

22.03. 2023 19:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Grandes voix

Kammerorchester Basel
Basler Madrigalisten
Giovanni Antonini direction
Julia Lezhneva Fiordiligi
Emőke Baráth Dorabella
Sandrine Piau Despina
Alasdair Kent Ferrando
Tommaso Barea Guglielmo
Konstantin Wolff Don Alfonso
Salomé Im Hof mise en scène

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Così fan tutte KV 588 (version concert) (1789/90)

90'

—

90'

D'Bazilleschleider



Synopsis

Premier acte

Le cynique Don Alfonso est d'avis que les femmes sont infidèles par nature. Ses amis Ferrando et Guglielmo maintiennent au contraire que leurs deux fiancées, Dorabella et Fiordiligi, ne sauraient leur être infidèles. Alfonso parie avec Ferrando et Guglielmo qu'il est capable de les confondre en infidélité. On annonce à ces dernières que leurs fiancés doivent partir à la guerre. Ils reviennent toutefois peu après déguisés en «Albanais» et courtisent la fiancée de l'autre – d'abord sans succès. Alfonso soudoie la servante Despina afin qu'elle soutienne son plan perfide. Les «Albanais» menacent de se suicider du fait de cet amour non partagé, font mine de s'empoisonner mais sont miraculeusement guéris par Despina, déguisée en médecin.

Deuxième acte

Despina encourage Fiordiligi et Dorabella à mettre de côté leur réserve vis-à-vis des «Albanais». L'idée porte bientôt ses fruits: Fiordiligi et Dorabella se mettent d'accord pour rendre un peu plus agréable la période jusqu'au retour de leurs deux fiancés, en flirtant avec les «Albanais» sans avoir pour autant trop mauvaise conscience. Les deux couples «interchangés» se donnent chacun un rendez-vous galant. L'alchimie passe encore mieux entre Dorabella et Guglielmo déguisé en «Albanais», qu'entre Fiordiligi et Ferrando lui aussi déguisé en «Albanais». Les deux couples finissent pourtant par tomber dans les bras l'un de l'autre. Désabusés, Ferrando et Guglielmo doivent reconnaître qu'ils ont perdu le pari. Alfonso triomphe et propose de donner une leçon aux deux femmes. Déguisée en notaire, Despina

amène Fiordiligi et Dorabella à signer des contrats de mariage avec les «Albanais». Les personnages en présence reçoivent alors la nouvelle du retour des soldats. Les deux «Albanais» s'esquivent pour revenir peu après en Ferrando et Guglielmo, et révéler la supercherie. Alfonso, à nouveau triomphant, incite les jeunes gens à en rire, lui-même s'étant bien amusé de cette plaisanterie. Tous s'accordent à dire qu'heureux est celui qui mène les choses dans le bon sens et est guidé par la raison dans toutes les épreuves et tribulations de l'existence.

Erster Akt

Der Zyniker Don Alfonso ist der Ansicht, dass Frauen von Natur aus untreu sind. Seine Freunde Ferrando und Guglielmo halten dagegen, dass ihre beiden Verlobten namens Dorabella und Fiordiligi ihnen nie untreu werden würden. Alfonso wettet mit Ferrando und Guglielmo, dass er auch Fiordiligi und Dorabella der Untreue überführen könne. Den beiden jungen Damen wird vorgegaukelt, dass ihre Verlobten in den Krieg ziehen müssen, doch kurz danach kehren diese als «Albaner» verkleidet zurück und umwerben die Verlobte des jeweils anderen – zunächst erfolglos. Alfonso besticht das Dienstmädchen Despina, damit sie seinen perfiden Plan unterstützt. Die «Albaner» drohen mit Selbstmord aus unerwiderter Liebe heraus, sie geben vor, sich zu vergiften, werden aber von der als Arzt verkleideten Despina auf wundersame Weise kuriert.

Zweiter Akt

Despina ermutigt Fiordiligi und Dorabella, ihre Zurückhaltung gegenüber den «Albanern» aufzugeben. Die Saat trägt alsbald Früchte: Fiordiligi und Dorabella kommen überein, dass sie sich die Zeit bis zur Rückkehr ihrer beiden Verlobten durch einen Flirt mit den «Albanern» etwas angenehmer machen könnten, ohne dass sie dabei ein allzu schlechtes Gewissen haben müssten. Die beiden «gemischten» Paare geben sich jeweils ein Stell-dichein. Zwischen Dorabella und dem als «Albaner» verkleideten Guglielmo stimmt die Chemie noch etwas besser als zwischen

Fiordiligi und dem als «Albaner» verkleideten Ferrando. Doch letztlich fallen beide Paare einander in die Arme. Ernüchtert müssen sich Ferrando und Guglielmo danach eingestehen, dass sie die Wette verloren haben, Alfonso triumphiert und schlägt vor, den beiden Frauen eine Lektion zu erteilen. Despina, als Notar verkleidet, bringt Fiordiligi und Dorabella dazu, Eheverträge mit den «Albanern» zu unterschreiben. Da erreicht die Kunde von der Rückkehr der Soldaten die Anwesenden. Die beiden «Albaner» machen sich aus dem Staub, um kurz danach als Ferrando und Guglielmo zurückzukehren und den Schwindel aufzudecken. Alfonso, erneut triumphierend, fordert die jungen Leute dazu auf, fortan zu lachen, er selbst habe seinen Spaß gehabt. Alle stimmen in die Aussage ein, dass jener glücklich zu nennen sei, der alle Dinge in eine gute Richtung lenke und sich durch alle Irrungen und Wirrungen hindurch von der Vernunft leiten lasse.

“

We care about your assets and
the environment *

Kevin Soares, Private Banking Advisor

*Activmandate Green Discretionary
Portfolio Management



SPUERKEESS
Private Banking

SPUERKEESS.LU/privatebanking





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



Così fan tutte.

Le jeu de l'amour et du désir

Chantal Cazaux

« Ainsi font-elles toutes » – drôle de titre, en forme de boutade misogyne, qui cite par anticipation la morale professée par Alfonso à l'acte II pour, semble-t-il, y souscrire sans nuance : les femmes seraient infidèles par nature... L'opéra de Wolfgang Amadeus Mozart saura infléchir cet avis péremptoire et accompagner le public dans les méandres du sentiment amoureux, avec toutes ses finesse et ses nécessités, plutôt que figer une classification entomologiste des êtres et des comportements.

Les maîtres de l'ambiguïté

Così fan tutte marque la troisième collaboration de Mozart (1756–1791) avec le librettiste Lorenzo Da Ponte (1749–1838). En 1786, leur premier ouvrage commun, *Le nozze di Figaro*, a été remarqué, même si son fonds polémique, inspiré du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais, a embarrassé sa réception auprès du public conservateur du Burgtheater de Vienne. Les deux créateurs y donnaient à l'*opera buffa* une ampleur sans précédent, tant en termes de dimensions qu'en subtilité narrative : l'humour est certes le fil conducteur de l'ouvrage, mais les scènes de tension y prennent une noirceur inattendue et, surtout, la confusion des sentiments s'y développe en kaléidoscope inédit – du désamour conjugal (la Comtesse) à la prédatation pure (le Comte), des émois adolescents aux ambiguïtés de genre qui ne disent pas encore leur nom (Cherubino), de la jalousie emportée (Figaro) à l'expression voluptueuse du désir féminin (Susanna). L'année suivante, Mozart et Da Ponte offrent à Prague un triomphal *Don Giovanni*, qui réitère l'exploit : bien que classé *giocoso* (joyeux), car riche en situations comiques, l'ouvrage y mêle d'autres moments



Lorenzo Da Ponte

profondément tragiques (la mort du Commandeur, celle de Don Giovanni, la souffrance d'Anna) dont la puissance imprime la mémoire de l'auditeur.

