

18.01. 2023 20:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Fest- & Bienfaisance-Concerten

«Rolandopéra!»

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Daniela Musca direction

Mirjam Mesak soprano

Rolando Villazón ténor, parole (F)

Rafael Fingerlos baryton

Concert au profit de la Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy

Claudio Monteverdi (1567–1643)

L'incoronazione di Poppea: «Pur ti miro» (1642)

3'

Henry Purcell (1659–1695)

(Dido and Aeneas Z 626 N° 37 / Orpheus Britannicus) (1702)

«When I am laid» (*Dido's Lament*)

5'

Georg Friedrich Händel (1685–1759)

Tamerlano HWV 18: «Ciel e terra armi di sdegno» (1724)

4'

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Der Schauspieldirektor KV 486: Ouverture (1786)

4'

Le nozze di Figaro KV 492 N° 7: Recitativo e Terzetto «Taci, vien

gente – Cosa sento! tosto andate, e scacciate il seduttor»

(1785/86)

6'

Don Giovanni KV 527 N° 7: Duettino «Là ci darem la mano» (1787)

4'

Idomeneo: Musique de ballet KV 367: 2. Pas seul de M. Le Grand

(1781)

3'

Gaetano Donizetti (1797–1848)

L'elisir d'amore: «Caro elisir! sei mio!... Esulti pur la barbara» (1832)
7'

—

Richard Wagner (1813–1883)

*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg WWV 70 Aufzug III/2:
«Oh du, mein holder Abendstern»* (1841–1845/1860)
5'

*Das Rheingold (L'Or du Rhin) Aufzug II, 3: «Immer ist Undank Loges
Lohn» (Der Ring des Nibelungen. Vorabend / L'Anneau du Nibelung.
Prélude)* (1870–1874)

5'

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

*lolanta: «Отчего это прежде не знала» (Pourquoi n'ai-je pas souffert
autrefois)* (1891)

3'

Jacques Offenbach (1819–1880)

La Vie parisienne (Pariser Leben): Ouverture (1866)
6'

Gaetano Donizetti*Don Pasquale: Aria «Bella siccome un angelo» (1843)*

3'

Giuseppe Verdi (1813–1901)*Don Carlo: «E lui! desso! l'Infante!» (1867)*

7'

Giacomo Puccini (1858–1924)*Madama Butterfly: «Un bel di vedremo» (1901–1904)*

5'

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)*Die tote Stadt: «Mein Sehnen, mein Wählen» (1919)*

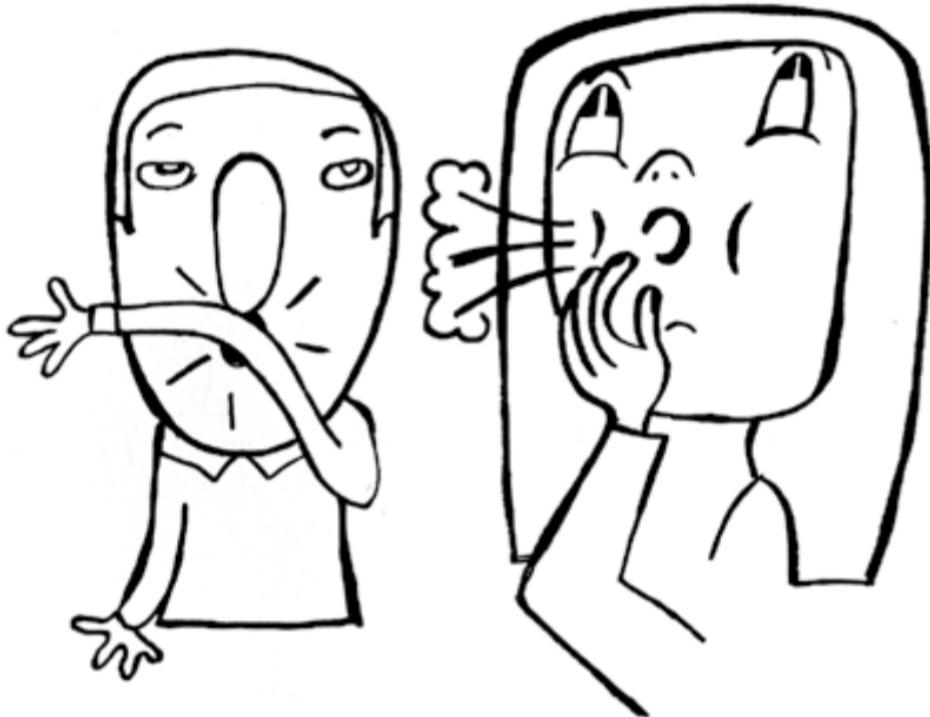
5'

Giuseppe Verdi*La traviata N° 2 (extrait / Auszug): Brindisi «Libiamo ne' lieti calici»*

(1851–1853)

3'

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





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



Un nouveau *bel canto*

Olivier Lexa

À l'opéra, peu de termes demeurent auréolés d'une telle nébuleuse d'imprécisions, d'approximations et d'emportements que le *bel canto*. L'emploi courant de la formule date de la seconde moitié du 19^e siècle, en Italie. On cherche alors à qualifier une forme de chant regrettée, un paradis perdu : celui du « beau chant » de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti et Vincenzo Bellini. Un parfait *legato* et une homogénéité de la projection de la voix sur toute l'étendue de la tessiture, notamment dans l'aigu où l'on sait non seulement vocaliser mais aussi chanter *piano* : voici ce que l'on regrettait. Une forme d'agilité particulière aussi, de flexibilité et de ductilité expressive, s'opposant à une projection surpuissante renforcée par un riche *vibrato*. Le « beau chant » évoque donc une parenthèse enchantée entre tradition classique et romantisme. Il est évidemment présent chez Giuseppe Verdi, mais sous une autre forme, qui n'empêche pas Rossini d'affirmer, dans une conversation à Paris en 1858 : « *Hélas pour nous, nous avons perdu notre bel canto.* »

En cette première partie du 21^e siècle, nous vivons un moment particulier dans l'histoire du chant lyrique. Un vent nouveau souffle sur l'opéra. De nombreuses salles se sont ouvertes en Asie, au Moyen-Orient et en Amérique latine. Les retransmissions audiovisuelles n'ont pas seulement conquis les salles de cinéma : les chaînes spécialisées se développent et les réseaux sociaux sont une véritable caisse de résonnance de l'univers lyrique. Le disque, qui amputait l'opéra de sa dimension scénique, a périclité tandis que les programmeurs font de plus en plus appel aux metteurs en scène de théâtre et de cinéma afin de renouveler le genre.



Pierre Paul Rubens, *La Mort de Didon*, 1635–1638

Le mouvement baroque a fait entrer tout un « nouveau » répertoire sur scène et a remis en question l'approche des techniques, des goûts et des styles. Parallèlement, on assiste à une augmentation des commandes aux compositeurs et librettistes contemporains. L'enseignement du chant s'est développé aux quatre coins du monde et les moyens de communication actuels augmentent l'audience de telle ou telle école – de telle ou telle esthétique.

