenzen, erweiterte die Tonalität und erforschte die Möglichkeiten der Formgestaltung auf der Basis der Wagner'schen Gedanken zur «musikalischen Prosa», ohne dabei aber Wagnerianer zu sein. Insbesondere wollte Sibelius die Formsprache der Symphonie erweitern und Schablonen des Sonatenhauptsatzes konsequent durch die sogenannte Fantasie ersetzen. Das hat viele inspiriert.

Natalie Dietterichs *aeolian dust* (2015), komponiert für ein großzügig besetztes Symphonieorchester mit vier Schlagzeugern und einem Kontrafagott, stimmt das Publikum in allem, was folgt, auf die klingliche Sinnlichkeit ein. *aeolian dust* erinnert



Carl Spitzweg: *Serenade*

stellenweise stark an Henry Cowells *Aeolian Harp* (1923) fürs Klavier, was ein Kompliment ist, denn in diesem Stil ist ansonsten erstaunlich wenig komponiert worden. Dieterich hat sich wohl bei ihrer Idee mit dem äolisch-atmosphärischen Staub der Metapher bedient, die schon Sibelius in einem Brief an einen guten Freund (1901) kreierte, wonach seine Kompositionen wie «*Schuppenstaub*» auf den Flügeln der Schmetterlinge seien: sobald man sie «berührt» (analysiert oder kommentiert), zerstört man sie. Viele andere Kompositionen von Dieterich versuchen soziale Konflikte und problematische Naturzustände zu thematisieren, doch für das heutige Stück sind diese Tendenzen irrelevant. Das Brussels Philharmonic spielte die europäische

Erstaufführung von *aeolian dust* im November 2019 unter Brad Lubman im Rahmen des [’tactus]-Forums für junge KomponistInnen.

In seinen weniger bekannten Kompositionen war Sibelius längst nicht so erneuerungsfreudig wie bei der Arbeit an seinen sieben Symphonien, *Kullervo*, *Tapiola* und dem Violinkonzert. Seine zwei *Serenaden für Violine und Orchester op. 69* von 1912/13 etwa setzen die romantische Tradition des Konzertstücks für ein Soloinstrument und Orchester fort. Sie helfen aber, die noch nicht fertigen Meisterwerke, unabhängig von der Gattungssystematik, zu verstehen. Die Serenaden stammen aus der Zeit der nicht ganz einfachen Selbstfindung, als deren Ergebnis – nach dem expressionistischen *Streichquartett «Voces intimae» op. 56* (1909/10) und der avantgardistischen *Vierten Symphonie op. 63* (1910/11) – die ausgeglichene und leicht konservativ angehauchte *Fünfte Symphonie op. 82* (1915–1919) möglich wurde. Sibelius «schmiedete» projektunabhängig am musikalischen Material, ging nachts an seinen Steinway-Flügel und improvisierte, ohne zu ahnen, mit welcher Art Werk er seine Verleger am Ende beglücken würde. Gelegentlich entpuppten sich dann Zwischenstadien des Schmiedens als druckfertige Manuskripte. Diese improvisatorische Frische ist den Serenaden eigen.

In einem ruhig pastoralen D-Dur wirkt die erste Serenade wie eine Zusammenfassung des wechselhaften Wetters an einem nordeuropäischen Sommertag. Nahtlos schließt die zweite Serenade in nachdenklich balladeskem g-moll an die erste an – wie ein zweiter Satz mit unterschiedlichen Abschnitten einer Sage. Das Orchester sorgt für sibelianische Wendungen der Harmonie. Für die Violine gibt es in beiden Serenaden viel Dankbares. Hier wie generell in seinen Kompositionen für Solo-Violine zeigt Sibelius, dass er ein gut ausgebildeter und inspirierter Geiger war. Eine lebendige Interpretation, frei von klassizistischer Routine, kann die verblasste Partitur zu wildem Bühnenergebnis verwandeln. Die Uraufführungen im Dezember 1915 dirigierte Sibelius selbst. Der Solist war der aus Kleinpolen stammende Joseph-Joachim-Schüler Richard Burgin. Später wurde er Konzertmeister

und einer der ständigen Dirigenten des Boston Symphony Orchestra unter Serge Koussevitzky, der viele Werke von Sibelius in Boston und anderswo dirigierte. Burgins Einfluss auf die Bostoner Sibelius-Tradition dürfte groß gewesen sein. 1915 wirkte er noch als Konzertmeister der Helsinkier Philharmonie.