En 1789, l'empereur Joseph II souhaite donc que le Burgtheater de Vienne accueille de nouveau une création de ce duo qu'il apprécie. Commande est passée à Mozart et Da Ponte, et *Così fan tutte* est présenté le 26 janvier 1790. Da Ponte retravaille pour l'occasion un livret initialement destiné à Antonio Salieri, lequel avait commencé la mise en musique avant que le projet ne tourne finalement court. Mozart récupère ce *Così* où, fidèles à eux-mêmes, les deux créateurs mêlent la farce *buffa* et l'étude de moeurs douces-amères. Dans ce siècle qui a vu naître le théâtre de Marivaux (1688-1763) ou *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), le sujet de *Così* s'insère naturellement. On trouve d'ailleurs un canevas comparable dans *La grotta di Trofonio* de Salieri (crée à Vienne en 1785), ou dans la pièce de Carlo Gozzi *Le droghe d'amore* (datant certes de 1775, mais on sait que les ouvrages de Carlo Gozzi étaient à l'affiche à Vienne dans les années 1780), sans oublier les *Pescatrici* de Carlo Goldoni (1752).

En effet, Da Ponte s'inspire de deux motifs dramaturgiques courants : le pari sur la fidélité du conjoint, et le faux départ avec retour déguisé – présents notamment chez Boccace et William Shakespeare, ou dans le mythe de Céphale et Procris rapporté par Ovide. Mais il va plus loin en démultipliant l'enjeu : des fiancés au lieu d'époux, et deux couples au lieu d'un, qui plus est croisés.

Après un succès initial, la série de représentations s'interrompt hélas après la cinquième en raison de la mort de l'empereur survenue le 20 février, qui entraîne une fermeture des théâtres de plus d'un mois.

L'école des amants

Le titre complet de l'ouvrage est *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* : le sous-titre (L'École des amants) semble annoncer un récit exemplaire, à la façon de *L'École des maris* ou de *L'École des femmes* de Molière. En guise de maître d'apprentissage de cette « école », le vieux philosophe Alfonso : sûr que l'amour n'est qu'illusion, il veut prouver à deux jeunes blancs-becs de ses amis, Ferrando et Guglielmo, l'infidélité intrinsèque de la gent féminine. À cet effet, il les persuade de courtiser leur fiancée sous une fausse identité, pour mieux constater leur faible résistance. Prétextant un départ à la guerre, les deux jeunes gens font donc leurs adieux à Fiordiligi et Dorabella, sûrs qu'elles fuiront leurs avances lorsqu'ils se présenteront déguisés en Turcs : leur émotion déchirante au moment de la séparation n'est-elle pas gage d'un sentiment profond ?

L'acte I déroule une stratégie de conquête méthodique : il faut fragiliser le rempart de constance derrière lequel Fiordiligi et Despina se barricadent. Premier assaut porté au pacte de fidélité : le discours frondeur de la servante Despina, qui professe en substance à ses maîtresses qu'un de perdu, c'est dix de retrouvés. Dans son air « *In uomini, in soldati sperare fedeltà ?* » (« Espérer de la fidélité de la part des hommes, des soldats ? »), elle se pose en parfait miroir de la devise d'Alfonso. Deuxième assaut, après que les sœurs ont vaillamment tenu leur rang devant la tentative de séduction des Turcs : le chantage au désespoir amoureux.



Jean-Honoré Fragonard, *Le Baiser à la dérobée*, 1787



Alfonso convainc Fiordiligi et Dorabella que leurs soupirants ont voulu s'empoisonner ; déguisée en médecin, Despina fait mine de les guérir – sans pour autant les avoir reconnus. Troisième assaut : le baiser. Les deux sœurs reculent encore, horrifiées – mais peut-être moins de l'audace de ces messieurs que de se sentir secrètement tentées...

L'acte II n'a plus qu'à ébouler la muraille. Despina reprend ses leçons de vie (« À quinze ans, une jeune fille doit savoir où le diable a la queue... »), et les deux sœurs acceptent de flirter sans conséquence. C'est alors que la mécanique s'enraye : « *Prenderò quel brunettino* » (« Je prendrai le petit brun »), décide Dorabella ; Fiordiligi lui fait écho : « *Ed intanto io col biondino...* » (« Et moi, pendant ce temps, avec le blondinet... »). Sans le savoir, chacune vient de jeter son dévolu sur le fiancé de l'autre.

De l'inconstance comme nécessité

Révélant ainsi un penchant spontané pour un autre que leur promis, les demoiselles vont plus (Fiordiligi) ou moins (Dorabella) lutter avant que de céder... au point d'accepter d'épouser les deux Turcs. Le mariage s'organise – nouveau déguisement de Despina, en notaire –, jusqu'à ce que l'annonce par Alfonso du retour du front de Ferrando et Guglielmo ne sème la panique. Les « Turcs » s'envuent pour revenir rhabilés en soldats, qui s'offusquent des noces en cours. La supercherie est finalement éventée, Alfonso plaide coupable et Despina comprend qu'elle a servi ses desseins scabreux. Un véritable mariage boucle le tout selon le conventionnel *lieto fine* (dénouement heureux) : le livret laisse supposer qu'il unit les couples d'origine. Ce retour en arrière peut paraître une incompréhensible morale finale, mais offre en fait toute sa saveur à la démonstration : si l'on se plie désormais aux convenances, c'est en toute connaissance de cause... et de soi.

Alfonso a-t-il démontré sa théorie ? Disons qu'il l'a affinée, voire détournée de son but premier. Dans la scène d'ouverture de l'opéra, il affirmait : « La constance des femmes est comme le phénix d'Arabie : on en parle, mais on ne le voit jamais. »

Mais plus loin, devant Guglielmo et Ferrando défaits de voir leurs fiancées infidèles, il explique : « On accuse les femmes ; moi, je les excuse de changer sans cesse d'attaches ; plutôt que vice ou habitude, j'y verrais nécessité du cœur. » Derrière cette « nécessité » se cache l'impérieux appel d'une affinité naturelle, libérée des contingences sociales : très exactement ce que Fiordiligi et Dorabella ont éprouvé pour deux (faux) Turcs, jusqu'à souhaiter s'unir à eux en dépit des convenances de leur temps. La maxime « Ainsi font-elles toutes » peut alors avoir un nouveau sens, plus audacieux, plus laudatif.

Se prendre au jeu en musique

La part *buffa* de *Così fan tutte* emprunte volontiers au ton farcesque qui fédérait alors le public autour de références héritées de la *commedia dell'arte* et faisait parfois écho aux célébrités du moment. En témoignent quatre travestissements outrés (les deux Turcs et les deux identités masculines de Despina), un pastiche de magnétisme mesmérien (en référence à Franz-Anton Mesmer), des effets de langue typiques (le latin de cuisine du Docteur, le débit mécanique du Notaire) et une conversation entre Despina et Alfonso ornée de sous-entendus grivois.

