

04.10. 2022 20:00
Grand Auditorium
Mardi / Dienstag / Tuesday
Concert exceptionnel

Utopia

Teodor Currentzis direction

Igor Stravinsky (1882–1971)

L'Oiseau de feu (Der Feuervogel). Suite N° 3 (1909–1910/1945)

N° 1: *Introduction – Danse de l'Oiseau de feu – Variations de l'Oiseau de feu*

N° 2: *Pantomime I*

N° 3: *Pas de deux: l'Oiseau de feu et Ivan Tsarevitch*

N° 4: *Pantomime II*

N° 5: *Scherzo: danse des Princesses*

N° 6: *Pantomime III*

N° 7: *Khorovode des Princesses*

N° 8: *Danse infernale de Kachtcheï et de ses sujets*

N° 9: *Berceuse*

N° 10: *Finale*

31'

—

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)*

18'

La Valse. Poème chorégraphique pour orchestre (1919/20)

Mouvement de valse viennoise

12'

D'Bazilleschleider



De la musique aux aléas de la chorégraphie

Igor Stravinsky et Maurice Ravel à l'affiche des Ballets russes

Dominique Escande

On doit à Serge de Diaghilev le grand bonheur d'avoir su réunir une kyrielle de talents artistiques considérés comme le meilleur « cru » de l'art moderne russe et européen pour créer les différentes saisons de la compagnie des Ballets russes. Dès 1910, Igor Stravinsky et Maurice Ravel s'apprécient d'autant plus qu'ils eurent l'occasion de partager l'affiche des Ballets russes, Ravel avec *Daphnis et Chloé* en 1912 et Stravinsky, notamment grâce au retard de Ravel, avec *L'Oiseau de feu* et *Petrouchka* les années précédentes.

Avant d'être transformées en suites d'orchestre qui firent le tour du monde, les partitions de *L'Oiseau de feu* et de *Daphnis et Chloé* furent en premier lieu destinées au ballet et ce, en étroite, voire « grinçante » collaboration avec le premier chorégraphe attitré de Diaghilev, Michel Fokine. Ces deux partitions de ballet auraient sans doute été bien différentes sans les interventions parfois « théâtrales » de ces derniers.

Quant à *La Valse*, dont Diaghilev souffla l'idée à Ravel dès 1906, elle fut finalement refusée en 1920 par son commanditaire aux motifs qu'il était impossible de y adapter une chorégraphie à numéros.

Au-delà de ce rapport ténu aux chorégraphies existantes ou en devenir, *L'Oiseau de feu*, *Daphnis et Chloé* et *La Valse* sont surtout des partitions aux orchestrations extrêmement raffinées, ce que reflète leur inaltérable succès aux concerts.

Igor Stravinsky, *L'Oiseau de feu*

Stravinsky, âgé de vingt-sept ans, vivait encore en Russie, lorsque Diaghilev lui commanda la musique de *L'Oiseau de feu* programmé pour la première saison des Ballets russes. Comme le compositeur l'écrit dans ses *Chroniques de ma vie*, « la chorégraphie de *L'Oiseau de feu* était réglée par Fokine au fur et à mesure que j'écrivais les différents fragments de ma musique. J'assistais chaque fois à ces répétitions avec la troupe, avec laquelle on terminait la journée, Diaghilev, Nijinsky (qui ne dansait pas dans ce ballet) et moi, par un copieux dîner arrosé d'un bon vin de Bordeaux ».

Arrivé à Paris à la fin du mois de mai 1910 pour les dernières répétitions de *L'Oiseau de feu*, Stravinsky y triompha d'emblée lors de la création du ballet le 25 juin 1910 à l'Opéra de Paris, sous la direction « merveilleuse » – selon le compositeur – de Gabriel Pierné, décors et costumes de Alexandre Golovine (hormis celui de *L'Oiseau de feu* confié à Léon Bakst), avec Tamara Karsavina dans le rôle-titre.

La *Troisième Suite*, réalisée en 1945 aux États-Unis à l'orchestration sensiblement la même que la seconde (1919), reprend l'essentiel du ballet en dix « numéros ». Ces courtes scènes enchaînées, dans la pure tradition du ballet classique, opposent les deux créatures magiques que sont l'étrincelant Oiseau de feu et le maléfique et immortel Kachtcheï, musicalement identifiables par l'emploi du chromatisme et du diatonisme. Les éléments merveilleux du conte sont propices à l'emploi de mélodies évoquant le primitivisme slave : le rideau se lève sur une scène obscure où l'on voit seulement, dans un cercle de lumière, un arbre chargé de pommes d'or. L'éclairage s'intensifiant, on découvre un bois mystérieux sous le clair de lune. Le brillant oiseau traverse la scène comme un éclair. Le Tsarévitch apparaît et poursuit l'oiseau qu'il cherche à atteindre d'une flèche ; mais l'oiseau se sauve pour revenir danser sous l'arbre. Le Tsarévitch le saisit, mais lui rend sa liberté contre le présent d'une plume d'or.



Tamara Karsavina dans le rôle-titre de *L'Oiseau de feu*

Douze princesses apparaissent et jouent avec les pommes qu'elles ont cueillies. Le Tsarévitch vient se mêler aux jeunes filles, déjà amoureux de la première qui répond à ses sentiments. Elle le supplie de fuir car elle est prisonnière, avec ses sœurs, de l'immortel Kachtcheï l'enchanteur, qui se saisit de tous ceux qu'il surprend dans son domaine. Alors que ce dernier s'apprête à enrôler le Tsarévitch, ce dernier agite la plume d'or et l'oiseau accourt pour entraîner les démons dans une danse qui les épuise. L'oiseau conduit le Tsarévitch vers un arbre creux où se trouve l'œuf à briser pour faire disparaître définitivement Kachtcheï et sa cour. Bientôt, tout l'endroit se transforme et la princesse et sa suite célèbrent le libérateur.