Thomas Adès' *Märchentänze* (2020) erscheinen wie Serenaden in einer zeitlosen Gegenwart. Im Juni 2021 wurden sie in Paris in der Originalfassung für Violine und Klavier von Pekka Kuusisto und dem Komponisten selbst uraufgeführt. Ende Oktober 2021 durften sie in Helsinki die Fassung für Violine und Orchester mit dem finnischen Rundfunk-Symphonie-Orchester vorstellen. Für diese Fassung stellte Adès ein originelles Ensemble zusammen: je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten, Pauken, Schlagwerke, Harfen und Streichinstrumente, ergänzt durch Piccoloflöte, Englischhorn und «Contraforte» (ein neuartiges Kontrafagott). Sie verwandeln den Klaviersatz zu einem faszinierenden Spektrum an instrumentalen Farben. Adès' pragmatische Vielgestaltigkeit und orchestrale Inspiration werden gerne mit Benjamin Britten verglichen. Dessen Milieu ist Adès wohl vertraut. 1999–2009 leitete er das von Britten gegründete, prominente Aldeburgh Musikfestival in Suffolk, nachdem er bereits 1998 den Benjamin-Britten-Lehrstuhl für Komposition an der Londoner Royal Academy of Music annahm. Auch die *Märchentänze* sind performativ lebendige Musik, reich an Raum-, Klang- und gestischen Experimenten, frei von Routine und zeitgemäß kurzweilig. Der erste Tanz bewegt sich *Leggierissimo*, der zweite trägt die Spielanweisung *Giusto, ritmico*. Der dritte Satz heißt *A Skylark* (Feldlerche) und soll *Presto, molto espressivo* gespielt werden, aber auch *intimo, hyper alert; narrante*. Der rhythmisch und metrisch komplexe vierte Tanz heißt *Swift* und beginnt im asymmetrischen 7/8-Takt in einer Art C-Dur.

Alle vier Sätze sollen wohl zwar folkloristisch inspiriert sein, doch die regionalen Bezugspunkte sind für kulturell Außenstehende schwer nachzuvollziehen. *A Skylark* ähnelt einem gleichnamigen irischen Violin-Jig. In der Originalversion ist er für





Feldlerche
photo: Zeynel Cabeci

Violine solo gesetzt. In der Fassung für Orchester erscheint er als eine wilde Klangfarben-Collage oder wie eine anspruchsvolle Interaktionsübung für die Mitglieder des Ensembles. Der letzte Tanz beginnt mit einer impulsiven Wiederholung des Themas, die dann nach und nach intensiver wird. Innerhalb weniger Minuten spielt sich ein hochkomplexes Drama ab, das in der Orchesterfassung von Adès' *Märchentänze* wie ein Klangfarben-Feuerwerk, in der Originalfassung wie ein Duell zweier Solisten wirkt.