Rolando Villazón est un des chanteurs qui incarnent au mieux l'évolution récente de la scène lyrique. **Son art du chant tient indéniablement du *bel canto*, mais il donne une nouvelle définition au terme. Il y a une trentaine d'années encore, qui aurait cru qu'un ténor aurait la même légitimité à chanter Claudio Monteverdi et Richard Wagner ? Georg Friedrich Händel que Giuseppe Verdi ? Wolfgang Amadeus Mozart et Giacomo Puccini ?**

Né à Mexico en 1972, Rolando Villazón vient du monde de la scène au sens large. C'est ce qui lui permettra plus tard d'abolir les frontières entre les disciplines et les pré-carrés stylistiques, avec une ouverture d'esprit propre à remettre en cause les conformismes, dans un milieu leur étant particulièrement propice comme celui de l'opéra. Avant de devenir chanteur, Rolando Villazón s'est formé au théâtre, à la danse et à la musique au Centro de Capacitación Artística Espacios de la capitale mexicaine. On imagine une sorte d'Actors Studio formant au *musical* et aux arts de la scène. Et puis un jour (comme il l'a souvent rapporté), alors qu'il sort de sa salle de bain, quelqu'un frappe à sa porte. C'est le baryton Arturo Nieto, un ami de son voisin, qui l'a entendu chanter sous sa douche. Frappé par le potentiel vocal du jeune homme, Nieto l'invite à participer à une de ses master classes. C'est là que Rolando Villazón découvre vraiment l'opéra, pour lequel il se prend alors de passion. Il ne lui faudra que quelques années pour remporter plusieurs prix internationaux, avant de commencer sur les chapeaux de roue une carrière de ténor lyrique en chantant Verdi, Jules Massenet et Puccini.

Rolando Villazón n'a pas seulement la voix homogène et puissante que requièrent ces rôles : c'est un acteur dont les feux de la rampe révèlent la présence, le charisme et la finesse. On l'entend dans Wagner, qu'il enregistre : *Le Vaisseau fantôme* en 2002, *Tristan et Iseut* en 2005 et la même année, lorsqu'il reprend au Festival de Salzbourg le rôle d'Alfredo dans *La Traviata* aux côtés d'Anna Netrebko, les critiques sont unanimes. Depuis Luciano Pavarotti et Joan Sutherland, on n'a pas vu une telle alchimie sur scène. L'année suivante, c'est le grand saut : Rolando Villazón enregistre sous la direction d'Emmanuelle Haïm un monument de l'avènement du chant baroque, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi. Tonnerre parmi les *aficionados* de la musique ancienne. On n'a jamais entendu ça. L'idée était jusque-là répandue, non seulement que le volume d'une telle voix ne pouvait pas lui permettre l'agilité nécessaire à l'ornementation du *Seicento* italien, mais que l'interprétation de Monteverdi, radicalement opposée à la pratique du chant verdien ou wagnérien, n'était ouverte

qu'aux artistes qui s'y étaient longuement formés. En 2008, Rolando Villazón récidive en enregistrant des extraits de l'*Orfeo* de Monteverdi et de l'*Egisto* de Francesco Cavalli. Il fait paraître, l'année suivante, un album Händel et on le retrouve en 2010 dans la distribution de l'*Ercole sul Termodonte* d'Antonio Vivaldi sous la direction de Fabio Biondi. Rappelons que, parallèlement à cette exploration du répertoire baroque, le chanteur n'abandonne en rien les rôles de ses débuts.

Avec une discrète détermination, une page s'est tournée dans l'histoire du *bel canto* : on peut désormais chanter Monteverdi et Wagner sans démeriter dans chacun des répertoires. Rolando Villazón en fait de nouveau la démonstration avec « Rolandopéra ! » et commence par le commencement : peut-on écouter le duo final du *Couronnement de Poppée*, « *Pur ti miro* », sans penser aux grands duos d'un *bel canto* plus tardif ? Même réflexion concernant l'ultime aria de *Didon et Énée* de Henry Purcell, dont les premiers enregistrements sur instruments modernes, au siècle dernier, laissaient croire aux non connaisseurs qu'il s'agissait d'un air romantique. Rolando Villazón s'amuse à semer le trouble. L'air de caractère « *Ciel e terra armi di sdegno* » extrait de *Tamerlano* de Händel lui fait jouer la même colère que certains passages de ses premiers rôles.

Avec Mozart, le ténor rappelle que l'opéra est aussi du théâtre et qu'on ne joue jamais seul. Sur la scène lyrique, le succès est toujours celui d'une équipe. Une équipe artistique qui réunit les solistes, le chef et le metteur en scène, mais aussi une collaboration humaine qui fait partie du métier de chanteur : lorsqu'on répète pendant plus d'un mois un spectacle, on ne peut travailler quotidiennement avec ses partenaires de scène sans un véritable intérêt pour les relations humaines et une réelle expérience en la matière. Avec Mirjam Mesak et Rafael Fingerlos, il s'agit aussi d'émulation artistique. Dans *Les Noces de Figaro*, après une série de numéros introduisant les personnages, l'action prend le dessus avec le trio « *Cosa sento! tosto andate, e scacciate il seduttor* ». Ici incarné par le baryton Rafael Fingerlos, le Comte Almaviva est amoureux de Suzanne (la soprano Mirjam Mesak) et voit



Alexandre-Évariste Fragonard, *Don Juan, Zerline et Donna Elvira*, vers 1825

dans Chérubin un concurrent car celui-ci s'est caché derrière un fauteuil. Basilio, un des beaux rôles de ténor de Mozart, intercède par opportunisme en faveur du comte, avant de conclure « *così fan tutte le belle; non c'è alcuna novità!* » (« les belles font toutes comme ça ; rien de nouveau ! »). Il annonce ainsi la réplique éponyme du dernier *opera buffa* du compositeur. Dans l'air suivant, « *Là ci darem la mano* », l'un des plus célèbres de Mozart, Don Giovanni séduit Zerlina qui ne résiste pas longtemps, avant de laisser place à l'orchestre seul pour un rare extrait de la musique de ballet d'*Idomeneo*. Cet *opera seria* doit à la France l'inspiration de son sujet (le livret est adapté de l'*Idoménée* d'André Campra) et la présence pour la création d'un danseur français, Monsieur Le Grand. Mozart lui a réservé une pièce orchestrale digne de ses plus grandes symphonies, à même de mettre en valeur tous les talents du danseur.



Erich Wolfgang Korngold

Reprendons le fil de nos intrigues amoureuses, avec *L'Élixir d'amour* de Donizetti. « *Caro elísir! sei mio!...* » est une des scènes qui ont fait la célébrité de Rolando Villazón. Il y incarne Nemorino, jeune paysan amoureux de la riche et belle fermière Adina, enchantée par l'histoire du philtre d'amour de Tristan et Iseut. Nemorino croit se procurer un tel philtre alors qu'il achète en réalité une bouteille de Bordeaux au charlatan Dulcamara. Cette méprise est au centre de la scène : certain de l'effet du breuvage, le pauvre Nemorino affecte de dédaigner celle qu'il aime, ce qui ne fera que la repousser.

Avec *Tannhäuser* de Richard Wagner, on change radicalement de registre. Wolfram pressent la mort d'Elisabeth, qu'il aime d'un amour chaste et dévoué. Il demande à l'étoile du berger (« *Oh du, mein holder Abendstern* ») de faire d'Elisabeth un ange au ciel, comme elle le fut sur la terre. L'air est poignant car il annonce la mort de l'héroïne, mais aussi parce que l'on sait que l'amour de Wolfram est aussi pur que sans espoir : Elisabeth aime

Tannhäuser... Dans « *Immer ist Undank Loges Lohn* » extrait de *L'Or du Rhin*, Wagner offre au ténor incarnant le rôle de Loge un des plus beaux exemples de ce que l'on appelle la « mélodie infinie » : ni air, ni récitatif, la scène évoque l'*arioso* de Monteverdi, du moins dans sa structure musicale. Dieu du feu, Loge annonce à Wotan que le nain a volé l'or du Rhin, dont il a conçu un anneau magique permettant de dominer le monde. Lui dérober l'anneau ne serait pas du vol car le nain a lui-même volé l'or...