Familiarisé avec le thème de l'oiseau dès 1909 lorsqu'il travaille à son opéra *Le Rossignol*, Stravinsky fait apparaître ce dernier dès l'introduction ouvrant la suite dans les graves. Après un glissando de cordes en harmoniques naturelles, l'orchestre esquisse un oiseau de feu d'une grande dextérité : cellules ascendantes rapides, trilles, cellules tournoyantes de doubles croches réparties aux différents pupitres, gammes fluides ponctuées de cuivres... Au thème de l'oiseau se superpose celui du feu à travers une série de variations.

La *Danse infernale de Kachtcheï*, d'une étonnante modernité rappelle *Le Mandarin merveilleux* de Béla Bartók, notamment dans l'emploi des percussions et des glissandi de trombones (empruntés à Nicolaï Rimski-Korsakov !). Ces effets de sirènes et de percussions s'intègrent dans un traitement rythmique d'« accords surprises » dont la pulsation continue préfigure *Le Sacre du printemps*. Ces accords dissonants produisent des effets de klaxons (on songe au futur Ligeti) et transforment l'orchestre en une immense percussion. L'accélération conduit à un tempo vertigineux. Au-delà de sa modernité, *L'Oiseau de feu* exerce avant tout un véritable enchantement : celui d'un oiseau voletant autour d'un arbre féérique, tachant d'en cueillir les fruits d'or entrevus aux rayons translucides de la lune.

Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*

Ravel évoque la commande de *Daphnis et Chloé*, sur un argument du même Fokine d'après un texte original de Longus, dans son *Esquisse autobiographique* : « Daphnis et Chloé, *symphonie chorégraphique en trois parties, me fut commandée par le directeur de la Compagnie des Ballets russes* [...] *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 qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du 18^e siècle* [...]. *L'œuvre est construite symphoniquement, selon un plan tonal très rigoureux, au moyen d'un petit nombre de motifs dont les développements assurent l'homogénéité de l'ouvrage. Ébauché en 1907, Daphnis fut plusieurs fois remis sur le métier, et notamment le finale.* »



Décor de l'acte II de *Daphnis et Chloé* par Léon Bakst

Le scénario imaginé par Michel Fokine transformait les quatre parties du roman de Longus en trois scènes d'une symphonie chorégraphique : scène de la prairie des nymphes, scène du camp des pirates, et retour à la scène de la prairie du début. *Daphnis et Chloé*, bien que maladroitement chorégraphié en une suite de danses reliées par des pantomimes, dans la tradition du ballet du 19^e siècle, reste, sur le plan musical, conçue comme une grande « symphonie chorégraphique en trois parties », inspirée par Richard Strauss, Alexandre Borodine et Rimski-Korsakov.

Selon Roland Manuel, Fokine ne pouvait apprécier le style de Ravel en raison de leur décalage de perception d'un sujet évoquant la Grèce antique. S'« *il était inconcevable pour Fokine de faire exécuter des danses typiques russes sur un sujet autour de la Grèce antique* », la

musique de Ravel est l'exact contraire de sa démarche : « *pas de danses grecques authentiques, mais parfois une couleur de danses russes, dans Daphnis et Chloé, et une Bacchanale à 5/4 plus proche des Danses polovtsiennes de Borodine que de la procession des Panathénées* ». (Roland Manuel, *Ravel*, p. 23)

La *Deuxième Suite* conserve la continuité intégrale du ballet à partir du *Lever du jour* par lequel elle débute et qui marque le début du troisième et du dernier tableau. De proportions colossales (bois par trois, quatre trompettes, quinze percussions), l'orchestre contient également la machine à vent straussienne baptisée éoliphone et un sarrusophone emprunté aux harmonies militaires.

Ravel y révèle – notamment dans l'extraordinaire *Lever du Jour* – son talent d'orchestrateur, par le traitement des cordes sur la touche ou en sourdine, dans la nuance *pppp*, par l'exécution d'accords trillés sur lesquels se posent des soli *quasi cadenza* de la flûte ou du cor en sourdine, de la clarinette finement accompagnée par la harpe ou le célesta.

Dans une première version de *Daphnis*, la fameuse scène finale en 5/4 avait été conçue tout d'abord en 3/4 par Ravel qui plaisait à son sujet : « *C'est bien simple : j'ai mis Shéhérazade de Rimski sur le pupitre du piano, et j'ai copié.* » Le corps de ballet eut de nombreuses difficultés à mettre en place ce final en 5/4 et il aura fallu attendre la représentation de *L'Oiseau de feu* qui piqua la vanité de Ravel pour qu'il achève sa partition, au printemps 1912.

La première représentation, le 18 juin 1912 au Théâtre du Châtelet avec un orchestre placé sous la direction de Pierre Monteux, Nijinsky et Karsavina dans les rôles-titres et de somptueux décors de Bakst, ne fit pas événement. Fokine démissionna le soir même de la compagnie. En dépit de cette conjoncture particulièrement défavorable à la réception de *Daphnis*, les critiques furent unanimes quant à la qualité musicale de la partition et l'exceptionnelle prestation de Nijinsky.



Nijinsky et Maurice Ravel au piano en 1914

photo: collection Boris Kochno

Si les caractères stylistiques de la danse sont très présents dès ses premières œuvres pour piano (dont le *Menuet antique*), Ravel n'a en réalité écrit que deux ballets : *Daphnis et Chloé* et *La Valse*.