John Adams' *Harmonielehre* (1984) ist ein Hauptwerk der Postmoderne. Er bereitet den von Adams propagierten, in den 1990er Jahren etablierten «Post-Minimalismus» vor. Über den Titel, der auf Arnold Schönbergs *Harmonielehre* verweist (1911), lässt sich streiten. *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, bezogen auf Hector Berlioz' auf diese Weise betiteltes Buch (1844), wäre zwar sperrig, aber plausibler gewesen. Das Orchester ist nicht nur groß und komplex wie so oft bei Berlioz, sondern es wird von Adams vorbildlich wie ein *Grand Traité* behandelt. Auch *Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique* (wieder nach Berlioz) wäre ein passender Titel: Adams schrieb die Partitur in einigen Wochen nieder, doch der Arbeit gingen Monate der künstlerischen Krise und Umorientierung voraus. Einer postmodernen Symphonie einen derart modernistischen, zugleich aber ironischen Titel zu geben ist ein Akt der Verfremdung. Gleichwohl sind die tonal definierbaren Klänge ein Bekenntnis zum frühen Schönberg. Schließlich ist auch dessen *Harmonielehre* ambivalent: die traditionellen Inhalte überraschen, wenn man bedenkt, dass der Autor wenige Jahre später als Entwickler der Zwölftonmusik bekannt wurde. Sicherlich erinnert Adams' Textur auch an Schönbergs Kompositionen, insbesondere an die *Gurre-Lieder* (1900–1910) oder an *Farben aus Fünf Stücke für Orchester* (1912), doch näherliegend sind andere Stilvorbilder. Meistens ist von Sibelius, Mahler, Debussy und Wagner die Rede, aber auch Ravel und Strawinsky dürfen nicht übersehen werden. Ab und an setzten sich sogar Jazz- und Big-Band-Elemente durch. Wichtiger als die genauen Assoziationen ist

aber Adams' respektvoll synthetische Art des Umgangs mit Vorbildern: «*without the intent to ridicule*» (ohne die Absicht zu verhöhnern), meinte er selbst.

Das «symphonische» Werk hat drei Sätze. Der erste Satz beginnt mit rhythmisch charakteristischen, sich wiederholenden e-moll-Akkorden, die nach sechs kurzweiligen Minuten melodisch aufgelöst werden. Es folgt eine traurige Unisono-Linie aller Streichinstrumente, später auch der Blechblasinstrumente. Die Linie schwillt an und führt zu einem wahrhaftigen Klangbad. Der zweite Satz ist eindeutig programmatisch, der Titel verweist auf die Parsifal-Legende von Verwundung und Verletzlichkeit. Der dritte Satz, ebenfalls mit einem literarischen Titel versehen, verbindet das Schicksal des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckhard mit der Tochter des Komponisten: als Baby wurde Emily Adams «Quackie» genannt. John Adams wurde für seine Titel von seinen Träumen inspiriert, doch sie könnten auch surreale, nachträglich gedachte Szenen sein, die dem Publikum helfen, der Musik semantischen Wert zuzutrauen. Dem ersten Satz ist die Vision eines großen Schiffes zugrunde gelegt. Die Uraufführung der *Harmonielehre* erfolgte in San Francisco, wo das Werk entstand. Das San Francisco Symphony Orchestra spielte unter der Leitung seines damaligen Chefs Edo de Waart.

Tomi Mäkelä ist Professor für Musikwissenschaft in Halle-Wittenberg und Autor u. a. von «Poesie in der Luft.» Jean Sibelius. Studien zum Leben und Werk (2007), Jean Sibelius (2011, in englischer Sprache) und Jean Sibelius und seine Zeit (2013) sowie u. a. «The Wings of a Butterfly. Sibelius and the Problem of Musical Modernity», in: Jean Sibelius and His World, hrsg. von Daniel Grimley, Princeton University Press: Princeton (NJ) 2011, S. 89–124.

Sämtliche Werke des heutigen Konzerts erklingen erstmals in der Philharmonie Luxembourg.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno

Directeur musical

Leopold Hager

Chef honoraire

Konzertmeister

Philippe Koch

Haoxing Liang

Premiers violons /

Erste Violinen

Fabian Perdichizzi

Nelly Guignard

Ryoko Yano

Michael Bouvet

Irène Chatzisavas

Andrii Chugai

Bartłomiej Ciaston

François Dopagne

Yulia Fedorova

Andréa Garnier

Silja Geirhardsson

Jean-Emmanuel Grebet

Martyna Kaszkowiak**

Haruka Katayama**

Attila Keresztesi

Darko Milowich

Damien Pardoen

Fabienne Welter

Seconds violons /

Zweite Violinen

Osamu Yaguchi

Semion Gavrikov

NN

Sébastien Grébillé

Gayané Grigoryan

Quentin Jaussaud

Marina Kalisky

Aya Kitaoka**

Gérard Mortier

Valeria Pasternak

Jun Qiang

Ko Taniguchi

Gisela Todd

Nazar Totovytskyi**

Xavier Vander Linden

Olha Petryk*

Wen Hung*

Altos / Bratschen

Ilan Schneider

Dagmar Ondracek

NN

Pascal Anciaux

Jean-Marc Apap

Ryou Banno*

Aram Diulgerian

Olivier Kauffmann

Esra Kerber

Grigory Maximenko

Viktoriya Orlova*

Maya Tal

Julia Vivic**

Violoncelles / Violoncelli

Ilija Laporev

NN

Niall Brown

Xavier Bacquart

Vincent Gérin

Lucas Henry**

Sehee Kim

Katrin Reutlinger

Marie Sapey-Triomphe

Karoly Sütö

Laurence Vautrin

Esther Wohlgemuth



Contrebasses / Kontrabässe

Thierry Gavard
Choul-Won Pyun
NN

Gilles Desmaris
Gabriela Fragner
Benoît Legot
Isabelle Vienne
Dariusz Wisniewski

Flûtes / Flöten

Etienne Plasman
Markus Brönnimann
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

Fabrice Mélinon
Philippe Gonzalez
Anne-Catherine Bouvet-Bitsch
Olivier Germani

Clarinettes / Klarinetten

Jean-Philippe Vivier
Arthur Stockel
Emmanuel Chaussade
Filippo Riccardo Biuso*

Bassons / Fagotte

David Sattler
Étienne Buet
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreux

Cors / Hörner

Miklós Nagy
Leo Halsdorf
Luise Aschenbrenner
Petras Bruzga
Andrew Young
NN

Trompettes / Trompeten

Adam Rixer
Simon Van Hoecke
Isabelle Marois
Niels Vind

Trombones / Posaunen

NN
Léon Ni
Guillaume Lebowski

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Simon Stierle
Benjamin Schäfer
Élise Rouchouse**

Percussions / Schlagzeug

Béatrice Daudin
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider
Élise Rouchouse**

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

* en période d'essai / Probezeit

** membres de la Luxembourg Philharmonic
Orchestra Academy / Mitglieder der
Luxembourg Philharmonic Orchestra
Academy



LUXEMBOURG
PHILHARMONIC
ORCHESTRA
ACADEMY

The newly created Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy offers a top-level orchestra academy experience to seven academists. Started in September 2021, this two-year-course combines performing under outstanding conductors alongside brilliant musicians with an extensive programme of coachings, workshops, and chamber music projects.

Support the LPOA

as a patron to foster the education of talented young musicians and the development of the Academy itself.

You will receive information about the activities of the charitable association and will be invited to the annual members' assemblies, during which your vote will help shape the Academy's future.

www.lpoa.lu

Interprètes

Biographies

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Directeur musical

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, salle vantée pour son acoustique exceptionnelle. Avec ses 98 musiciens issus d'une vingtaine de nations, l'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité développée par ses directeurs musicaux successifs, Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (nommé chef honoraire en 2021), David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine et aujourd'hui Gustavo Gimeno qui entame sa septième saison à la tête de la phalange. L'OPL a enregistré depuis 2017 neuf disques sous le label Pentatone, consacrés à Anton Bruckner, Dmitri Chostakovitch, Francisco Coll, Claude Debussy, César Franck, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Gioacchino Rossini et Igor Stravinsky. On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2021/22 l'Artiste en résidence Isabelle Faust ainsi que Diana Damrau, Emmanuel Pahud, Sol Gabetta et Beatrice Rana. Cette saison voit également la création de la Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy, offrant à sept jeunes instrumentistes une formation sur deux ans au métier de musicien d'orchestre. Depuis 2003, l'OPL s'engage par des concerts et des ateliers pour les scolaires, les enfants et les familles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, le



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
photo: Johann Sebastian Hänel



CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. Invitée dans le monde entier, la formation se produit cette saison notamment au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, à la Philharmonie de Cologne, à Barcelone, Madrid et Saragosse, ainsi qu'au Festival de Donaueschingen. L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Mercedes et The Leir Foundation. Depuis 2010, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659–1742).