Dans *Iolanta*, Piotr Ilitch Tchaïkovski fait chanter à la princesse aveugle un air emblématique du style romantique, destiné à nous arracher des larmes... et soudain, avec l'ouverture de *La Vie parisienne* de Jacques Offenbach, on passe d'un extrême à l'autre, un sourire aux lèvres, et ce sans changer de siècle. En revenant à Donizetti avec l'air « *Bella siccome un angelo* » (« Belle comme un ange ») extrait de *Don Pasquale*, on reste du côté de l'inspiration romantique mais au service d'une intrigue légère : Malatesta trompe son ami Don Pasquale en lui louant les qualités de Sofronia, décrite comme une ingénue élevée au couvent. La réalité est tout autre : Sofronia est en fait Norina, la fiancée du neveu de Don Pasquale...

Dans le grand opéra romantique *Don Carlo* de Verdi, le duo « *E lui! desso! L'Infante!* » met en scène Don Carlo (Rolando Villazón), interrompu dans une méditation par son ami Rodrigo (Rafael Fingerlos) qui rentre des Pays-Bas où il a été témoin des exactions de l'occupation espagnole. Rodrigo adjure l'Infant d'Espagne d'user de son influence auprès du roi en faveur des Flamands. De son côté, Don Carlo lui confesse son amour pour la reine, sa belle-mère. Rodrigo lui conseille de s'éloigner de la cour. Au moment de se séparer, les deux hommes se jurent une amitié éternelle.

La soprano Mirjam Mesak leur répond avec l'air le plus célèbre de *Madama Butterfly* : « *Un bel di vedremo* ». Cio-Cio-San s'adresse à sa servante Suzuki et imagine le jour heureux où son mari le lieutenant Pinkerton reviendra enfin des États-Unis. L'espoir exprimé par le texte contraste avec la charge dramatique

magistralement exprimée par la musique, derrière laquelle on perçoit le drame à venir. Pinkerton reviendra, mais marié à une Américaine, révélant la mystification de son premier mariage avec la geisha. Celle-ci se donnera la mort après lui avoir confié leur fils, né après le départ de son père. Avec « *Mein Sehnen, mein Wählen* » extrait de *Die tote Stadt* (*La Ville morte*) de Erich Wolfgang Korngold, on reste dans une atmosphère postromantique. Le personnage Pierrot, chanté par un baryton, évoque non plus une vision de l'avenir mais d'un passé lui inspirant une mélopée nostalgique.

Pour conclure leur itinéraire lyrique, Rolando Villazón et ses acolytes ont choisi le célèbre duo de *La Traviata*, « *Libiam ne' lieti calici* », où Violetta et Alfredo lèvent leur verre aux réjouissances de l'amour. En une soirée, ces artistes admirables auront fait voyager le public à travers quatre siècles d'opéra, proposant une nouvelle approche du *bel canto* s'illustrant par une aspiration à l'émotion dans toute la variété de ses registres, au-delà de querelles stylistiques désormais éculées.

Auteur et metteur en scène, Olivier Lexa a publié huit ouvrages portant essentiellement sur la musique et l'opéra ; il a créé différents spectacles en Europe et aux États-Unis. Il effectue régulièrement des travaux de dramaturgie, notamment pour le Teatro alla Scala à Milan.



“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

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Der Triumph der brillanten Form oder: Die (Opern)Arie im Konzert

Tatjana Mehner

Ein Arienabend! Eine Ankündigung, die gerade unter Melomänen in der Regel geteilte Reaktionen hervorruft. Ein Arienabend – warum oder warum nicht? Der Vorwurf der Kulturpessimisten und Apologeten liegt auf der Hand, zumal die meisten bei Arie primär an Opernarien denken – und wenn die einfach so aus dem Kontext, dem hehren Ganzen des Gesamtwerks Oper gelöst wird, dann kann das ja nicht richtig sein... Nicht im Sinne des Autors...

Und bei jenen, die es lieben, dürften zwei Argumente überwiegen, die nicht selten Hand in Hand gehen... Die Arie als Kondensat emotionaler Aussage innerhalb der Opernhandlung, Höhepunkt musikalischer – gemeint nicht selten insbesondere melodischer – Gestaltung innerhalb des Werks, biete perfekte klingende Unterhaltung, außerdem sei sie es, in der sich wahre sängerische Meisterschaft Bahn breche und Interpretation als solche sehr wohl erleben, erkennen und genießen lasse...

Beide Meinungen erscheinen auf den ersten Blick durchaus legitim. Eine Frage der Perspektive also? Wer hat Recht? Kann man hier überhaupt Recht haben? Was sagt ein Blick auf die Musikgeschichte und was einer auf die musikalische Formenlehre dazu?

Die Arie – ein reines Formprinzip?

Vielen nicht bewusst, ist die Arie – anders als zum Beispiel Lied oder Chanson – keine Gattung im engeren musikalisch-



Mary Cassatt: *In the Loge* (1878)

terminologischen Sinne, sondern eine Form, die innerhalb verschiedener Gattungen zuhause sein kann – Oper, Oratorium, Operette... Ausnahme: Die Konzertarie. Hier sagt allerdings schon der Name, dass das ein Spezialfall ist, ein Spezialfall, der eine begleitete Gesangsstimme in den Konzertsaal holt und dessen eigentliches Formprinzip die Freiheit bleibt.

Jede Zeit und jede Kultur hat ihre Arienform. Dennoch kann gerade diese Form für bemerkenswerten rezeptiven Konsens sorgen: Tatsächlich evoziert der Begriff der Arie nicht mehr und nicht weniger als die Idee, dass es die Zuhörenden hier mit Gesangskunst in ihrer Reinkultur zu tun haben, die im oratorischen genau wie im musikdramatischen Kontext dennoch funktional bleibt. In der Arie darf sich Seele ergießen. Die Arie speist sich aus der Dialektik, gleichzeitig Selbstzweck zu sein und

dennnoch – dramaturgisch gesehen – deutend Hintergrundinformation zu liefern, Rezeptionsbedürfnisse zu befriedigen und Rezeption zu lenken. Dies allerdings innerhalb einer Handlung.

Die Arie in der Oper, und wie sie zu einem ästhetischen Missverständnis wurde

Lassen wir aus diesem Wissen heraus noch einmal den Apologeten zu Wort kommen in seinem Glauben an die musikdramatische Ganzheitlichkeit der Oper als Form innerhalb einer eigenständigen Gattung. Auch wenn es sich bei diesem Apologeten nicht um einen Wagnerianer handeln sollte, so ist seine Argumentation meist latent doch eine wagnerianische. Und Wagner und die Arie? Aus dem Kontext lösbar und tatsächlich in einen Arienabend verfrachtbare Gesangsnummern schrieb Wagner noch im *Tannhäuser*, bestenfalls im *Lohengrin*. Und dann? Tatsächlich waren für ihn Arien der Inbegriff des schönen Scheins, standen dem Ausdruckswollen innerhalb seines Musikdramas mehr als entgegen... Deshalb schrieb er dann auch keine mehr. Konsequenterweise schrieb er dann ja auch Musikdramen und keine Opern, die nur wenige extrahierbare Highlights enthalten.