Maurice Ravel, *La Valse*

En accord avec Diaghilev, Ravel envisagea dès 1906 de composer pour le ballet une « *apothéose de la Valse* » en hommage à Johann Strauss, compositeur qu'il admirait tout particulièrement. Pourtant, il ne reprit qu'après la Première Guerre mondiale ce « *tourbillon fantastique et fatal* », somptueuse évocation de la grandeur et de la décadence d'une époque marquée par le récent conflit. Ainsi, malgré la légèreté des thèmes empruntés à Strauss dans *La Valse*, ses crescendos successifs nous entraînent dans une folie vertigineuse.

Dans son *Esquisse autobiographique*, Ravel note : « *J'ai conçu cette œuvre comme une espèce d'apothéose de la Valse viennoise, à laquelle se mêle, dans mon esprit, l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal. Je situe cette valse dans le cadre d'une Cour impériale, vers 1855.* »

L'argument de *La Valse* tient en peu de mots, inscrits en tête de la partition : « *Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo. Une Cour impériale, vers 1855.* »

Composé en Ardèche chez André-Ferdinand Hérold en 1919/20, ce poème chorégraphique pour grand orchestre dédié à Misia Sert, est constitué de deux grands crescendos.

Le premier, après un sourd frémissement des basses d'où s'élèvent un rythme caractéristique, les premiers appels de la danse, enchaîne une longue chaîne de valses reflétant, dans leur diversité, toutes les nuances de la valse viennoise, avec des échos à Franz Schubert et, le plus souvent, à Johann Strauss. L'écho des *Valses nobles et sentimentales* domine aux meilleurs endroits ces évocations fugitives.

Le second crescendo, plus court, et beaucoup plus véhément, synthétise les mélodies et rythmes multiformes pour les opposer violemment. À grands renforts de percussions, l'orchestre atteint une frénésie, suite à une course effrénée, faisant fi de toute valse « romantique » et de toute légèreté – la guerre est passée par là...

La Valse, créée en première audition (version piano) devant Diaghilev par Ravel en avril 1920 suscita une brouille définitive entre les deux hommes, le chorégraphe refusant de la représenter avec les Ballets russes (« *Ce n'est pas un ballet, c'est la peinture d'un ballet !* »). Ravel ne pardonna jamais le silence de Stravinsky présent, qui ne dit mot.

La création de *La Valse* pour orchestre eut lieu le 12 décembre 1920 aux Concerts Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard. Il fallut attendre le 23 mai 1929 pour la découvrir chorégraphiée par Bronislava Nijinska à l'Opéra de Paris, avec les Ballets d'Ida Rubinstein, dans de somptueux décors et costumes d'Alexandre Benois.

Dominique Escande, agrégée en éducation musicale, a soutenu sa thèse de doctorat en Musique et musicologie du 20^e siècle sur « L'idéal classique dans les Arts de l'entre-deux-Guerres en France : 1909–1937 » à l'Université de Paris Sorbonne. Elle a travaillé au Musée de la musique (Philharmonie de Paris), et comme éditrice à la Philharmonie Luxembourg et à Esch2022, Capitale européenne de la culture. Elle a récemment créé la maison d'édition « Entre Muses » (site web en cours) spécialisée dans les correspondances entre les arts et prépare actuellement la parution d'une première collection de livres pour enfants dédiée aux ballets et aux grands opéras.

Dernière audition à la Philharmonie

Igor Stravinsky *L'Oiseau de feu. Suite N° 3*

06.12.2013 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Juraj Valčuha

Maurice Ravel *Daphnis et Chloé. 2^e suite*

16.11.2021 Budapest Festival Orchestra / Iván Fischer

Maurice Ravel *La Valse*

15.03.2022 Bayerisches Staatsorchester / Vladimir Jurowski



**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



Altrussisches, Antikes, Abgründiges

Christoph Gaiser

Russische Kunst war in den Jahren nach 1900 im vergnügungssüchtigen und verwöhnten Paris der «dernier cri». Ein ebenso findiger wie kunstsinniger Jurist namens Sergej Diaghilew hatte mit der Organisation von Ausstellungen russischer Kunst und Gastspielen russischer Opernaufführungen in der französischen Metropole einen Riesencoup gelandet. 1909 arrangierte Diaghilew ein Gastspiel des St. Petersburger Hofballetts, noch größer war allerdings der Erfolg als Diaghilew selbst Ballette für Paris zu produzieren begann, in denen Stars wie Anna Pawlowa oder Vaclav Nijinsky brillierten. Neben der Exzellenz seiner Darsteller sah Diaghilew den Schlüssel für den Publikumserfolg in einem genuin «russischen» Ballettstil, der das bisherige Handlungsballett «westlicher» Prägung ablösen sollte. Um dem genannten Ziel näher zu kommen, ließ Diaghilew im Kreise seiner Mitarbeiter – der Dichter Pjotr Potemkin und der ballettbegeisterte Maler Alexander Benois nahmen hier eine führende Rolle ein – ein Ballettszenario nach dem altrussischen Märchenmotiv des Feuervogels entwickeln.