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Chefdirigent

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) steht seit seiner Gründung 1933 im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Luxembourg (RTL) für die kulturelle Vitalität des Landes im Herzen Europas. Seit 1996 wird es von der öffentlichen Hand getragen, und seit 2005 hat es sein Domizil in der Philharmonie Luxembourg, wo es in einem akustisch herausragenden Saal musizieren kann. Mit 98 Musikerinnen und Musikern aus rund zwanzig Nationen wird das OPL besonders für die Eleganz seines Klangs geschätzt, der von den aufeinander folgenden Chefdirigenten Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (seit 2021 Ehrendirigent), David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine herausgebildet wurde und von Gustavo Gimeno, nun im siebten Jahr Chefdirigent des Klangkörpers, weiter entwickelt wird. Bei dem Label Pentatone sind seit 2017 neun Alben des OPL erschienen mit Interpretationen von Kompositionen von Anton Bruckner, Francisco Coll, Claude Debussy, César Franck, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Gioacchino Rossini, Dmitri Schostakowitsch und Igor Strawinsky. Zu den musikalischen Partnern der Saison 2021/22 gehören Artist in residence Isabelle Faust sowie Diana Damrau, Emmanuel Pahud, Sol Gabetta und Beatrice Rana. In dieser Saison erblickt darüber hinaus die Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy das Licht der Öffentlichkeit, die sieben jungen Instrumentalisten die Möglichkeit bietet, ihre Ausbildung

durch Orchesterpraxis zu vervollständigen. Seit 2003 engagiert sich das Orchester stark im Bereich der Veranstaltung von Konzerten und Workshops für Schüler, Kinder und Familien. Es arbeitet auch eng mit dem Grand Théâtre de Luxembourg, der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, dem CAPE Ettelbruck und Radio 100,7 zusammen. Nach Gastspieleinladungen in zahlreiche Länder konzertiert das Orchester in dieser Saison u. a. im Pariser Théâtre des Champs-Élysées und der Kölner Philharmonie, in Barcelona, Madrid und Zaragoza sowie bei den Donaueschinger Musiktagen. Das OPL wird vom Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxemburg finanziell unterstützt. Sponsoren sind die Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Mercedes und The Leir Foundation. Seit 2010 steht dem Orchester dank des Engagements von BGL BNP Paribas das von Matteo Goffriller (1659–1742) gefertigte Violoncello «Le Luxembourgeois» zur Verfügung.

David Robertson direction

Le chef californien David Robertson dirige dans des maisons d'opéra renommées comme le Teatro alla Scala, le Bayerische Staatsoper, le Théâtre du Châtelet et le San Francisco Opera. Il a fait ses débuts au Metropolitan Opera en 1996 et y a depuis dirigé les créations de *Two Boys* de Nico Muhly et *The Death of Klinghoffer* de John Adams. Il a également été invité à diriger le New York Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, le Boston Symphony Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, les Berliner Philharmoniker, la Staatskapelle Dresden, le Royal Concertgebouw Orchestra à Amsterdam, le BBC Symphony Orchestra et le Hong Kong Philharmonic Orchestra. Après avoir dirigé le Sydney Symphony Orchestra pour la première fois en 2003, il a retrouvé la phalange pour la création de *Doctor Atomic Symphony* de John Adams et la version concert du *Vaisseau fantôme*. En 2014, après une tournée en Chine, il est nommé chef et directeur artistique de l'orchestre. David Robertson était précédemment le directeur musical du St. Louis Symphony Orchestra, avec lequel il a remporté en 2014 le Grammy Award de la meilleure

interprétation orchestrale. Il a aussi reçu le Musical America Conductor of the Year Award, le Columbia University's Ditson Conductors Award en 2006 et l'ASCAP Morton Gould Award en 2005/06 pour son programme novateur. Membre de l'American Academy of Arts and Science depuis 2010, il a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres l'année suivante. Il a étudié le cor et la composition puis la direction d'orchestre à la Royal Academy of Music de Londres. David Robertson a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2018/19.