Comme Susanna dans les *Noces*, Despina prend sa place dans la lignée des soubrettes mutines initiée par Serpina, héroïne de *La serva padrona* (*La Servante maîtresse*) mise en musique par Giovanni Battista Pergolesi (1733) puis Giovanni Paisiello (1781). Da Ponte et Mozart utilisent au passage la charge comique provenant du statut marital des deux créateurs de Despina et Alfonso (Dorothea et Francesco Bussani), et de leur différence d'âge – vingt ans. Autre clin d'œil destiné au public viennois : Fiordiligi et Dorabella sont présentées comme des « dames de Ferrare » – précisément, la ville d'origine de leurs créatrices, Adriana del Bene dite (justement) Ferrarese et Louise Villeneuve. Le comique de référence est aussi d'auto-référence : le premier personnage mozartien à avoir constaté que « *Così fan tutte le belle* », c'est Basilio, dans les *Noces*. Mozart glisse donc dans l'ouverture de *Così* une citation musicale du motif brodé qui accompagnait sa réplique.

(from Voss.) Glorious practice this mesmerism is, because it gives us so much power over the imagination of the patient; it is really very satisfactory. The public have been kept so completely in the dark, as regards the *true cause of disease*, that we doctors can impose any thing we please upon them. None of these impositions could take place under Mr. Monson's Hygeian System of Medicine, and therefore it won't do for us. What would become of our Guinea Trade, if we, for one moment, admitted that he was in the right? Hurrah, then for confusion and mystery in medicine.



THE MESMERIC M.D.

Médecin magnétiseur prenant avantage de la situation, lithographie anglaise de 1852

De même que Da Ponte parodie dans son livret le style noble en donnant à ses personnages des prénoms dérivés du chevaleresque *Orlando furioso* de L'Arioste et un niveau de langage ampoulé, Mozart se pique de parodier l'*opera seria*, ses grands airs et ses serments définitifs, jusqu'à la catégorisation des émotions propre au genre : ainsi entend-on un air de furie chez Dorabella (« *Smanie implacabili* ») ou un air de comparaison (*aria di paragone*) chez Fiordiligi (« *Come scoglio immoto resta* », où elle se promet de rester solide « comme le roc »). Dans les deux cas, il s'agit d'une riposte démesurée devant un danger encore minime – réaction trop pathétique et démonstrative pour être complètement franche... La confrontation de ce ton noble avec le prosaïsme bouffe offre une autre occasion de comique, comme lorsque l'air éthétré de Ferrando « *Un'aura amorosa* » succède à la triviale question de Guglielmo : « Quand est-ce qu'on mange ? ».

En revanche, point de parodie chez Ferrando lorsqu'il chante, déchiré, son air noble « *Tradito, schernito* » (« Trahi, raillé ») : il vient d'apprendre que sa chère Dorabella a cédé à Guglielmo, et sa douleur est bien réelle. Le changement de ton est similaire chez Fiordiligi dans « *Per pietà* », d'une intense gravité. Mozart utilise alors le ton *serio* pour sa noblesse et sa profondeur, et le comique cède la place à une émotion vraie.

Là réside le prix de *Così fan tutte* : le jeu de dupes organisé par Alfonso va éveiller des sentiments vécus et non joués. La musique de Mozart s'y entend alors pour enrichir les situations de sous-texte éclairant et creuser la profondeur des émois exprimés. Fil conducteur de cette reconfiguration des cartes : les tessitures. Dans la distribution de l'opéra, Fiordiligi est soprano, et son fiancé Guglielmo baryton ; Dorabella est mezzo-soprano, et son fiancé Ferrando ténor. Il faut donc attendre le croisement des couples pour trouver l'équilibre musical attendu, qui apparie les voix aiguës et les voix graves. Recréant ces binômes vocaux habituels (soprano et ténor d'une part, mezzo-soprano et baryton d'autre part), les duos recomposés « sonnent » enfin juste. Ils apparentent d'ailleurs aussi les caractères : Fiordiligi et Ferrando sont les deux âmes sentimentales, quand Dorabella et Guglielmo sont plus terre-à-terre.

Così fan tutte pourrait se résumer à une comédie de la manipulation : un vieillard manipule de jeunes gens, des hommes manipulent des femmes, une servante manipule ses maîtresses, et le « jeu de l'amour » manipule tout le monde... Mais ce jeu est aussi celui du hasard, de la rencontre imprévue. Il n'est que d'écouter le sublime trio « *Soave sia il vento* » qui, au comble de la simulation (Don Alfonso ose joindre sa voix à celles des deux sœurs éploreades, qui croient voir partir à la guerre leurs amants), délivre une extase musicale aérienne, seulement – mais profondément – troublée par des dissonances glissées sous le mot... « *desir* ». Lequel peut s'affranchir des serments d'amour – c'est la leçon de *Cosi*.

Docteur en musicologie, agrégée de musique et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné pendant dix ans à l'université de Lille et été rédactrice en chef de L'Avant-Scène Opéra de 2012 à 2022. Elle est l'auteur aux éditions Premières Loges de Verdi, mode d'emploi (2012), Puccini, mode d'emploi (2017) et Rossini, mode d'emploi (2020).

L'œuvre au programme du concert de ce soir est donnée pour la première fois à la Philharmonie Luxembourg.



“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**

« Avec *Così fan tutte*, il faut accepter de jouer un jeu de très haut niveau »

Conversation avec Giovanni Antonini

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Le public de la Philharmonie Luxembourg a davantage eu l'occasion de vous entendre en tant que chef ou flûtiste lors de concerts de musique instrumentale. Il vous découvre pour la première fois à l'opéra...

...et plus particulièrement dans le dernier volet de la trilogie Mozart / Da Ponte [*Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*], de la musique que je pourrais diriger tous les jours tellement je l'aime ! *Così fan tutte* est donné ce soir en version semi-scénique, l'occasion de se concentrer sur la musique. Les chanteurs chanteront par cœur et nous allons imaginer des entrées et des sorties afin de créer une dynamique, telle qu'on peut l'avoir à l'opéra car l'œuvre a été conçue pour être mise en scène. Les chanteurs ne seront pas statiques.

Comme avec tout le répertoire baroque et classique, la voix est au centre de cette musique que j'envisage véritablement telle une structure organique, d'autant quand elle est aussi bien écrite comme chez Mozart. C'est une musique parfaite pour les chanteurs et un miracle, tant sur le plan musical que littéraire. Fruit de la collaboration entre Mozart et Da Ponte, le livret est en effet exceptionnel et étant moi-même Italien, je peux vraiment en percevoir les subtilités. C'est donc un réel point fort de ma saison de diriger *Così fan tutte*.

À quels défis un chef d'orchestre se confronte-t-il en le dirigeant ?

Comme pour tout opéra, le défi réside dans la tension à maintenir tout au long de l'œuvre, surtout quand il s'agit d'un ouvrage relativement long à l'instar de *Così fan tutte* et sans moments faibles comme cela peut être souvent le cas dans des opéras contemporains de Mozart. Chaque air constitue ici un chef-d'œuvre en soi et la fin d'actes de véritables climax dramatiques. La partition présente un rythme naturel, aux interprètes de le révéler de la meilleure des manières.