Die Arie in der klassischen und frühromantischen Oper stellt an sich einen Moment dar, in dem der Held zwar Gefühle und Motive artikulieren darf, aber die eigentliche Handlung zu diesem Zwecke zum Stillstand kommt. Nichts also, dessen die musikdramatische Entwicklung als solche bedürfte. Wir wissen sogar, dass im Theaterbetrieb der Klassik oder auch der italienischen Romantik Arien hinzugefügt und ausgetauscht wurden aufgrund bühnentechnischer Erfordernisse oder sängerischen Vermögens oder Unvermögens. Wir wissen von Recycling-Strategien auch der größten Opernkomponisten. Und solche Strategien waren im sozial-ästhetischen Bewusstsein der Zeit durchaus legitim. Es ist an dieser Stelle auch kaum außer Acht zu lassen, dass der klassische Theaterbetrieb – gerade auch zu Mozarts Zeiten – kein Betrieb war, der Aufführung als Interpretation einer fertigen Vorlage, eines geschlossenen Werkes verstand, sondern einer, in dem die Produktion von Werk und Aufführung Hand in Hand gingen. Es ist allgemein bekannt,



Der fliegende Holländer in einer Darstellung von Charles Temple Dix:
Oper, wie sie im Buche steht

wie Mozart bis zur letzten Minute Hand an seine Partituren legte. Noch bei Verdi war das nicht völlig anders.

Dennoch, so könnte unser Apologet anführen, sind diese Arien schließlich in dem jeweiligen Werk aufgegangen, hat die Rezeptionsgeschichte die in Partitur gegossene Oper zu einem Werk ganzen verschmolzen. Und gewiss hätte er damit nicht Unrecht. Da hilft nur noch das Argument, dass gerade Komponisten wie Giuseppe Verdi die schönsten Arien gezielt als Werbemaßnahme aus ihren Opern «auskoppelten» und vor den Premieren geschickt platzierten. «*La donna e mobile*» war ein Gassenhauer bereits, bevor es öffentlich in der *Rigoletto*-Uraufführung erklang. Dies mag manchen an Franz Schubert erinnern und an die Art und Weise, wie dessen Lieder in Wien popularisiert wurden – an eine spezifische Salonkultur. Hinterfragen wir also das Verhältnis der Arie zum Lied, will heißen zum «Kunstlied», das man selbst in anderen Sprachen nur unter diesem Namen kennt.

Hohe Kunst vs. Unterhaltungskultur – wie die Arie auf das Lied traf

Vermutlich niemand käme auf die Idee, die Integrität eines Liederabends in Zweifel zu ziehen, nur weil Sänger X eine Auswahl aus Schumanns *Liederkreis op. 39* singt; nicht einmal, wenn es um

einen der großen Schubert'schen Zyklen geht, wird es gleichermaßen als Sakrileg verstanden, einer Auswahl zu begegnen... Ein Grund dafür mag sein, dass der Kontext, die ästhetisch-repräsentative Rahmung und damit das sozial zugehörige Ritual das Gleiche bleibt. Die Opernarie hingegen wechselt scheinbar ganz und gar ihren Kontext und damit ihre ästhetische Funktion. In der Tat mag hierin eine Ursache dafür zu suchen sein, warum der Umzug der herausgelösten Arie (hier ist also nicht von der konzertanten Opernaufführung die Rede) aus dem Theater in den Konzertsaal nicht generell als rundum geglückte Umsiedlung erscheint. Das Lied war niemals für einen anderen rezeptiven Kontext gedacht, die Opernarie schon. Unterstellt man, dass in ihr dramatische Handlung kulminiert, so wird Rezeption ohne diese Hinführung fragwürdig. Hieraus leitet sich die Unterstellung ab, dass diese losgelöste Rezeption Gefahr laufe, verständnislos im Sinne von Unterhaltung (im negativen Sinne) zu sein, also keinesfalls dem Gegenstand Kunst angemessen. Die Apologeten-Argumentation mag schlagend erscheinen, dennoch bleibt sie einseitig. Denn eine Arie, die den Rahmen sakraler Präsentation eines Oratoriums verlässt, würde man wohl kaum unter diesen Generalverdacht stellen. Tatsächlich hat die besagte Position im Falle der Oper historisch rezeptive Gründe. Denn die Oper war nicht immer gleichermaßen absolut auf der Seite seriöser, autonomer Kunst beheimatet – nicht nur innerhalb höfischer Kultur, auch im Rahmen der Etablierung bürgerlichen Musiktheaters. Der Schlagercharakter der Opernarie war weder im Paris noch im Mailand des beginnenden 19. Jahrhunderts anrüchig, auch nicht in den vielen deutschsprachigen Residenzen. Vielmehr wurde er erst wirklich mit einer – durch die mediale Entwicklung verstärkten – Trennung von Unterhaltungs- und Hochkultur spätestens an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Auf eigenen Wegen – die Opernarie jenseits der Oper

Hatte die Opernarie immer auch irgendwo außerhalb des Konzertsangs einen gewissen Platz gehabt, so war es wohl ein Trend, der zu Anfang der 1990er Jahre einen Höhepunkt erlebte und mächtig polarisierte, der Kulturpessimisten Zündstoff lieferte.

Hatte man sich mit Ach und Krach damit abgefunden, dass ganze Opern auf gigantischen Freilichtbühnen gegeben wurden, wobei der Eventcharakter vielfach deutlich im Vordergrund stand; auch diese Präsentationsform konnte immerhin auf eine lange Traditionslinie verweisen. So war es schließlich der Rückgriff auf Darbietungsformen, die in Rock und Pop längst etabliert waren. Nicht allein an der Lösung der Arie aus ihrem Kontext, sondern ihr Auszug ins Stadion war es, woran sich die Geister schieden und die Gemüter erregten, nicht zuletzt weil dies im Bewusstsein vieler nicht nur eine Vermassung und damit den Rückgriff auf Vermarktungs- und also auch Konsumgewohnheiten der Unterhaltungsindustrie bedeutete, auch weil der Gedanke des grundsätzlich verstärkten Singens Manchem noch einen kalten Schauer über den Rücken jagte. Gut drei Jahrzehnte später erregt sich darüber kaum noch jemand – man mag es oder nicht, geht hin oder nicht. Und vielleicht hat ja diese Form der Präsentation tatsächlich einem Publikum den Weg in die Opernhäuser geöffnet, das sonst keinen Zugang zur sogenannten klassischen Musik gefunden hätte. Auf jeden Fall machen Publikumsanalysen klar, dass es nicht die Opernhäuser sind, die in der Gegenwart die deutlichen Nachwuchssorgen in ihren Zuschauerreihen haben, und da ist ein klarer Unterschied zu spüren – beispielsweise im Vergleich mit den 1980er Jahren.

Von der beschriebenen Extremform der Vermittlung für ein Massenpublikum lässt sich eine absurd eindrucksvolle Parallele ziehen zu einer der intimsten Formen musikalischer Rezeption, in der die Arie dennoch ebenfalls ihren Platz hat, dem Salon oder gar der bürgerlichen Hausmusik.