David Robertson Leitung

Der kalifornische Dirigent David Robertson ist zu Gast bei den renommiertesten Opernhäusern der Welt, wie Teatro alla Scala, Bayerische Staatsoper, Théâtre du Châtelet und San Francisco Opera. An der Metropolitan Opera debütierte Robertson 1996. Seitdem dirigiert er dort Projekte wie die Premiere von Nico Muhly's *Two Boys* oder John Adams' *The Death of Klinghoffer*. Als Gastdirigent leitet er New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Boston und Chicago Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Staatskapelle Dresden, Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, BBC Symphony Orchestra und Hong Kong Philharmonic Orchestra. Das Sydney Symphony Orchestra leitete Robertson erstmals 2003 als Gastdirigent. Von da an wurde er zum regelmäßigen Akteur in Sydney mit Dirigaten bei der Premiere von John Adams' *Doctor Atomic Symphony* und der konzertanten Opernproduktion des *Fliegenden Holländer*. 2014 führte Robertson das Orchester auf eine Konzertreise nach China und wurde daraufhin Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Davor war David Robertson Musikdirektor beim St. Louis Symphony Orchestra, mit dem zusammen er 2014 mit einem Grammy Award für die beste Orchesterdarbietung ausgezeichnet wurde. Der Dirigent gewann den Musical America Conductor of the Year Award, Columbia University's 2006 Ditson Conductors Award und den ASCAP Morton Gould Award 2005/06 für sein innovatives Programm. 2010 wurde er Mitglied der American Academy of Arts and Science und ein



David Robertson
photo: Chris Lee



Pekka Kuusisto
photo: Felix Broede

Jahr später zum Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres erhoben. David Robertson studierte an der London Royal Academy of Music zuerst Horn und Komposition und dann Orchesterleitung. In der Philharmonie Luxembourg dirigierte Robertson zuletzt in der Saison 2018/19.

Pekka Kuusisto violon

Le violoniste, chef et compositeur Pekka Kuusisto se distingue par sa liberté artistique et son apport rafraîchissant au répertoire. Directeur artistique du Norske Kammerorkester, il sera à partir de la saison 2022/23 le co-directeur artistique de l'Helsinki Philharmonic Orchestra, qui l'a également nommé premier chef invité. Il est aussi Artistic Partner du Saint Paul Chamber Orchestra et du Mahler Chamber Orchestra, Collaborative Partner du San Francisco Symphony Orchestra et Artistic Best Friend de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. Il est cette saison Featured Artist auprès du Philharmonia Orchestra à Londres, avec lequel il apparaît aussi bien en tant que soliste qu'en tant que chef. Il a aussi assuré la création du *Concerto pour violon* de Bryce Dessner avec le hr-Sinfonieorchester et des *Märchentänze* de Thomas Adès, dans leur version pour violon et orchestre, avec le Finnish Radio Symphony Orchestra. Ces dernières saisons, il a créé des œuvres de Sauli Zinovjev, Daniel Bjarnason, Anders Hillborg, Philip Venables et Andrea Tarrodi. Pekka Kuusisto est un défenseur enthousiaste de la musique contemporaine et un improvisateur qui collabore régulièrement avec des artistes venus de tous les horizons. Connu pour ses programmes novateurs, il transcende les frontières et a ainsi récemment travaillé avec Hauschka et Kosminen, le neurologue néerlandais Erik Scherder, le pionnier de la musique électronique Brian Crabtree, le trompettiste de jazz Arve Henriksen, le jongleur Jay Gilligan, l'accordéoniste Dermot Dunne et l'artiste folk Sam Amidon. Il a enregistré de nombreux disques, parus chez Ondine (*Noesis* de Erkki-Sven Tüür), BIS (*Bach Materia* d'Anders Hillborgs), Pentatone (*Shrink* de Nico Muhly), Deutsche Grammophon (*Concerto pour violon* de Thomas Adès) et Sono Luminus (*Concerto pour violon* de Daniel Bjarnason). Il joue le

violon «Scotta» d'Antonio Stradivari datant de 1709 environ, généreusement prêté par un mécène via Tarisio. Pekka Kuusisto s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2017/18.