Les récitatifs constituent aussi un aspect très important, susceptibles de devenir les moments les plus intéressants ou... les plus ennuyeux ! Il y a bien sûr une structure inhérente au texte mais il faut leur donner du relief. Il est primordial d'y révéler une certaine musicalité que le public doit pouvoir ressentir. Souvent, les chefs ne s'intéressent pas trop aux récitatifs qui reviennent aux metteurs en scène car ils ne sont pas vraiment considérés comme de la musique mais comme relevant plus du domaine de ces derniers. Cela n'est pas faux car les récitatifs constituent les moments où l'histoire est expliquée mais il ne faut pas moins leur donner une musicalité.

Au-delà d'un livret particulièrement abouti, l'orchestre de Così fan tutte présente également un caractère exceptionnel...

... à tel point que Mozart a été accusé d'y accorder trop d'importance ! L'orchestration est très riche par comparaison avec celle que l'on peut trouver chez Domenico Cimarosa par exemple, beaucoup plus centrée sur les voix. Chez Mozart, la complexité de la partie orchestrale est vraiment supérieure à celle de ses contemporains. Chaque mesure recèle une sorte de secret musical et le travail du chef réside justement dans le fait d'en révéler les couleurs afin d'amplifier les effets dramatiques.

Mozart accorde également un rôle tout particulier aux instruments à vents...

Les vents occupent une place toute particulière chez Mozart, spécialement dans ses compositions de la maturité, comme *Così*, où il leur accorde un rôle novateur – pensons aux cors dans les concertos pour piano. Il n'en exploite pas seulement la virtuosité mais aussi les couleurs. À son époque, la clarinette était nouvelle et avec son concerto et son quintette, il a été le premier à écrire des chefs-d'œuvre pour cet instrument dont il a perçu le caractère mélancolique voire préromantique.

Vous menez depuis plusieurs années, en partie avec le Kammerorchester Basel et votre ensemble Il Giardino Armonico, le projet d'enregistrer les 104 symphonies de Haydn à l'horizon 2032 qui marquera le 300^e anniversaire de la naissance du compositeur. Dans quelle mesure l'exploration de ce répertoire vous aide-t-elle à interpréter Mozart ?

La relation étroite entre ces deux géants de la musique est bien connue. Il y a d'ailleurs une ou deux lettres dans lesquelles Mozart mentionne que Haydn est venu assister aux répétitions de *Così*. Si Mozart n'a pas été un élève de Haydn, il le considère comme un maître, une fenêtre sur le passé, à qui il a dédié un cycle de quatuors avec une belle dédicace en italien où il attribue à son confrère le qualificatif de « père musical ». Les deux compositeurs sont assez différents mais les racines de leur langage sont très similaires. On dit souvent que les symphonies de Haydn constituent un équivalent à la trilogie Mozart / Da Ponte. Et comme, dans la production de Haydn, on ne trouve pas d'opéras aussi novateurs et du niveau de *Così fan tutte* ou *Don Giovanni*, le théâtre musical de celui-ci, se trouve, selon moi, du côté de ses symphonies très dramatiques, pleines d'humanité et balayant toute la palette des sentiments humains, du plus grotesque au sublime. On ne peut donc pas penser Mozart sans Haydn et vice versa.

Richard Wagner bénissait Mozart pour n'avoir pas donné au livret de Così fan tutte une musique égale à celle des Noces de Figaro – « quelle honte c'eût été pour la musique » – quand le critique Eduard Hanslick renchérisait en 1875 en considérant ce même opéra comme « non viable sur une scène de nos jours ». Comment expliquer que Così fan tutte ait été mis de côté au 19^e siècle car jugé immoral, frivole et invraisemblable ?

En parlant avec un ami chanteur, j'ai découvert que *Così fan tutte* constitue un « problème » aux yeux de certains metteurs en scène allemands. Ce « problème », c'est le soi-disant manque de réalisme de l'ouvrage, du fait que les amoureux de l'intrigue partent et reviennent déguisés sans que leurs fiancées ne les reconnaissent. Ce n'est ni logique ni possible. Mais selon moi, *Così fan tutte* est un jeu de très haut niveau du point de vue artistique, dont il faut accepter les règles, comme le feraient des enfants. Il faut admettre que les jeunes filles ne reconnaissent pas leurs fiancés et tout ce qui va avec. C'est le « *giocoso* » (ludique, amusant) italien. Dès lors que l'on ne se place pas d'un point de vue logique, ce n'est pas un problème. Quant à l'immoralité supposée, avec le politiquement correct en vogue actuellement, je doute que cette histoire soit aujourd'hui encore considérée comme correcte...

Richard Strauss, au 19^e siècle, a recommencé à jouer *Così fan tutte* – *Don Giovanni* n'ayant jamais disparu du fait de son caractère « romantique » même si son intrigue est encore plus complexe, mêlant éléments grotesques, comiques et tragiques. Dans la trilogie Mozart / Da Ponte, la prouesse réside vraiment dans la capacité à parler des relations humaines de façon certes amère, mais avec toujours un semblant de légèreté. D'ironie même, car l'ironie est vraiment la clé de cette musique et du 18^e siècle en général, ce dont le 19^e siècle, du moins en musique, s'est beaucoup éloigné. Cette musique requiert vraiment une main légère, capable de traduire les interrogations profondes qu'elle soulève sur le genre humain, avec grande profondeur mais sans aucune lourdeur.

Mozart et Da Ponte sous-titrent Così fan tutte « l'école des amants ». Y apprend-on quelque chose ?

Je ne pense pas que le public vienne à l'opéra pour apprendre quelque chose. C'est d'ailleurs souvent le problème des mises en scène qui entendent enseigner quelque chose au public, ce avec quoi je ne suis pas du tout d'accord. Dans *Così fan tutte*, même dans le finale, il n'y a ni jugement ni morale. Chacun peut y voir ce qu'il veut et se faire son propre jugement. L'être humain est toujours en quête de vérité, de bien, mais à la fin, il sait que la vie est imparfaite.

*Vous revenez cette saison à *Così fan tutte* après des débuts assez mouvementés avec cette partition...*

Ma relation à l'œuvre est en effet assez particulière. Pendant la pandémie, fin décembre 2020, j'ai reçu un appel du Teatro alla Scala de Milan car le *Così fan tutte* du mois de janvier suivant ne pouvait plus être dirigé par Antonio Pappano bloqué à Londres. Le théâtre m'a alors demandé de le remplacer mais je n'avais encore jamais dirigé cet opéra – il s'agissait d'une version sans public, retransmise en direct à la télévision. J'ai finalement accepté et ai dû apprendre l'ouvrage de façon accélérée. La prise de contact a été très intense puisque je suis passé d'une méconnaissance de la partition... à mes débuts dans cet opéra quelques semaines plus tard à Milan où les circonstances étaient très particulières. Du fait des distances sociales à respecter, l'orchestre n'était pas dans la fosse mais au parterre où les fauteuils avaient été retirés. La scène était en conséquence très éloignée ce qui ne facilitait pas les choses. Heureusement, la mise en scène de Michael Hampe s'est révélée de grande qualité et l'orchestre ravi de jouer après des mois de silence. Ce souvenir est très fort mais je suis ravi de pouvoir maintenant reprendre l'œuvre dans des circonstances plus paisibles.