Die im Szenario entwickelte Handlung eröffnet mit einer Begegnung zwischen dem Zarewitsch Iwan und dem Feuervogel in einem nächtlichen Garten. Iwan nimmt den Feuervogel gefangen, dieser bittet um die Freilassung. Als sie ihm gewährt wird, erhält Iwan zum Dank eine Feder, mit der er künftig in der Not den Feuervogel herbeirufen kann. Nun eilen einige Prinzessinnen in den Garten, die dort mit goldenen Äpfeln spielen. Iwan verliebt sich in eine der Prinzessinnen, die schöne Zarewna. Er erfährt, dass die Prinzessinnen unter dem Bann des bösen Zauberers



Prinz Iwan fängt den Feuervogel ein. Illustration von Leon Bakst (1915)

Kaschei stehen. Als bald stehen Kaschei und Iwan einander gegenüber, der mit der Feder herbeigerufene Feuervogel zwingt Kaschei und sein Gefolge zu einem höllischen Tanz, an dessen Ende alle erschöpft in tiefen Schlaf fallen. Iwan zerbricht das Ei, in welchem die Seele Kascheis und damit das Geheimnis seiner Unsterblichkeit enthalten ist. Kascheis Reich löst sich daraufhin in Luft auf, der Weg für die Hochzeit zwischen Iwan und der Zarewna ist frei.

Für die Ballettmusik sollte zuerst Nikolai Tscherepnin gewonnen werden, doch dieser winkte ab. Daraufhin erging der Auftrag an Anatolij Ljadow, der ihn monatelang liegen ließ. Diaghilew kontaktierte in seiner Not den damals siebenundzwanzigjährigen Igor Strawinsky, der für ein Diaghilew-Projekt schon einmal einige Chopin-Instrumentierungen vorgenommen hatte. Strawinsky wusste sicherlich, welche Chance hinter der aus der Not geborenen Anfrage steckte und so komponierte er in enger Abstimmung mit dem Choreographen Michail Fokine rund 50



Gaston Renault: *Daphnis et Chloé* (1881)

Minuten Musik. Dem neo-folkloristischen Charakter des Werkes entsprechend, band Strawinsky auch drei russische Volkslieder ein, vornehmlich für den Rundtanz (Chorovod) und die Schluss-hymne. Die Uraufführung des Balletts im Juni 1910 unter dem Titel *L'Oiseau de feu* geriet zum Triumph; in der Presse wurde Strawinskys Musik einhellig gelobt. In der Tat hat Strawinsky in der Partitur zu einem Farbenreichtum gefunden, der bis heute verblüfft. Vor allem die Musik, welche den nicht-menschlichen Figuren der Handlung zugeordnet ist oder die unwirkliche Orte und magische Ereignisse Gestalt werden lässt, ist von Strawinsky mit großer Meisterschaft realisiert worden. Hier spielt vor allem die ausgiebige Verwendung der beiden Harfen, des Klaviers, der Celesta, des Glockenspiels und des Xylophons eine wichtige Rolle. Auf der Ballettbühne ist das Werk bis heute lebendig, darüber hinaus hat sich auch die konzertante Aufführung der gesamten Ballettmusik fest etabliert. Strawinsky schuf allerdings

bereits 1911 eine erste Suite für den Konzertgebrauch, in der großen Originalbesetzung. 1919 folgte eine zweite Suite mit verkleinerter Besetzung. Da die ganze Ballettmusik bei einem russischen Verlag herausgekommen war, ergab sich nach dem Zweiten Weltkrieg die pikante Situation, dass kein urheberrechtlicher Schutz mehr bestand. Aufführungen in Nordamerika konnten daher erfolgen, ohne dass Tantiemen an Strawinsky gezahlt werden mussten. Als Strawinsky 1945 die US-Staatsbürgerschaft erhielt, riet ihm Lou Levy, der Direktor der Leeds Music Corporation, die Werke aus russischer Zeit zu überarbeiten und nach amerikanischem Recht unter Copyright zu stellen. Strawinsky, dessen Geschäftstüchtigkeit nahezu sprichwörtlich geworden ist, nahm sich Levys Vorschlag zu Herzen und arbeitete die zweite *Feuervogel*-Suite um, indem er etwa sieben Minuten zusätzliches Material aus der Ballettmusik hinzugab und an die kleinere Besetzung anpasste. Damit flossen für Strawinsky wieder die Einnahmen und Levy konnte die Suite gewinnbringend vermarkten.

Diaghilews Vision eines genuin «russischen» Balletts wurde in der Zusammenarbeit mit Strawinsky weiter entfaltet, es folgten *Petruschka* (1911) und *Le Sacre du printemps* (1913). Danach schlug Diaghilew einen neuen Weg ein und suchte die Zusammenarbeit mit Vertreterinnen und Vertretern der europäischen Avantgarde, die er damit beauftragte, Bühnenbilder und Kostüme zu gestalten. Heute werden die Ballets Russes vor allem mit den ab 1917 entstandenen Werken assoziiert, zu denen Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Max Ernst und Joan Miró die Ausstattung schufen. Weniger stark im Bewusstsein ist, dass gerade in der Anfangszeit auch exotische Sujets eine zentrale Rolle spielten. Vor allem die orientalische Spielart der Exotik wurde mit Werken wie *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade* (1910), *Le Dieu bleu* (1912), *Josephslegende* (1914) und *La Tragédie de Salomé* (1913) stark bedient, aber auch Sujets, die die griechische und römische Antike aufgriffen, standen hoch im Kurs. Michail Fokine hatte schon um 1904 die Idee zu einem Ballett nach dem Schäferroman *Daphnis und Chloë*, den der griechische Dichter Longos vermutlich Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. verfasst hatte. Der Roman schildert die Erlebnisse der Findelkinder Daphnis und

Chloë, zwischen denen im Zuge ihres Heranwachsens eine immer stärkere erotische Spannung entsteht. Nach Irrungen und Wirrungen heiraten die beiden und leben glücklich auf dem Land.