Im Ariensalon und Hausmusik-Olymp

Arienalben, Kompilationen, Best-ofs... wenn Apologeten abermals die Nase rümpfen, weil es nicht die Opern-Gesamtaufnahmen sind, die die Regale der Plattenläden und Playlists der Onlineportale und damit schließlich auch die realen und virtuellen Schränke der Nutzer und Käufer füllen, und unterstellen, dass das allein Folge der Technisierung an sich und damit Digitalisierung sei, so blenden sie nicht nur ein Zweiglein der



Prudence Heward: *At the Theatre* (1928)

Musikgeschichte aus, sondern einen gewaltigen Ast, dessen Erkundung die Musikforschung gar zu gern der Soziologie zuweist, der aber genauso gut ästhetische und allgemein musikhistorische Implikationen aufweist: bürgerliche Hausmusik an sich und den musicalischen Salon des 19. Jahrhunderts. Dass diese beiden Erscheinungen phänomenologisch gesehen mehr Schnittstellen aufweisen als gemeinhin angenommen, wird bei genauer Betrachtung sehr schnell deutlich. Dass im adligen wie im bürgerlichen Salon die Arie ihren festen Platz hatte, ist kein Geheimnis und soll hier auch nur als Tatsache erwähnt werden. Weit interessanter auch im besagten massenkulturellen Zusammenhang ist jene Ausprägung bürgerlicher Hausmusik, die mit dem Aufblühen der Musikverlage von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an ihren Lauf nimmt und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen deutlichen Höhepunkt erlebt. Nicht das ganze Opernwerk per Klavierauszug oder Partitur wird

erworben. Es sind – vielfach bewusst preisgünstig in großer Stückzahl angebotene – Kompilationen, die beliebte Opernarien, mit leichter bis leichtester Klavierbegleitung versehen, zusammenstellen, auf dass jede (nicht nur höhere) Tochter Bekanntschaft mit der *Freischütz*-Agathe oder Wolfram von Eschenbach machen kann. Diese Form der Aneignung erscheint als fester Bestandteil bürgerlicher Bildung jener Epoche. Nicht zu vergessen, dass dies – in Zeiten, in denen Tonaufnahmen nicht vorhanden oder weitgehend unerreichbar waren und auch nicht jeder mit dem öffentlichen Nahverkehr schnell mal in die Oper fahren konnte – vielfach die einzigen Möglichkeiten waren, mit dieser Musik in Kontakt zu kommen, wobei interpretatorische Qualität hier als Kategorie gewiss außen vor bleiben muss.

*

Ein Arienabend? – Genau, ein Abend mit Arien, Ensembles, Ouvertüren – Entdeckungen, die die reiche und vielfältige Geschichte der Gattung Oper bereithält... Natürlich auch echte Opernhits! Worüber noch nicht gesprochen wurde... Der ästhetische Mehrwert eines potenziellen Rundumschlags. Tatsächlich, wenn es nicht nur um stimmverliebte Schlagerpräsentation geht, dann kann die Suche nach Beziehungen quer durch Musikgeschichte und -kulturen in Verbindung mit einem neuen Narrativ ganz Verblüffendes zu Tage fördern. Hören und sehen Sie selbst!

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

CULTURE



**Partner vun der Kultur
zu Lëtzebuerg**



Als gréissen All-Cargo Airline ass d'Cargolux e wichteg Pilier vun der Lëtzebuerger Economie. Dag fir Dag stelle mir op der ganzer Welt d'Oppenheet, Dynamik an Zouverlässegekeet vun eisem Land a vun eiser Firma énner Beweis. Mat Begeeschterung énnerstëtze mir den Orchestre Philharmonique Luxembourg.

www.cargolux.com | follow us



cargolux

you name it, we fly it!

LUXEMBOURG

LET'S MAKE IT HAPPEN

LIGHT UP THE PARTY



BERNARD~MASSARD

MAISON FONDÉE

1921

www.bernard-massard.lu

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno

Directeur musical

Leopold Hager

Chef honoraire

Konzertmeister

Haoxing Liang

NN

Premiers violons / Erste Violinen

Fabian Perdichizzi

Nelly Guignard

Ryoko Yano

Michaël Bouvet

Irene Chatzisavas

Andrii Chugai

Bartłomiej Ciaston

François Dopagne

Yulia Fedorova

Andréa Garnier

Silja Geirhardsdóttir

Jean-Emmanuel Grebet

Attila Keresztesi

Damien Pardoen

Phoebe Rousochatzaki **

Nazar Totovytksyi **

Fabienne Welter

NN

Seconds violons /

Zweite Violinen

Osamu Yaguchi

Semion Gavrikov

Cesar Laporev *

Sébastien Grébille

Gayané Grigoryan

Wen Hung

Quentin Jaussaud

Marina Kalisky

Martyna Kaszkowiak **

Haruka Katayama **

Gérard Mortier

Valeria Pasternak

Olha Petryk

Jun Qiang

Ko Taniguchi

Xavier Vander Linden

NN

Altos / Bratschen

Ilan Schneider

Dagmar Ondráček

NN

Jean-Marc Apap

Ryou Banno

Aram Diulgerian

Olivier Kauffmann

Esra Kerber

Grigory Maximenko

Viktoriya Orlova

Maya Tal

Julia Vicić **

NN

Violoncelles / Violoncelli

Ilia Laporev

NN

Niall Brown

Xavier Bacquart

Vincent Gérin

Lucas Henry **

Sehee Kim

Katrin Reutlinger

Marie Sapey-Triomphe

Karoly Sütő

Laurence Vautrin

Esther Wohlgemuth



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg

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 Boulegue
Christophe Nussbaumer*

Hautbois / Oboen

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

Clarinettes / Klarinetten

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

Bassons / Fagotte

*David Sattler
Étienne Buet
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreux*

Cors / Hörner

*Leo Halsdorf
Solène Souchères **
*Miklós Nagy
Luise Aschenbrenner
Petras Bruzga
Andrew Young*

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 huitième saison à la tête de la phalange. L'OPL a enregistré entre 2017 et 2021 neuf disques sous le label Pentatone et collabore désormais avec le label harmonia mundi France, sous lequel ont déjà paru un enregistrement du *Stabat Mater* de Gioacchino Rossini ainsi qu'un disque consacré à *Apollon musagète* et à *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky. On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2022/23 les artistes en résidence Sir András Schiff, Sir John Eliot Gardiner et le Jazz at Lincoln Center Orchestra with Wynton Marsalis, ainsi que Patricia Petibon, Maria João Pires, Martin Grubinger, Jan Lisiecki ou encore Vincent Peirani. Cette saison voit également la poursuite de la Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy, offrant à de 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,



Orchestre Philharmonique du Luxembourg

photo: Johann Sebastian Hänel



les enfants et les familles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinéma-thèque de la Ville de Luxembourg, le CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. Invitée dans le monde entier, la formation se produit cette saison notamment au Konzerthaus de Vienne, au Müpa Budapest, à Stuttgart ainsi que pour la première fois en tournée en Corée du Sud. 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, The Leir Foundation, Spuerkeess et Cargolux. Depuis 2010, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659–1742). Depuis le début de la saison 2022/23, un violon de Giuseppe Guarneri filius Andreae et un second de Gennaro Gagliano sont également joués par l'orchestre, grâce à leur généreuse mise à disposition par la Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung.

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 20 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 achten Jahr Chefdirigent des Klangkörpers, weiterentwickelt wird. Beim Label Pentatone erschienen zwischen 2017 und 2021 neun Alben des OPL, danach begann eine Zusammenarbeit mit dem Label harmonia mundi France, aus der bisher die Einspielungen von Gioacchino Rossinis *Stabat*

Mater sowie Igor Strawinskys *Apollon musagète* und *L’Oiseau de feu* hervorgegangen sind. Zu den musikalischen Partnern der Saison 2022/23 gehören die Artists in residence Sir András Schiff, Sir John Eliot Gardiner und Jazz at Lincoln Center Orchestra with Wynton Marsalis, außerdem Patricia Petibon, Maria João Pires, Martin Grubinger, Jan Lisiecki und Vincent Peirani. Fortgeführt wird in dieser Saison auch die Luxembourg Philharmonic Orchestra Academy, die jungen Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eine zweijährige Vorbereitung auf die Orchesterlaufbahn ermöglicht. 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 Wiener Konzerthaus, im Müpa Budapest, in Stuttgart und ist erstmals auf Tournee in Süd-Korea. 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, The Leir Foundation, Spuerkeess und Cargolux. Seit 2010 steht dem Orchester dank des Engagements von BGL BNP Paribas das von Matteo Goffriller (1659–1742) gefertigte Violoncello «Le Luxembourgeois» zur Verfügung. Seit Beginn der Saison 2022/23 werden darüber hinaus je eine Violine von Giuseppe Guarneri filius Andreeae und Gennaro Gagliano im Orchester gespielt, die dankenswerter Weise von der Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung zur Verfügung gestellt werden.