Parlez-nous de votre relation avec le Kammerorchester Basel à la tête duquel vous dirigez ce soir...

J'ai un lien étroit et de longue date avec le Kammerorchester Basel avec lequel j'ai commencé à travailler en 2004 et dont je suis ensuite devenu le principal chef invité. Nous avons vécu tellement d'expériences fortes ensemble – je pense à l'intégrale des symphonies de Ludwig van Beethoven qui s'est étalée sur presque dix ans, et maintenant celle des symphonies de Haydn. C'est toujours un plaisir de les retrouver et particulièrement confortable, qui plus est dans une œuvre aussi exigeante que *Così fan tutte*.

Mozart était semble-t-il un bon vivant. Dans le Jura, un vignoble a choisi de donner à ses vins des noms de personnages d'opéras de Mozart. Quel type de vin imagineriez-vous associer à Così fan tutte ?

(rires) C'est une question délicate car les personnages y sont si complexes, si différents. Difficile de choisir un vin en particulier... Je lui associerais toutefois plutôt un vin blanc, un Veneto peut-être, pourquoi pas un très bon prosecco !

Interview réalisée en anglais par téléphone le 21.12.2022

Anne Payot-Le Nabour est Publications Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.





CANAPÉ MARTEEN— VINCENT VAN DUYSEN
FAUTEUIL ROUND D.154.5— GIO PONTI

Molteni & C

Sichel
HOME

SICHEL HOME - 34, RANGWEE L-2412 LUXEMBOURG SICHEL.LU

Oper, die ewige Beziehungsberatung oder *Così fan tutte*

Tatjana Mehner

Diese Leute haben anscheinend nichts Besseres zu tun! Während die eine wenigstens beschwört, dass sie «*Lieb' nur zum Zeitvertreib, Lieb' nur zum Spaß*» in ihr Leben ließe, sind andere so überzeugt von der Beständigkeit ihrer Beziehung (und damit auch der eigenen Unwiderstehlichkeit), dass sie sich auf eine Wette mit Einem einlassen, den wiederum das Leben so desillusioniert hat, dass er (weiblichen) Treueversprechen per se nicht mehr über den Weg traut und natürlich – eine wunderbare Self fullfilling prophecy – dies auch noch am Beispiel der beiden nächstbesten Kandidatinnen beweisen kann. Die wiederum sind so «felsen»fest von sich und ihrer Tugend überzeugt, dass sie sich nicht nur über ihre Beziehung definieren, sondern gar nicht mitbekommen, dass, wie andernorts Lessing verkündete, «*Verführung... die wahre Gewalt*», ist, und diese, wenn man es richtig anstellt, hinter jeder Ecke lauert... Die perfekte Spielwiese also für Seelenklempner und Beziehungsberater... oder aber für Regisseure! In der Tat haben Wolfgang Amadeus Mozart und sein Librettist Lorenzo Da Ponte mit *Così fan tutte* eine Art Prototyp geschaffen, ein musikalisch-theatralisches Thema mit Variationen über den Gegenstand der Oper an sich: die Liebe (eingeschlossen ihre diversen Irrungen und Wirrungen). Willkommen also auf der Ersatz-Couch! Wobei die Frage erlaubt sein sollte, warum sich gerade die Gattung Oper als ein solches Möbelstück anbietet.



Die legendäre Couch im Londoner Freud-Museum

Die Bühne als Couch-Ersatz – Die Idee von der Kunst als Spiegel

Thalia hält der Welt den Spiegel vor. Das zählt zu den zentralen Aufgaben der Muse des Theaters und der Unterhaltungskunst. Ohne Frage ist sie nicht die einzige, die das tut, denn im allgemeinen Bewusstsein zählt es zu den Aufgaben von Kunst, auf ästhetische – also sinnesorientierte – Weise zur Erkenntnis der Welt beizutragen. Aber mehr als alle anderen Künste vermag es das Theater in seiner Mehrdimensionalität, soziale Verhaltensmuster vorzuführen, menschliche Beziehung als solche auf den Prüfstand zu stellen – ein Prinzip, das von Aristoteles über Schiller mit seiner Forderung nach der «*Schaubühne als moralischer Anstalt*» bis hin zu Brecht und in die Gegenwart verfolgt werden kann. Die Oper als musikalische Form des Theaters ist hier zwar ein Sonderfall, stellt aber keine Ausnahme dar, lediglich ergeben sich Spezifika aus ihrem Hybridcharakter zwischen musikalischer und theatraler Gattung, der sie als prädestiniert erscheinen lässt als Instanz ästhetischer Beziehungsberatung.

Archetypen, Prototypen und Sonderlinge

Sie sind scheinbar besonders, doch ihr Tun ist nahezu immer verallgemeinerbar. Opernhelden profitieren davon, dass sie in einem Gattungshybrid agieren. Jener Nachteil, dass sich im

gesungenen Text weit weniger und vor allem weit weniger tiefgründige Information transportieren lässt als im Sprechtheater, wird zum Vorteil, weil sie sich ja der – vermeintlich überall verständlichen – Sprache der Gefühle, also der Musik, bedienen. In der Tat ist es nicht zuletzt diese Dialektik, aus der sich die spezielle Operndramatik speist: Dies macht Opernhelden nicht selten zu Archetypen, die Archetypisches verhandeln; dass dabei vor allem die Archetypik des Emotionalen in den Fokus gerät, liegt nicht zuletzt an jener der Musik im allgemeinen Bewusstsein zugeschriebenen Funktion, Sprache der Gefühle zu sein.

Liebe, Leidenschaft, Treue und Verrat

«Worum geht es in dieser Oper?» – Wenn der Opernlaie oder -novize diese Frage ausgerechnet an einen echten Freak richtet, sieht er sich nicht selten mit einer ebenso verworrenen wie verschachtelten Darstellung eines nicht selten aus historisch sozialer Perspektive nicht immer unbedingt kausal-logisch erklärbaren Geschehens konfrontiert. In der Tat sind die Haken, die Opernhandlung manchmal schlägt, um jeweils zeittypischer Gattungskonvention zu folgen, nicht immer etwas für kühl kalkulierende Denker. Dies übrigens macht das Genre auch so attraktiv für Satire. Doch hätte unser Freak, wenn seine Begeisterung für jede Wendung der Handlung, die ja in der Regel jeweils mit schöner und noch schönerer Musik verbunden ist, nicht so gewaltig wäre, nicht auch sagen können: «Um Liebe, Leidenschaft, Treue und Verrat...»? Auch wenn hier die wenigen Ausnahmen die Regel bestätigen, wäre das wahrscheinlich gar keine so schlechte Antwort, noch kürzer gefasst übrigens: «Um eine ziemlich komplizierte Beziehungskiste...» Es hat überhaupt keine pejorative Dimension zu behaupten, dass die formalen Gattungsbedingungen der Oper auch ihren Gegenstand determinieren und damit vor allem einschränken. So wie die Musik der Barockzeit als Ganzes weitgehend durch die recht strengen Regeln der Affektenlehre geprägt und geleitet war, die so gut wie jeder an musikalischer Kommunikation Beteiligte verstand und zu deuten wusste, so arbeitet Oper genauso – wenn auch mit einer vergleichsweise eingeschränkten – Palette an Gefühlsregungen, die der Zuschauer in der Regel im Sinne der Handlung zu deuten weiß, ohne

den Text unbedingt komplett verstehen zu müssen. Und nicht zuletzt ist es genau dieses Spiel mit musiktheatralen Beziehungs-konstellationen, das Mozart und Da Ponte quasi als eine Art Subtext in *Così fan tutte* mit Witz und Hintersinn behandeln – so als stünde da die Gattung als Ersatz-Couch selbst im Mittelpunkt.