Fokines Versuch, das Werk am Hofballett in Petersburg zu realisieren blieb wirkungslos, bei Diaghilew hatte er jedoch Erfolg. Der Impresario vergab den Auftrag für die Ballettmusik an Maurice Ravel, der seinerzeit als «fortschrittlichster» französischer Komponist galt. Ästhetisch lagen Fokine und Ravel nicht auf der gleichen Linie: Fokine wollte das kleinteilige Handlungsballett überwinden und träumte von einer Purifikation des Balletts aus dem Geiste des Klassizismus. Ihm schwebte vor, Posen, die man auf antiken Darstellungen gefunden hatte, auf der Ballettbühne neu in Szene zu setzen. Angeblich soll Fokine Ravel sogar gefragt haben, ob es möglich sei, die Musik der alten Griechen zu rekonstruieren. Ravel konnte über derlei Anfragen nur den Kopf schütteln, er verfolgte seine eigene künstlerische Agenda. Zum einen wollte er eine ausladende musikalische Form realisieren, in welcher der gesamte musikalische Ablauf von wenigen Motiven ableitbar ist. Dies führte letztlich dazu, dass Ravel die Bezeichnung «*Symphonie chorégraphique*» in die Partitur aufnahm, um diesen Anspruch zu bekräftigen. Mit dem Klassizismus Fokines scheint Ravel auf den ersten Blick sympathisch gewesen zu sein, allerdings über den Umweg der Antikenrezeption im französischen Rokoko-Zeitalter. Sehr häufig wird Ravels Aussage bemüht, dass es ihm weniger um das archaische als um das «*Griechenland seiner Träume*» gegangen sei, das sich verhältnismäßig leicht mit jenem Griechenland habe verbinden lassen, das die französischen Künstler des 18. Jahrhunderts sich vorgestellt und in ihren Werken dargestellt hätten. Die zum Teil sehr direkte Erotik dieser Gemälde steht allerdings in flagrantem Gegensatz zu Ravels grundsätzlicher künstlerischer Strategie, die auf Camouflage setzte und das explizit Sexuelle zu sublimieren versuchte. Das Szenario des Balletts ist daher gegenüber Longos' Originaltext auch deutlich entschärft, die Erotik wird durch das Behaupten eines eher geschwisterlichen Verhältnisses zwischen Daphnis und Chloë zurückgedrängt, sie ist primär präsent über



Sergej Diaghilew. Zeichnung von Valentin A. Serov (1904)

die virile Figur des Dorkon und einer Gruppe von Piraten, die allesamt als Bedrohung für Chloës körperliche Unversehrtheit dargestellt werden.

Ravel forderte für seine in drei Teile gegliederte Ballettmusik einen immensen Orchesterapparat ein, ebenso einen gemischten Chor, der an etlichen Stellen textlos singt. Eine Aufführung der gesamten Ballettmusik ist daher vergleichsweise aufwändig, weswegen Ravel schon vor der szenischen Premiere im Juni 1912 eine Auskopplung aus den ersten beiden Teilen für den Konzertgebrauch erstellte, bei welcher die Chorpassagen weggelassen werden konnten. Einige Zeit später richtete er auch den dritten Teil für eine Darbietung im Konzertsaal (ohne Chor) ein. Beide Konzertversionen werden oft «*Suite*» genannt, was insbesondere für die «zweite» Auskopplung völlig unangemessen ist, da hier keine einzelnen Nummern aus dem Originalkonzert gelöst und neu angeordnet werden. Ravels eigene Bezeichnung «*fragments symphoniques*» trifft die Sache sehr viel besser.

Ravels Komponieren ist im zweiten Fragment sehr illustrativ: der Sonnenaufgang über dem schlafenden Daphnis wird mit Vogelgezwitscher in den Holzbläsern garniert, als Daphnis auf die zwischenzeitlich entführte Chloë trifft, die vom Gott Pan errettet und bekränzt worden ist, schließt sich eine Pantomime an, welche die Geschichte von Pan und Syrinx erzählt. Ravel gestaltet hier eine besonders virtuose Passage für die Flötengruppe im Orchester, die auch das tiefe Timbre der Altflöte einschließt. Den Abschluss bildet die «*Danse générale*» des Paares und seiner jugendlichen Freundinnen und Freunde, die Ravel in der Endfassung des Balletts in den eher selten verwendeten 5/4-Takt gesetzt hat, und die durch geschickte Steigerungseffekte eine starke Wirkung hat.

Das Mitreißende einer tanzenden Menge hat Ravel dann einige Jahre später nochmals als kompositorisches Sujet aufgegriffen. In *La Valse*, einem «*poème chorégraphique*,» wollte Ravel – so lesen wir in der Partitur – mit der Musik einen Ballsaal «*an einem kaiserlichen Hof im Jahre 1855*» evozieren. Zweifellos handelt es sich dabei um Wien, das Zentrum des Walzertanzes. Anders als in Alexandre Tansmans *Fantasie sur les valse de Johann Strauss* von 1961 geht es Ravel nicht um eine Hommage an den legendären Walzerkönig. Vielmehr lässt er etwas sehr Beunruhigendes durch die Musik entstehen: Reiht sich bei Strauß eine sangliche Melodie im Dreivierteltakt an die andere, so schwirren in *La Valse* nur Fragmente eines Walzers durch den Raum. Zwar verdichten sie sich in einigen Momenten, aber zugleich geht einem beim Hören auf, dass die tanzende Menge, der diese Musik in die Beine fährt, unweigerlich auf einen Abgrund zutanzt. Ravel hat *La Valse* im Jahre 1919 zu komponieren begonnen, obwohl Ideen für eine Tondichtung mit dem Arbeitstitel *Wien* wohl bis 1907 zurückgehen. Sieht man den Wiener Walzer als klangliches Abbild der alten, aristokratisch geprägten Weltordnung, welche mit den Schrecken des Ersten Weltkrieges in Feuer und Asche versank, erscheint die soeben skizzierte Interpretation durchaus zulässig. Ravel glaubte fest daran, dass der Gehalt seiner Musik eine choreografische Entsprechung finden könne und sogar müsse. Er stand mit Richard Strauss in Verhandlungen über eine