Daniela Musca direction

La cheffe italienne Daniela Musca est sollicitée aussi bien au concert qu'à l'opéra. Elle fait cette saison ses débuts aux côtés de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, du Malmö Symphony Orchestra, du Turku Philharmonic Orchestra en Finlande et du Wermland-Oper à Karlstad. Elle dirige également à nouveau le Trondheim Symfoniorkester, le Norwegian Radio



Daniela Musca

photo: Stefano Corso

Orchestra et l'orchestre Recreation à Graz. En 2021, elle a fait ses débuts à l'Opéra royal de Stockholm avec *Rigoletto* et à l'Opéra de Malmö avec *Out of the Blue*, une nouvelle œuvre avec danse et orchestre, sur des musiques de Bach, Stravinsky et Björk, chorégraphiée par Anouk Van Dijk. Son premier enregistrement avec le Norrköpings Symfoniorkester et la harpiste Delphine Constantin-Reznik est sorti en octobre 2021 chez BIS. De 2014 à 2018, elle a étroitement collaboré avec le Hessisches Staatstheater Wiesbaden, où elle a présenté de nouvelles productions de *L'elisir d'amore*, *Der Graf von Luxemburg* et *Eugène Onéguine*, ainsi que plusieurs reprises. Sa direction musicale d'*Eugène Onéguine* au Staatstheater Darmstadt a été récompensée en 2017 par le prix de la meilleure interprétation lors des Hessische Theatertage. Née à Rome, Daniela Musca a étudié le piano et la musique de chambre au Conservatorio di Musica Santa Cecilia, avant d'intégrer la Musikakademie Basel pour son master. Jusqu'à sa mort en 2005, elle a été l'élève du pianiste Lazar Berman. En 2006, elle s'installe à Berlin pour étudier la direction d'orchestre à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler», où elle a reçu un prix pour la direction d'œuvres contemporaines. Elle a ensuite suivi des masterclasses avec Gianluigi Gelmetti à l'Accademia Chigiana de Sienne. En 2017, elle a été demi-finaliste du concours de direction Georg Solti à Francfort. En tant qu'assistante, elle a travaillé au Staatsoper de Berlin, au Bayerische Staatsoper, au Deutsche Oper Berlin et au Festival de Salzbourg. En tant que pianiste, elle a accompagné entre autres Dietrich Fischer-Dieskau, Cecilia Bartoli, Silvana Bazzoni Bartoli et Júlia Várady. On peut également la voir aux côtés de cette dernière dans le documentaire *Le Passage du flambeau*, réalisé par Bruno Monsaingeon.

Daniela Musca Leitung

Die italienische Dirigentin ist sowohl als Konzert- als auch als Operndirigentin gefragt. In dieser Saison gibt sie ihr Debüt außer beim OPL auch bei den Symphonieorchestern in Malmö und Turku sowie bei der Wermland-Oper in Karlstad. Sie wird zudem das Trondheim Symfoniorkester, das Norwegische RSO

und das Orchester Recreation in Graz erneut dirigieren. Im Jahr 2021 gab sie ihr Debüt an der Königlichen Oper Stockholm mit *Rigoletto* und an der Oper Malmö mit *Out of the Blue*, einem neuen Werk für Tänzer*innen und Orchester mit Musik von Bach, Strawinsky und Björk, das von Anouk Van Dijk choreografiert wurde. Ihre erste Aufnahme mit dem Norrköpings Symfoniorkester und der Harfenistin Delphine Constantin-Reznik wurde im Oktober 2021 bei BIS veröffentlicht. Von 2014 bis 2018 war Musca mit dem Hessischen Staatstheater Wiesbaden verbunden, wo sie Neuproduktionen von *L'elisir d'amore*, *Der Graf von Luxemburg* und *Eugen Onegin* sowie mehrere Wiederaufnahmen. Ihre Interpretation von *Eugen Onegin* am Staatstheater Darmstadt wurde 2017 bei den Hessischen Theatertagen mit dem Preis für die beste musikalische Interpretation ausgezeichnet. In Rom geboren, studierte sie Klavier und Kammermusik am Conservatorio di Musica Santa Cecilia, gefolgt von einem Masterstudium an der Musikakademie Basel. Bis zu seinem Tod im Jahr 2005 war sie Schülerin des Pianisten Lazar Berman. 2006 zog sie nach Berlin, um Orchesterdirigieren an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» zu studieren, wo sie einen Preis für das Dirigieren zeitgenössischer Musik erhielt. Anschließend besuchte sie Meisterkurse bei Gianluigi Gelmetti an der Accademia Chigiana in Siena. 2017 war sie Halbfinalistin beim Georg-Solti-Dirigierwettbewerb in Frankfurt. Als Musikalische Assistentin hat sie an der Staatsoper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin und den Salzburger Festspielen gearbeitet. Als Pianistin begleitete sie u. a. Júlia Várady, Dietrich Fischer-Dieskau, Cecilia Bartoli und Silvana Bazzoni Bartoli. Sie ist auch in der Dokumentation *Le Passage du flambeau* mit Júlia Várady zu erleben, bei der Bruno Monsaingeon Regie führte.

Mirjam Mesak soprano

La soprano estonienne Mirjam Mesak est actuellement membre de la troupe du Bayerische Staatsoper, où elle s'est distinguée dans des rôles allant de *lolanta* à *Musetta*. Ses apparitions à Munich ont été inaugurées cette saison par la première du film *Orpheus in Love* d'Axel Ranisch, dans lequel elle joue le rôle



Mirjam Mesak

principal et qui a été unanimement salué par la critique. Sur scène, elle fait ses débuts dans le rôle d'Oscar dans la mise en scène de Johannes Erath d'*'Un ballo in maschera'* sous la direction d'Ivan Repušić et chante à nouveau le rôle de Musetta dans *'La Bohème'* sous la direction de Juraj Valčuha. Ancienne membre du Münchner Opernstudio, son interprétation de lolanta dans l'opéra éponyme de Tchaïkovski a récemment fait l'objet d'un DVD. D'autres temps forts de sa carrière ont été Musetta sous la direction d'Asher Fisch, diffusée en streaming à l'international par le Bayerische Staatsoper, ainsi que la Juliette dans la mise en scène de Simon Stone de *'Die tote Stadt'* sous la direction de Kirill Petrenko, qui a également fait l'objet d'un DVD. Soulignons également ses débuts au festival Puccini de Torre del Lago dans le rôle de Lisette dans *'La rondine'*, celui de Nella dans *'Gianni Schicchi'* à l'Opéra de Francfort et dans la *'Symphonie N° 14'* de Chostakovitch avec l'Oslo Filharmonie sous la direction de Klaus Mäkelä. Cette saison, Mirjam Mesak présente des programmes de récital à l'Usedomer Musikfestival et à Eesti Kontsert avec Rachmaninov, Chopin et les compositeurs estoniens Ester Mägi et Eduard Tubin, et revient également à l'Opéra national d'Estonie dans le rôle de Norina dans *'Don Pasquale'*.