Geschichte von Beziehungskisten

Eigentlich wäre es wohl gar kein Problem, die Geschichte der Gattung Oper als eine – mehr oder weniger abwegiger – Beziehungs-kisten zu erzählen; angefangen bei Monteverdi und seiner Ur-Oper, die sich mit dem Orpheus-Mythos gleich einmal den seelischen Abgründen eines der ältesten Beziehungs-dramen überhaupt gestellt hat, das im Übrigen die Gattung begleitet hat, wie wenige andere Sujets. Das Künstlerdrama an sich stellt mit Blick auf menschliche Beziehungen die Vertrauensfrage recht unverhohlen. Selbst die gekrönten Heroen Händels scheitern nicht selten am Zwischenmenschlichen, das so den Gang der Weltgeschichte fest im Griff behält. Bis ins 20. Jahrhundert und sogar unsere Gegenwart hinein lässt sich die Entwicklungslinie ziehen, die bei den Psychodramen Alban Bergs – *Wozzeck* und *Lulu* – eine neue Dimension des Psychopathologischen erreicht, das zur Wende des 19. zum 20. Jahrhundert wohl sozial in der Luft lag. Sinnbildlich war die helfende Couch allgemein in Mode gekommen. Doch auch die Zwischenstufen sind nicht zu verachten. Wie viele Opernmorde ein guter Seelenklempner wohl hätte verhindern können? Doch welche kriminalistische Unterhaltung wäre dem Zuschauer bis heute damit versagt geblieben! Verdi, mehr noch als Wagner, hätte wohl keinen seiner musikdramatischen Erfolge feiern können ohne die archetypischen zwischenmenschlichen Bedürfnisse und Missverständnisse. Ohne Amneris' Eifersucht hätte sich Aida nicht in den Kerker schleichen können, um mit dem Geliebten eingemauert zu einem der schönsten Duette der Operngeschichte anzuheben. Ganz zu schweigen von der pathologischen Vaterliebe Rigolettos, die die eigene Tochter zu Tode bringt, während der Verführer auf der Straße weiterträllert; gar nicht zu reden von der verworrenen Beziehungskiste, die in *Don Carlos* gleich eine ganze Hand voll Menschen ins Verderben reißt... Weder Puccini noch Rossini

hätten ihr Publikum so begeistern können, wenn ihre Helden ihre Fehler und Taten nicht auf menschliche Urinstinkte gründen würden. Und was für die Tragödie gilt, lässt sich problemlos auf die Komödie übertragen. Das Publikum erbaut und amüsiert sich, lässt sich belehren und unterhalten... Einer der Meister dieser musiktheatralischen Erbauung ist ohne Frage Mozart, der seinen Don Giovanni für böses Tun kurzerhand zur Hölle fahren lässt, dem Grafen Almaviva jedoch über die Vermittlung dessen Gattin großzügig vergeben lässt und so weiter. Gerade im musiktheatralen Schaffen dieses Komponisten lässt sich das Spiel mit Arche- und Prototypischem fast wie um seiner selbst Willen schon wie ein roter Faden verfolgen – quasi vom frühen Singspiel *Bastien und Bastienne* bis hin zu den späten Da Ponte-Opern. Und auch *Die Zauberflöte* bliebe da keinesfalls außen vor.

Und so machen's alle?

«*Così fan tutte*», singt Don Alfonso, um seine Position von vornherein klarzustellen und die beiden jugendlichen Liebhaber Ferrando und Guglielmo auf den (vermeintlichen) Boden der Tatsachen zurückzuholen. Die italienische Form «*tutte*», also nicht etwa «*tutti*», macht unmissverständlich klar, dass es ihm dabei um die Damenwelt geht. Die Botschaft lautet also eigentlich: Frauen sind so. Was nicht automatisch heißen muss, dass das bei Männern ganz anders ist. Aber das ist ja auch nicht sein Thema, das sich ja nicht übel mit besagter Botschaft der Zofe Despina in Einklang bringen lässt: «*Lieb' nur zum Zeitvertreib, Lieb' nur zum Spaß*». Don Alfonso ist der Regisseur des (an sich üblichen) Schauspiels, das bei Mozart und Da Ponte eher versöhnlich endet – anders als die gesamte Rezeptionsgeschichte hindurch in einer ganzen Reihe von Inszenierungen. Die durch Alfonsos Wette auf die Probe gestellten Liebenden kommen sozusagen mit einem blauen Auge davon. Was bis dahin im gattungstheoretischen Subtext passiert, ist ein Kabinettstück, denn die Autoren bitten im Laufe der Geschichte nicht nur jeden mindestens einmal auf die beziehungsorientierte Seelenklempner-Couch, sondern führen spielend die Klischees und Techniken der Gattung selbst vor, wobei das Libretto hierfür natürlich die ideale Konstellation anbietet, insofern als sich durch das



Lorenzo Da Ponte. Statue von Giorgio Igne in Millstatt

Beziehungsexperiment innerhalb der Handlung sowohl eher gattungstypische Stimmpaarungen als auch überraschende Konstellationen ergeben. Das vermeintliche Liebesduett zwischen den «falschen» Akteuren ist ein kompositorisch-dramaturgischer Schachzug, den Mozart auch in der *Zauberflöte* zur Anwendung bringt – nämlich zwischen Pamina und Papageno: Das, was man eigentlich fühlt, sagt sich offenbar leichter gegenüber einem weitgehend Unbeteiligten. Mit diesem dramaturgischen Ansatz des Variativen hat *Così fan tutte* wohl eine der wechselvollsten Rezeptions- bzw. Inszenierungsgeschichten innerhalb des Œuvres des Komponisten hervorgerufen.

Die Operncouch als moralische Anstalt für jede Gegenwart

Liegen Sie bequem? Haben Sie sich noch nie gefragt, ob das nicht merkwürdig ist? Immerhin ist dieses Möbelstück ziemlich genau 290 Jahre alt. Übrigens hat die überwältigende Mehrheit des heute gespielten Opernrepertoires eine dreistellige Zahl von Jahren auf dem Buckel. Das ist nicht per se erstaunlich, setzt man es ins Verhältnis zum Repertoire der übrigen musikalischen Gattungen. Doch in Sachen Beziehungsberatungsvehikel? Sollte uns da nicht die eine oder andere lose Feder in den Rücken spießen und obendrein unsere wohlige Dehnungsbewegung ein Quietschen verursachen? Dass das ausbleibt, ist wohl eines der Hauptrezepte von Theater als Interpretationskunst. Natürlich haben wir von Ehe und Beziehung, vielleicht auch von Treue und Verrat heute andere Vorstellungen als das Publikum zu Mozarts

Zeiten; es ist die Kunst der Inszenierung, der szenischen Interpretation, die das Geschehen als nachvollziehbares Problem ins Heute holt. Friedrich Schillers Konzept des Theaters als «*moralische Anstalt*» wird in ihrem Anspruch durch den Jetzt-Bezug eingelöst.