Pekka Kuusisto Violine

Der Geiger, Dirigent und Komponist Pekka Kuusisto genießt höchstes Renommee für seine künstlerische Freiheit und seinen frischen Zugriff auf das Repertoire. Er ist künstlerischer Leiter des Norske Kammerorkester und wird ab der Saison 2022/23 als künstlerischer Co-Leiter des Helsinki Philharmonic Orchestra amtieren, das ihn auch zum Ersten Gastdirigenten ernannt hat. Er ist zudem Artistic Partner des Saint Paul Chamber Orchestra und des Mahler Chamber Orchestra, Collaborative Partner des San Francisco Symphony Orchestra und Artistic Best Friend der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. In der Saison 2021/22 ist er Featured Artist beim Philharmonia Orchestra in London, mit dem er sowohl als Solist als auch als Dirigent auftritt. In der Saison 2021/22 spielt Kuusisto außerdem die Uraufführung des *Violinkonzerts* von Bryce Dessner mit dem hr-Sinfonieorchester und die Uraufführung von Thomas Adès *Märchentänzen* für Violine und Orchester mit dem Finnischen RSO. In den letzten Spielzeiten hat Kuusisto neue Werke von Sauli Zinovjev, Daniél Bjarnason, Anders Hillborg, Philip Venables und Andrea Tarrodi uraufgeführt. Kuusisto ist ein begeisterter Verfechter der zeitgenössischen Musik und ein Improvisator, der regelmäßig mit Menschen aus dem gesamten künstlerischen Spektrum zusammenarbeitet. Unbeeindruckt von konventionellen Genregrenzen und bekannt für seine innovative Programmgestaltung, hat er in jüngster Zeit mit Hauschka und Kosminen, dem niederländischen Neurologen Erik Scherder, dem Pionier der elektronischen Musik Brian Crabtree, dem Jazz-Trompeter Arve Henriksen, dem Jongleur Jay Gilligan, dem Akkordeonisten Dermot Dunne und dem Folk-Künstler Sam Amidon zusammengearbeitet. Kuusisto hat mehrere Aufnahmen veröffentlicht, u. a. für Ondine (u. a. Erkki-Sven Tüür *Noesis*), BIS (u. a. Anders Hillborgs *Bach*

Materia), Pentatone (Nico Muhly's *Shrink*), Deutsche Grammophon (Thomas Adès' *Violinkonzert*) und Sono Luminus (Daníel Bjarnasons *Violinkonzert*). Pekka Kuusisto spielt die Antonio Stradivari-Geige c.1709 «Scotta», eine großzügige Leihgabe eines Mäzens über Tarisio. In der Philharmonie Luxembourg ist Pekka Kuusisto zuletzt in der Saison 2017/18 aufgetreten.



“Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial
dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.bdl.lu/rse

Aventure+

Prochain concert du cycle «Aventure+»
Nächstes Konzert in der Reihe «Aventure+»
Next concert in the series «Aventure+»

21.10. 2022 19:00
Grand Auditorium
Vendredi / Freitag / Friday

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Tan Dun direction

Jörgen van Rijen trombone

Han Yan pipa

Stravinsky: *Feu d'artifice*

Tan Dun: *Concerto pour trombone «Three Muses in Video Game»* (commande Orchestre Philharmonique du Luxembourg et Philharmonie, Royal Concertgebouw Orchestra, Seattle Symphony, The Hong Kong Philharmonic Society Ltd)

Concerto for String Orchestra and Pipa

Stravinsky: *L'Oiseau de feu (Der Feuervogel). Suite*
(version 1919)

Après le concert /

Im Anschluss an das Konzert

Grand Auditorium

Han Yan pipa

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



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2022
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.