Produktion in der Wiener Staatsoper, doch letztlich erlebte *La Valse* in der Vlaamse Opera in Antwerpen seine szenische Premiere, choreografiert von Sonia Korty. Bis heute überlebt hat die Choreografie von Georges Balanchine aus dem Jahre 1951, die das Unheimliche in Ravels Musik unterstreicht. Kurz vor Schluss taucht ein unheilvoller Fremder im Ballsaal auf, der den Tod mit sich bringt. Vielleicht war es genau wegen der erwähnten Brisanz in Ravels Musik, dass Serge Diaghilew – der bei Ravel nach dem Erfolg von *Daphnis et Chloé* eine weitere Ballettmusik bestellt hatte – diese als ungeeignet für diesen Zweck zurückwies. «*Ce n'est pas un ballet*» soll Diaghilew laut Francis Poulenc ausgerufen haben. Aber er soll ebenfalls gesagt haben: «*Ravel, c'est un chef-d'œuvre*», und diesem Urteil ist in der Tat nichts hinzuzufügen.

Christoph Gaiser studierte Musikwissenschaft in Leipzig (Magister) und Berlin (Promotion). Er arbeitete als Dramaturg an den Theatern in Saarbrücken, Darmstadt und Bern. Danach war er bei der Kulturförderung des Kantons Basel-Stadt tätig. Er lebt derzeit als freischaffender Autor und Übersetzer in Washington DC.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Igor Stravinsky *L'Oiseau de feu (Der Feuervogel). Suite N° 3*
06.12.2013 Orchestre Philharmonique du Luxembourg /
Juraj Valčuha

Maurice Ravel *Daphnis et Chloé. 2^e suite*
16.11.2021 Budapest Festival Orchestra / Iván Fischer

Maurice Ravel *La Valse*
15.03.2022 Bayerisches Staatsorchester / Vladimir Jurowski

Utopia

1st Violins

Ji Yoon Lee – Concertmaster
Olga Volkova
Hande Küden
Julia Igonina
Stephanie Baubin
Anna Matz
Lea Schwamm
Alexandra Preucil
Kseniia Gamaris
Mathias Hochweber
Evegenia Pavlova
Giuseppe Mengoli
Martina De Luca
Sornitza Rieß
Andreas Neufeld
Arsenis Selalmazidis
Irina Chepizhnaya
Esther Augusti

2nd Violins

Christoph Koncz
Michael Dinnebier
Anastasia Strelnikova
Silke Meyer-Eggen
Ludovica Nardone
Margarita Sikoeva
Christian Heubes
Lina Vartanova
Federica Giani
Maxime Michaluk
Julia Roudine-Turnovsky
Nazeli Arsenyan
Nanni Malm
Roberta Verna
Simyon Gavrikov

Martina De Luca
Nicola Bruzzo

Violas

Gilad Karni
Hayaka Komatsu
Orhan Celebi
Mikhail Kovalkov
Riikka Repo
Alexander Akimov
Gerald Kakoum
Florian Peelman
Héloïse Houzé
Elizaveta Zolotova
Natanael Ferreira dos Santos
Maya Tal
Rumen Cvetkov
Nail Bakiev Giulia Wechsler
Alejandro Regueira

Celli

Konstantin Pfiz
Cyrille Lacrouts
Alexey Zhilin
Miriam Prandi
Flurin Cuonz
Kaori Yamagami
Lev Sivkov
Yibai Chen
Thomas Ruge
Teodor Rusu
Dmitry Silvian
Christophe Morin
Angela Park
Noel Wilde
Ivan Sendetskiy

Basses

Lorraine Campet
Artem Chirkov
Antal Racz
Jaquin Arrabal
Hayk Khachatryan
Hugh Kluger
Alexander Edelman
William Cravy

Flutes

Clément Dufour
Anna Komarova (piccolo flute)
Fanny Morel (piccolo flute)
Vicent Morello

Oboe

Nora Cismondi
Johanna Stier (d'amore)

Eng. Horn

Michael Rosenberg

Clarinet

Spyridon Mourikis
Vicente Alberola Ferrando

Bass clarinet / pic

Davide Lattuada

E-flat clarinet / pic

Manuel Martinez

Bassoon

Talgat Sarsembaev
Mor Biron
Jesus Villa Ordóñez

Contrabassoon

Hans Agreda

Saxophone

Christoph Enzel (sopranino)
Ties Mellema (soprano/tenore)

Horn

Abel Pereira
Michael Armbruster
Leonid Voznesensky
Tobias Heimann

Trumpet

Thomas Hammes
Matthew Sadler
Benedikt Neumann
Pavel Kurdakov

Trombone

Lars Karlin
Jamie Williams
Tomer Maschkowski

Tuba

Jozsef Bazsinka

Timpani

Raymond Curfs

Percussion

Jean-Baptiste Leclère
Claudio Estay
Carlos Vera Larrucea
Ulf Breuer
Rosa Montanes
Dirk Wucherpfennig
Marcel Morikawa
Giacomo Bacchio
Edoardo Giachino