Würden wir die Oper als unterhaltsam wahrnehmen, wenn wir aus unserer Perspektive das Geschehen nicht irgendwie verstehen könnten, es uns nicht doch irgendwie zu eigen machen würden? Wohl eher nicht! Interpretation ist natürlich mehr als ein guter Polsterer für die Beziehungscouch, doch irgendwie auch das. Dass dieser seine Arbeit so gut machen kann, hat aber immer auch ein bisschen mit der besonderen Archetypik der Oper zu tun, der Verallgemeinerbarkeit der Handlungssessenz mit Blick auf das menschlich Allzu-Menschliche. Und gerade hier, ist *Così fan tutte* wohl der Prototyp der Prototypen, der Modellbaukasten musikalischen Beziehungstheaters. Hier quietscht, drückt und wackelt nichts, weil jeder schlicht vor allem an seiner typisch menschlichen Unzulänglichkeit leidet.

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.

Das Werk des heutigen Konzerts erklingt erstmals in der Philharmonie Luxembourg.



Exposition permanente

De nouveaux détails à découvrir en permanence

Une promenade à travers l'art

Peintures et sculptures européennes, 17^e–19^e siècles



Kammerorchester Basel

Flöte

Isabelle Schnöller
Regula Bernath

Oboe

Matthias Arter
Ana Lomsaridze Arter

Klarinette

Etele Dosa
Guido Stier

Fagott

Matthias Bühlmann
Claudio Severi

Horn

Konstantin Timokhine
Mark Gebhart

Trompete

Simon Lilly
Christian Bruder

Violine 1

Daniel Bard
Mirjam Steymans-Brenner
Nina Candik
Elisabeth Kohler
Mathias Weibel
Kazumi Suzuki Krapf
Elena Abbati

Violine 2

Anna Troxler
Valentina Giusti
Regula Schaer
Fanny Tschanz
Tamás Vásárhelyi
Séverine Cozette

Viola

Mariana Doughty
Renée Straub
Bodo Friedrich
Stefano Mariani
Carlos Vallés García

Violoncello

Christoph Dangel
Sophie Luise Hage
Georg Dettweiler
Ekachai Maskulrat

Kontrabass

Stefan Preyer
Juliane Bruckmann
Peter Pudil

Pauken

Alexander Wäber

Klavier

Nadia Belneeva

Hammerklavier

So Young Sim

Basler Madrigalisten

Sopran

Regina Dahlen
Anna Gschwend
Viviane Hasler
Viola Molnàr

Alt

Alexandra Busch
Schoschana Kobelt
Leslie Leon
Margarita Slepakova

Tenor

Daniel Issa
Timothy Löw
Patrick Siegrist
Eelke van Koot

Bass

Ismael Arróniz
Tiago Mota
Othmar Sturm
Valerio Zanolli

Leitung

Raphael Immoos

Einstudierung

Philippe Rayot

Toutes les émotions se partagent

Nous restons engagés
pour soutenir les passions
et projets qui vous tiennent
à cœur.

bgl.lu



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

Interprètes

Biographies

Kammerorchester Basel

L'Orchestre de chambre de Bâle est profondément ancré dans sa ville, avec deux séries par abonnement proposés au Stadtcasino ainsi que ses propres lieux de répétition et de représentation au Don Bosco. Avec des tournées dans le monde entier et plus de 60 concerts par saison, il est invité par des festivals internationaux et les salles de concert européennes majeures. Premier orchestre couronné par le Prix suisse de musique en 2019, la phalange se distingue par son excellence et sa diversité. Elle propose des immersions thématiques comme, par le passé, le thème Beethoven de Bâle, avec Heinz Holliger un cycle Schubert, ou encore, sur le long terme, le projet «Haydn2032» consistant à donner l'intégralité des symphonies du compositeur d'ici 2032 sous la direction du chef principal invité Giovanni Antonini et, conjointement, l'ensemble Il Giardino Armonico. L'Orchestre de chambre de Bâle se consacre, à partir de cette saison, aux symphonies de Felix Mendelssohn Bartholdy sous la direction du spécialiste de musique ancienne Philippe Herreweghe. Il apprécie de collaborer avec des solistes tels Maria João Pires, Jan Lisiecki, Isabelle Faust ou Christian Gerhaher. La formation présente son large répertoire sous la direction artistique des premiers violons et la baguette de chefs tels Heinz Holliger, René Jacobs ou Pierre Bleuse. Les programmes de concerts sont aussi diversifiés que les quarante-sept musiciens et musiciennes, et vont de la musique ancienne sur instruments historiques à la musique contemporaine, en passant par des interprétations historiquement informées. Un élément





Kammerorchester Basel
photo: Sandro Isler

majeur du travail réside dans les projets participatifs impliquant des échanges avec les enfants et les adolescents. Le travail de l'Orchestre de chambre de Bâle est documenté par une vaste discographie plusieurs fois couronnée de prix. La Clariant Foundation est depuis 2019 le sponsor soutenant les concerts de l'Orchestre de chambre de Bâle qui s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2017/18.

Kammerorchester Basel

Das Kammerorchester Basel ist fest in Basel verankert – mit den beiden Abonnementreihen im Stadtcasino sowie in Don Bosco – und weltweit mit mehr als 60 Konzerten pro Saison auf Tourneen unterwegs. 2019 als erstes Orchester mit einem Schweizer Musikpreis geehrt, zeichnen das Kammerorchester Basel Exzellenz und Vielseitigkeit sowie Tiefgang und Durchhaltevermögen aus wie beim Langzeitprojekt «Haydn2032» unter der Leitung von Principal Guest Conductor Giovanni Antonini und gemeinsam mit dem Ensemble Il Giardino Armonico. Ab der laufenden Saison widmet sich das Kammerorchester Basel unter Leitung des Alte-Musik-Spezialisten Philippe Herreweghe allen Symphonien von Felix Mendelssohn Bartholdy. Das Kammerorchester Basel arbeitet mit ausgewählten Solist*innen wie Maria João Pires, Jan Lisiecki, Isabelle Faust oder Christian Gerhaher zusammen sowie unter der künstlerischen Leitung der Konzertmeister*innen und der Stabführung ausgewählter Dirigenten wie u. a. Heinz Holliger, René Jacobs oder Pierre Bleuse. Die Konzertprogramme reichen von alter Musik auf historischen Instrumenten über historisch informierte Interpretationen bis hin zu zeitgenössischer Musik. Ein Herzstück der Arbeit bildet die zukunftweisende Vermittlungsarbeit. Eine umfangreiche, vielfach preisgekrönte Diskografie dokumentiert das künstlerische Schaffen des Kammerorchesters Basel. Seit 2019 ist die Clariant Foundation Presenting Sponsor des Kammerorchesters Basel. In der Philharmonie Luxembourg konzertierte das Orchester zuletzt in der Saison 2017/18.