Mirjam Mesak Soprano

Die estnische Sopranistin ist derzeit Mitglied im Ensemble der Bayerischen Staatsoper, wo sie in Rollen von lolanta bis Musetta einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. Ihre Auftritte in München wurden in dieser Saison durch die Premiere von Axel Ranischs Opernfilm *'Orpheus in Love'* eingeläutet, in dem Mesak die Hauptrolle spielt und der von der Kritik einhellig gelobt wurde. Auf der Bühne gibt sie ihr Debüt als Oscar in Johannes Eraths Inszenierung von *'Un ballo in maschera'* unter Ivan Repušić und singt erneut die Rolle der Musetta in *'La Bohème'* unter der Leitung von Juraj Valčuha. Sie ist ehemaliges Mitglied des Münchner Opernstudios und ihre Interpretation der lolanta in Tschaikowskys gleichnamiger Oper wurde unlängst auf DVD dokumentiert. Weitere Höhepunkte waren die Musetta in *'La Bohème'* unter der Leitung von Asher Fisch, die

von der Bayerischen Staatsoper international gestreamt wurde, sowie die Juliette in Simon Stones Inszenierung von *Die tote Stadt* unter Kirill Petrenko, die inzwischen ebenfalls auf DVD erschienen ist. Hervorzuheben sind zudem ihr Rollen- und Ensembledebüt beim Puccini-Festival in Torre del Lago als Lisette in *La rondine*, Nella in *Gianni Schicchi* an der Oper Frankfurt und Schostakowitschs *Symphonie N° 14* mit der Oslo Filharmonien unter Klaus Mäkelä. In dieser Saison präsentiert Mesak Rezitalprogramme beim Usedomer Musikfestival und bei Eesti Kontsert mit Rachmaninow, Chopin und den estnischen Komponisten Ester Mägi und Eduard Tubin, außerdem kehrt sie als Norina in *Don Pasquale* an die Estnische Nationaloper zurück.

Rolando Villazón ténor, parole

Avec ses prestations sur les scènes et dans les salles de concert les plus renommées de la planète, Rolando Villazón s'est imposé comme l'un des ténors majeurs d'aujourd'hui et l'un des artistes les plus éclectiques: au-delà de sa carrière scénique, il est également metteur en scène, écrivain, directeur artistique ainsi que présentateur à la télévision et à la radio. Né à Mexico City, il a commencé à étudier au conservatoire national de son pays natal, avant d'intégrer les programmes pour jeunes artistes des opéras de Pittsburgh et San Francisco. Il se fait rapidement un nom sur la scène internationale après avoir remporté en 1999 plusieurs prix lors du concours Operalia créé par Plácido Domingo. La même année, il fait ses débuts européens en Des Grieux dans *Manon* de Massenet à Gênes, puis à l'Opéra National de Paris en Alfredo dans *La traviata* et au Staatsoper Berlin en Macduff dans *Macbeth*. Il est depuis régulièrement invité sur les scènes des opéras de Berlin, Munich et Vienne, du Teatro alla Scala de Milan, du Royal Opera House Covent Garden de Londres, du Metropolitan Opera de New York ainsi que du Festival de Salzbourg, et collabore avec des orchestres et chef majeurs tels que Daniel Barenboim, Sir Antonio Pappano et Yannick Nézet-Séguin. Rolando Villazón a fait ses débuts de metteur en scène en 2011 à Lyon et a depuis mis en scène des



Rolando Villazón

photo: Julien Benhamou

productions pour le Festspielhaus Baden-Baden, le Deutsche Oper Berlin, le Théâtre des Champs-Élysées et en 2022 le Festival de Salzbourg, où sa version du *Barbier de Séville* a été saluée par le public et la critique. Lors de la saison 2022/23, il fait ses débuts en Loge dans *L'Or du Rhin* au Staatsoper Berlin et incarne l'Orfeo de Monteverdi dans une nouvelle mise en scène au Semperoper et au Santa Fe Opera. À Genève, Bayreuth et Lyon, il chante le rôle principal d'une production semi-scénique intitulée *Combattimento di Tancredi/Les amours impossibles*. Il met également en scène *La sonnambula* de Bellini au Semperoper. En ouverture du nouveau festival Mozart+Festes, dont il assure la direction artistique avec des artistes comme le Chamber Orchestra of Europe, Lisa Batiashvili et Anne-Sophie Mutter, il incarne le rôle d'Alessandro dans une version concert d'*Il re pastore* de Mozart, aux côtés de L'Arpeggiata et Christina Pluhar. Directeur artistique de la Semaine Mozart du Festival de Salzbourg, il emmène l'événement à Berlin le temps d'un weekend prolongé à la Pierre Boulez Saal. Il présente son programme «Serenata Latina», développé avec Xavier de Maistre, à Francfort, Braunschweig et Hambourg. Il donne des concerts de gala avec Emily Pogorelc et Guerassim Voronkov à Bad Wörishofen et Prague, ainsi qu'à Sofia et au Festspielhaus Baden-Baden pour le concert de la Saint-Sylvestre. Artiste exclusif Deutsche Grammophon depuis 2007, Rolando Villazón a enregistré plus de 20 disques (vendus à plus de deux millions d'exemplaires) et DVD, qui ont reçu de nombreux prix. Il a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en France. Il est ambassadeur de RED NOSES Clowndoctors International et membre du Collège de Pataphysique de Paris. Son premier roman, *Malabares*, a paru en 2013, suivi en 2017 de *Lebenskünstler* puis de *Amadeus auf dem Fahrrad* en 2020. Il a animé sa propre série d'émissions sur ARTE pendant une décennie et une émission quotidienne sur Radio Classique. Il anime toujours son émission hebdomadaire sur la chaîne allemande KlassikRadio. Il a été nommé Ambassadeur Mozart de la Fondation internationale du Mozarteum de Salzbourg en 2017, dont il est actuellement le directeur artistique. Rolando Villazón s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2021/22.

Rolando Villazón Tenor, Erzählung

Durch seine fesselnden Auftritte auf den wichtigsten Bühnen der Welt hat sich Rolando Villazón als einer der führenden Künstler unserer Zeit etabliert. Seine Vielseitigkeit ist unvergleichlich. Neben seiner Bühnenkarriere ist er auch Regisseur, Autor, künstlerischer Leiter sowie Radio- und Fernsehmoderator. Geboren in Mexico City, begann er seine musikalischen Studien am nationalen Konservatorium seines Heimatlandes, bevor er Mitglied der Nachwuchsprogramme an den Opernhäusern in Pittsburgh und San Francisco wurde. Er machte sich in der internationalen Musikszene rasch einen Namen, nachdem er 1999 mehrere Preise bei Plácido Domingos Operalia-Wettbewerb gewonnen hatte. Noch im gleichen Jahr folgten sein europäisches Debüt als Des Grieux in Massenets *Manon* in Genua sowie Debüts als Alfredo in *La traviata* an der Opéra National de Paris und als Macduff in Verdis *Macbeth* an der Staatsoper Berlin. Seitdem ist Rolando Villazón regelmäßiger Gast an den Staatsopern in Berlin, München und Wien, an der Scala, am Royal Opera House Covent Garden, an der Metropolitan Opera New York und bei den Salzburger Festspielen und arbeitet häufig mit führenden Orchestern und renommierten Dirigenten wie Daniel Barenboim, Sir Antonio Pappano und Yannick Nézet-Séguin zusammen. 2011 gab Rolando Villazón sein Regiedebüt an der Opéra National de Lyon und inszenierte seitdem u. a. am Festspielhaus Baden-Baden, an der Deutschen Oper Berlin, am Théâtre des Champs-Élysées und zuletzt bei den Salzburger Festspielen 2022, wo seine Inszenierung von *Il barbiere di Siviglia* von Kritik und Publikum gefeiert wurde. In der Spielzeit 2022/23 gab er sein Rollendebüt als Loge in *Das Rheingold* an der Staatsoper Berlin, außerdem singt er Monteverdis Orfeo in Neuproduktionen an der Semperoper und an der Santa Fe Opera. An der Oper in Genf sowie in Bayreuth und Lyon singt er die Hauptrolle in der halbszenischen Produktion von Monteverdis *Combattimento di Tancredi/Les amours impossibles*. An der Semperoper inszeniert er zudem Bellinis *La sonnambula*. Zur Eröffnung des Mozart+Festes, einem neuen Festival, welches Rolando Villazón mit Künstlern wie dem Chamber Orchestra of Europe, Lisa Batiashvili und Anne-Sophie Mutter kuratiert,