Harp

Noelia Cotuna
Gaël Gandino

Piano / Celesta

Alexander Melnikov



“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

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

Interprètes

Biographies

Utopia

Utopia est un nouveau projet international du chef d'orchestre Teodor Currentzis. D'un point de vue formel, c'est un orchestre international dont l'objectif est de rassembler les meilleurs musiciens du monde entier, indépendant, sur le plan structurel, financier et organisationnel, de tout autre ensemble et institution. Dans sa substance, c'est une tentative idéaliste de trouver une approche de la musique rendant possible le fait d'atteindre l'essence même du texte musical. L'idée a émergé il y a plusieurs années. Le point de départ résulte du constat simple que les musiciens veulent se dévouer à un travail sérieux de préparation et de recherche, qui est aussi important que la maîtrise musicale pour atteindre des objectifs artistiques visionnaires. Ainsi, Utopia n'est pas un orchestre au sens conventionnel du terme mais plutôt une communauté créative unique rassemblant des personnes partageant un idéal musical commun. Elles se retrouvent pour donner vie sans compromis à ce qui sort de leur imagination afin de trouver le meilleur son. Utopia est un orchestre basé sur le regroupement temporaire de musiciens du monde entier. La distribution varie en fonction des effectifs requis par les partitions. Cent seize musiciens de trente pays vont prendre part au premier projet: Arménie, Australie, Autriche, Belgique, Biélorussie, Bulgarie, Canada, Chili, Chine, Finlande, France, Allemagne, Grèce, Hongrie, Israël, Italie, Japon, Kazakhstan, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Russie, Serbie, Espagne, Suisse, Turquie, Royaume-Uni, Ukraine, États-Unis et Venezuela. Utopia n'a pas de résidence permanente. Les musiciens se rassemblent spécifiquement pour créer chaque

nouveau programme. L'orchestre est financé par les recettes des concerts et soutenu par Kunst und Kultur DM Privatstiftung ainsi que différents mécènes européens. Deux tournées sont prévues pour la saison 2022/23. Les premiers concerts d'Utopia sont donnés la première quinzaine d'octobre 2022 dans des salles majeures européennes soutenant le projet, à savoir la Philharmonie Luxembourg, la Laeishalle de Hambourg, le Wiener Konzerthaus et la Philharmonie de Berlin. En juin 2023, lors d'une série de concerts, Utopia proposera son interprétation de la *Troisième Symphonie* de Mahler. L'utopie est quelque chose d'impossible et c'est ce qui attire les musiciens, faire l'impossible. Les rêves ne deviennent réalité que lorsqu'on lève la barrière de l'impossible.

Utopia

Utopia ist ein neues internationales Projekt des Dirigenten Teodor Currentzis. Formal gesehen ist es ein internationales Orchester, dessen Ziel es ist, die besten Musiker aus aller Welt zusammenzubringen, und das strukturell, finanziell und organisatorisch von allen anderen Ensembles und Institutionen unabhängig ist. Den Wesenskern bildet der idealistische Anspruch, durch die Annäherung an einen musikalischen Text an dessen Essenz zu gelangen. Die Idee dazu entstand vor einigen Jahren. Der Ausgangspunkt war die einfache Feststellung, dass viele Musikerinnen und Musiker die Auffassung haben, dass für das Erreichen visionärer künstlerischer Ziele eine ernsthafte Proben- und Forschungsarbeit ebenso wichtig ist wie die spieltechnischen Fertigkeiten jeder und jedes einzelnen. So ist Utopia kein Orchester im herkömmlichen Sinne, sondern vielmehr eine einzigartige kreative Gemeinschaft, die Menschen mit einem gemeinsamen musikalischen Ideal zusammenbringt. Sie kommen zusammen, um kompromisslos das zum Leben zu erwecken, was ihrer Fantasie entspringt, mit dem erklärten Ziel, den besten Klang zu finden. Utopia ist ein Orchester, das auf der vorübergehenden Zusammenführung von Musikern aus der ganzen Welt basiert. Die Besetzung variiert je nach der jeweiligen Partitur. Am ersten Projekt nehmen 116 Musiker aus

30 Ländern teil: Armenien, Australien, Belarus, Belgien, Bulgarien, Chile, China, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Israel, Italien, Japan, Kanada, Kasachstan, Niederlande, Österreich, Portugal, Rumänien, Russland, Schweiz, Serbien, Spanien, Türkei, Ukraine, Ungarn, USA, Venezuela und Großbritannien. Utopia hat kein festes Domizil. Die Musikerinnen und Musiker kommen speziell zusammen, um jedes neue Programm zu kreieren. Das Orchester wird durch Konzerteinnahmen finanziert und von der Kunst und Kultur DM Privatstiftung sowie von verschiedenen europäischen Mäzeninnen und Mäzenen unterstützt. Für die Saison 2022/23 sind zwei Tourneen geplant. Die ersten Utopia-Konzerte finden in der ersten Oktoberhälfte 2022 in wichtigen europäischen Sälen statt, die das Projekt unterstützen, neben der Philharmonie Luxemburg sind dies die Laeishalle Hamburg, das Wiener Konzerthaus und die Berliner Philharmonie. Im Juni 2023 wird Utopia in einer Reihe von Konzerten seine Interpretation von Mahlers *Dritter Symphonie* präsentieren. Utopien sind Formulierungen des Unmöglichen und das ist es, was Musikerinnen und Musiker anzieht: das Unmögliche zu wagen. Träume werden nur dann wahr, wenn man die Barriere des Unmöglichen aufhebt.

Teodor Currentzis direction

Teodor Currentzis est le fondateur et directeur artistique d'Utopia, directeur musical du SWR Symphonieorchester et directeur artistique de l'orchestre et du chœur musicAeterna. Il est né en Grèce où il a commencé ses études musicales. En 1994, il a intégré le Conservatoire d'État de Saint-Petersbourg pour étudier auprès d'Ilya Musin. Avec ses ensembles, il est régulièrement en tournée en Europe et dans le monde, pour des concerts au Wiener Konzerthaus, à la Philharmonie de Berlin, à l'Elbphilharmonie de Hambourg, à la Philharmonie de Munich, Paris, Cologne, à l'Auditorio Nacional de Música, au Festspielhaus Baden-Baden et à la Scala. En tant que chef d'orchestre et directeur musical, il a travaillé avec les maisons d'opéra majeures comme l'Opéra National de Paris, le Bayerische Staatsoper, l'Opernhaus Zürich, le Teatro Real de Madrid et le



Teodor Currentzis
photo: Nikita Chuntomov

Bolchoï. Il a aussi collaboré avec des figures clé du théâtre occidental contemporain comme Robert Wilson, Romeo Castellucci, Peter Sellars, Dmitri Tcherniakov ou Theodoros Terzopoulos. Teodor Currentzis est artiste en résidence au Festival de Salzbourg ainsi qu'à la Ruhrtriennale, aux Festivals de Lucerne et d'Aix-en-Provence. En tant qu'artiste en résidence au Wiener Konzerthaus, depuis la saison 2016/17, il a donné des concerts à la tête des Wiener Symphoniker, de la Camerata Salzburg, du SWR Symphonieorchester et de musicAeterna. Il est l'un des fondateurs de «Territory», festival russe international fondé en 2006 avec une école d'art contemporain. Depuis 2012, il est directeur artistique du Festival Diaghilev de Perm, ville d'origine du célèbre imprésario. Teodor Currentzis est artiste exclusif Sony Classical. Ses enregistrements, salués par la critique, d'œuvres de Mozart, Mahler, Beethoven, Tchaïkovski, Rameau et Stravinsky ont reçu de nombreuses distinctions internationales: Echo Klassik, Edison Kalssiek, Japanese Record Avademy Award et BBC Music Magazine's Opera Award. Il a reçu le Kairos Award de la Fondation Toepfer, l'Ordre Grec du Phénix et le Prix international du Musikfest Bremen. Teodor Currentzis a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg en 2020/21.

Teodor Currentzis Leitung

Teodor Currentzis ist Gründer und künstlerischer Leiter des Utopia Orchesters, Chefdirigent des SWR Symphonieorchesters und künstlerischer Leiter des Orchesters und des Chors musicAeterna. Er wurde in Griechenland geboren, wo er auch seine musikalische Ausbildung begann. Im Jahr 1994 wechselte er an das Staatliche Konservatorium in St. Petersburg, um bei Ilya Musin zu studieren. Mit seinen Ensembles tourt er regelmäßig durch Europa und die Welt und gibt Konzerte im Wiener Konzerthaus, in der Berliner Philharmonie, der Hamburger Elbphilharmonie, den Philharmonien in München, Paris und Köln, dem Auditorio Nacional de Música, dem Festspielhaus Baden-Baden und dem Teatro allo Scala in Mailand. Als Dirigent und Musikdirektor hat er mit bedeutenden Opernhäusern wie der

Opéra National de Paris, der Bayerischen Staatsoper, dem Opernhaus Zürich, dem Teatro Real in Madrid und dem Bolschoi-Theater in Moskau zusammengearbeitet. Er hat auch mit Schlüsselfiguren des zeitgenössischen westlichen Theaters wie Robert Wilson, Romeo Castellucci, Peter Sellars, Dmitri Tcherniakov und Theodoros Terzopoulos zusammengearbeitet. Teodor Currentzis ist bzw. war Artist in residence bei den Salzburger Festspielen, bei der Ruhrtriennale 2012–2014, beim Lucerne Festival und dem Festival d'Aix-en-Provence. Als Artist in residence am Wiener Konzerthaus hat er seit der Saison 2016/17 Konzerte mit den Wiener Symphonikern, der Camerata Salzburg, dem SWR Symphonieorchester und mit musicAeterna gegeben. Er ist einer der Gründer von «Territory», einem 2006 ins Leben gerufenen internationalen russischen Festival mitsamt einer Schule für zeitgenössische Kunst. Seit 2012 ist er künstlerischer Leiter des Diaghilev-Festivals in Perm, der Heimatstadt des berühmten Impresarios. Teodor Currentzis ist Exklusivkünstler von Sony Classical. Seine von der Kritik hochgelobten Aufnahmen von Werken von Mozart, Mahler, Beethoven, Tschaikowsky, Rameau und Strawinsky erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen: Echo Klassik, Edison Klassiek, Japanese Record Academy Award und den Opera Award des BBC Music Magazine. Currentzis bekam den Kairos Award der Alfred Toepfer Stiftung, den Phoenix-Orden der griechischen Regierung und den Musikfest-Preis Bremen 2019 verliehen. In der Philharmonie Luxembourg hat Teodor Currentzis zuletzt in der Saison 2020/21 dirigiert.

PHILHARMONIE

atla otju

01. – 09.10.2022

Um festival que celebra as
tradições musicais lusófonas

TÉL. (+352) 26 32 26 32
PHILHARMONIE.LU



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



Mercedes-Benz



confuso



LA
FANTASIA

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

Follow us on social media:



facebook.com/philharmonie



instagram.com/philharmonie_lux



youtube.com/philharmoniellux



twitter.com/philharmoniellux



lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg



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.