verkörpert er die Rolle des Alessandro in einer konzertanten Aufführung Mozarts *Il re pastore*, begleitet von L'Arpeggiata unter Christina Pluhar. Als künstlerischer Leiter der Salzburger Mozartwoche bringt er das Festival für ein langes Wochenende nach Berlin in den Pierre Boulez Saal. Das mit Xavier de Maistre entwickelte Programm «Serenata Latina» präsentiert er in Frankfurt am Main, Braunschweig und Hamburg. Galakonzerte mit Emily Pogorelc und Guerassim Voronkov finden in Bad Wörishofen und Prag statt. Für weitere Galakonzerte reist er nach Sofia und singt das Silvesterkonzert im Festspielhaus Baden-Baden. 2007 wurde der Tenor Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon. Er verkaufte bislang weltweit über zwei Millionen Alben und veröffentlichte über 20 CDs und DVDs, die mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurden. Darüber hinaus erhielt er den Titel eines Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Rolando Villazón ist Botschafter der RED NOSES Clowndoctors International und Mitglied des Collège de Pataphysique de Paris. Bislang veröffentlichte er drei Romane: *Malabares* (2013), *Lebenskünstler* (2017) und *Amadeus auf dem Fahrrad* (2020). Villazón präsentierte ein Jahrzehnt lang seine eigene Sendereihe auf Arte und moderierte eine tägliche Sendung auf Radio Classique. Er moderiert auch weiterhin eine tägliche Sendung bei KlassikRadio. Anfang 2017 wurde Villazón zum Botschafter der Stiftung Mozarteum Salzburg ernannt. Derzeit fungiert er als künstlerischer Leiter der Stiftung. In der Philharmonie Luxembourg war Rolando Villazón zuletzt in der Saison 2021/22 zu erleben.

Rafael Fingerlos baryton

Rafael Fingerlos est né à Tamsweg dans la région de Salzbourg et a étudié le chant à Vienne. De 2016 à 2020, il a été membre de l'ensemble du Wiener Staatsoper. Il a été invité aux festivals de Salzbourg, Bregenz et Garsington et dans des maisons d'opéra comme le Semperoper de Dresde, le Teatro Real de Madrid, l'Opéra de Malmö, l'Opera Ballet Vlaanderen, le Teatro alla Scala ou le Teatro Colón de Buenos Aires. Le lied et le concert occupent une place centrale dans son activité

artistique. Il collabore avec des ensembles tels que Insula Orchestra, Capella Augustina, Das Neue Orchester, L'Orfeo Barockorchester, ainsi qu'avec des orchestres tels que le Mozarteumorchester Salzburg, le Tonkünstlerorchester, les Wiener Symphoniker, l'Orquestra Sinfónica do Porto, le Brussels Philharmonic et le Radio Filharmonisch Orkest. Il a donné des récitals à Londres, Milan, Florence, à l'opéra de Nice, Cologne, Zagreb et Buenos Aires, au Mozarteum de Salzbourg, au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne, lors des Musiktage Mondsee, à la Schubertiade du Vorarlberg, au Schleswig-Holstein Musik Festival, au Festival de Lucerne et lors du Festival de musique de chambre d'Utrecht. Il participe à l'enregistrement des «cantates de Luther» de J.S. Bach sous la direction d'Andreas Spering pour le label harmonia mundi, a gravé des lieder de Robert Fürstenthal pour Toccata Classics et deux programmes de lieder pour Oehms Classics. Son premier enregistrement, des lieder de Max Bruch chez cpo, et un disque d'arias de Mozart avec le Mozarteumorchester Salzburg, paru chez Solo Musica, ont été très remarqués.

Rafael Fingerlos Bariton

Rafael Fingerlos wurde in Tamsweg im Land Salzburg geboren und studierte in Wien Gesang. Von 2016 bis 2020 war er Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Er gastierte bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, dem Garsington Festival und an Opernhäusern wie der Semperoper Dresden, dem Teatro Real Madrid, der Oper Malmö, der Opera Ballet Vlaanderen, im Mailänder Teatro alla Scala oder dem Teatro Colón in Buenos Aires. Das Lied und der Konzertbereich nehmen in seiner künstlerischen Tätigkeit eine zentrale Stelle ein. Er arbeitet dabei sowohl mit Ensembles wie Insula Orchestra, Capella Augustina, Das Neue Orchester, L'Orfeo Barockorchester als auch mit Orchestern wie dem Mozarteumorchester Salzburg, Tonkünstlerorchester, den Wiener Symphonikern, der Orquestra Sinfónica do Porto, dem Brussels Philharmonic und dem Radio Filharmonisch Orkest zusammen. Liederabende gab er in London, Mailand, Florenz, an den Opernhäusern in Nizza, Köln, Zagreb und



Rafael Fingerlos
photo: Theresa Wey

Buenos Aires, im Mozarteum Salzburg, im Musikverein und im Konzerthaus in Wien, bei den Musiktagen Mondsee, bei der Schubertiade in Vorarlberg, beim Schleswig-Holstein Musik Festival, Lucerne Festival und beim Kammermusikfestival Utrecht. Er ist an der Aufnahme der «Luther-Kantaten» J. S. Bachs unter Andreas Spering beim Label harmonia mundi beteiligt, für Toccata Classics spielte er Lieder von Robert Fürstenthal ein, für Oehms Classics zwei gemischte Liedprogramme. Starke Beachtung fanden seine Ersteinspielung von Liedern von Max Bruch bei cpo und eine Mozart-Arien-CD mit dem Mozarteumorchester Salzburg, erschienen bei Solo Musica.

PHILHARMONIE



Francesco Tristano

98.0 |

«on early music»

Francesco Tristano piano, electronics

Tickets: à partir de 15 €



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

 Mercedes-Benz



BOFFERDING

De Béier vun hei.

LA BIÈRE D'ICI.

Fest- & Bienfaisance-Concerten

Prochain concert du cycle «Fest- & Bienfaisance-Concerten»

Nächstes Konzert in der Reihe «Fest- & Bienfaisance-

Concerten»

Next concert in the series «Fest- & Bienfaisance-Concerten»

25.03. 2023 20:00

Grand Auditorium

Samedi / Samstag / Saturday

«Side by Side»

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Étudiants des Conservatoires du Luxembourg

Christoph Koncz direction

Dukas: *L'Apprenti sorcier* (*Der Zauberlehrling*)

Berlioz: *Symphonie fantastique* (*Fantastische Symphonie*)



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/phiharmonie



instagram.com/phiharmonie_lux



youtube.com/phiharmonielux



twitter.com/phiharmonielux



lu.linkedin.com/company/phiharmonie-luxembourg



tiktok.com/@phiharmonie_lux



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

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.

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