Basler Madrigalisten

Les Basler Madrigalisten constituent l'un des premiers ensembles vocaux professionnels de Suisse et se consacrent avant tout à des répertoires exigeants allant de la Renaissance à la musique contemporaine. Fondé en 1978 par Fritz Näf à la Schola Cantorum Basiliensis, l'ensemble est placé depuis 2013 sous la direction de Raphael Immoos et a entrepris des tournées de concert en Europe, aux États-Unis, en Australie et en Asie. Représentations scéniques, captations radiophoniques, télévisuelles et discographiques contribuent à une production abondante, de même que les prestations dans le cadre de festivals renommés comme les Berliner Festspiele, le Lucerne Festival ou des coopérations notamment avec l'Opéra de Zurich. Spécialisé dans l'interprétation de musiques nouvelles, cet ensemble professionnel passe régulièrement des commandes d'œuvres qu'il donne ensuite en création ou en première audition. Pour son répertoire varié, il a notamment été distingué du Förderpreis für Musik de la Fördergemeinschaft der europäischen Wirtschaft et, à plusieurs reprises, du Förderpreis de la Ernst von Siemens Musikstiftung pour son interprétation de musique contemporaine.

Basler Madrigalisten

Die Basler Madrigalisten sind eines der ersten professionellen Vokalensembles der Schweiz und widmen sich vor allem den anspruchsvollen Repertoires von der Renaissance bis zu zeitgenössischer Musik. Das 1978 von Fritz Näf an der Schola Cantorum Basiliensis gegründete Ensemble steht seit 2013 unter der Leitung von Raphael Immoos und hat Konzerttouren in Europa, den USA, Australien und Asien absolviert. Szenische Aufführungen, Rundfunk-, Fernseh- und CD-Aufnahmen gehören ebenso zu seinem umfangreichen Schaffen wie Auftritte bei renommierten Festivals wie den Berliner Festspielen, dem Lucerne Festival oder Kooperationen u. a. mit dem Opernhaus Zürich. Spezialisiert auf die Interpretation neuer Musik, vergibt das Berufsensemble regelmäßig Kompositionsaufträge, die es in Ur- und Erstaufführungen erlebbar macht. Für sein vielseitiges



Basler Madrigalisten

photo: Benno Hunziker





Giovanni Antonini

photo: Marco Borggreve

Repertoire wurde es u. a. mit dem Förderpreis für Musik der Fördergemeinschaft der europäischen Wirtschaft und mehrmals mit dem Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung für die Interpretation zeitgenössischer Musik ausgezeichnet.

Giovanni Antonini direction

Le chef et flûtiste milanais Giovanni Antonini est réputé pour ses interprétations novatrices du répertoire baroque et classique. Il a reçu sa formation musicale à la Civica Scuola di Musica de sa ville natale, ainsi qu'au Centre de Musique Ancienne à Genève. Il est cofondateur de l'ensemble baroque Il Giardino Armonico avec lequel il est invité, en tant que chef et flûtiste (à bec et traversière), dans tout l'Europe, au Canada, aux États-Unis, en Australie, au Japon et en Malaisie, et avec lequel il a gravé de nombreux disques. Giovanni Antonini est directeur artistique du festival Wratislavia Cantans en Pologne et premier chef invité à la tête du Mozarteumorchester Salzburg. Il a travaillé avec toute une palette d'artistes renommés comme Cecilia Bartoli, Isabelle Faust, Viktoria Mullova, Sol Gabetta, Katia et Marielle Labèque et Kristian Bezuidenhout. Giovanni Antonini est un chef invité sollicité par des phalanges telles les Berliner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra à Amsterdam, le Tonhalle Orchester Zürich, le Mozarteum Orchester Salzburg, l'Orquesta Nacional de España, le Gewandhausorchester Leipzig et le Kammerorchester Basel dont il est le principal chef invité depuis 2015. Dans le domaine de l'opéra, il a dirigé notamment *Les Noces de Figaro*, *Alcina* et *Giulio Cesare* à la Scala de Milan, *Giulio Cesare* (2012) et *Norma* (2013) au Festival de Salzbourg, ainsi que *Alcina* (2014/2016), *Les Noces de Figaro* (2016) et *Idoménée, roi de Crète* (2018) à l'Opéra de Zurich. Il entretient une collaboration étroite et de longue date avec le Kammerorchester Basel. Pour les interprétations historiquement informées du cycle Beethoven, l'orchestre et Giovanni Antonini ont été récompensés en 2008 d'un ECHO Klassik dans la catégorie meilleur ensemble. Il est directeur artistique et musical du projet «*Haydn2032*». Giovanni Antonini a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2017/18, au pupitre du Kammerorchester Basel.

Giovanni Antonini Leitung

Der Mailänder Dirigent und Flötist ist bekannt für seine innovativen Interpretationen des barocken und klassischen Repertoires. Er erhielt seine musikalische Ausbildung in der Civica Scuola di Musica seiner Heimatstadt sowie am Centre de Musique Ancienne in Genf und ist Mitbegründer des Barockensembles Il Giardino Armonico, mit dem er als Dirigent und Solist auf der Blockflöte und Traversflöte in ganz Europa, Kanada, den USA, Australien, Japan und in Malaysia gastierte und zahlreiche CDs eingespielt hat. Antonini ist künstlerischer Leiter des Festivals Wratislavia Cantans in Polen sowie Erster Gastdirigent beim Mozarteumorchester Salzburg. Er hat mit einer Vielzahl angesehener Künstler wie Cecilia Bartoli, Isabelle Faust, Viktoria Mullova, Sol Gabetta, Katia und Marielle Labèque und Kristian Bezuidenhout gearbeitet. Giovanni Antonini ist gefragter Gastdirigent bei Orchestern wie Berliner Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam, Tonhalle Orchester Zürich, Mozarteum Orchester Salzburg, Orquesta Nacional de España, Gewandhausorchester Leipzig und dem Kammerorchester Basel, dessen Principal Guest Conductor er seit 2015 ist. Im Opernbereich dirigierte er u. a. *Le nozze di Figaro*, *Alcina* und *Giulio Cesare* an der Mailänder Scala, *Giulio Cesare* (2012) und *Norma* (2013) bei den Salzburger Festspielen sowie *Alcina* (2014/2016), *Le nozze di Figaro* (2016) und *Idomeneo, re di Creta* (2018) am Opernhaus Zürich. Mit dem Kammerorchester Basel verbindet ihn eine langjährige enge Zusammenarbeit. Für die historisch informierten Interpretationen des Beethoven-Zyklus', den das Orchester und Antonini erarbeitet haben, wurden sie 2008 in der Kategorie «Bestes Ensemble» mit dem ECHO Klassik gekürt. Er ist künstlerischer und musikalischer Leiter des Projekts «Haydn2032». In der Philharmonie Luxembourg stand Giovanni Antonini zuletzt in der Saison 2017/18 am Pult des Kammerorchesters Basel.

Julia Lezhneva Fiordiligi

La soprano Julia Lezhneva a attiré l'attention dès l'âge de 17 ans en remportant le premier concours international pour jeunes chanteurs Elena Obraztsova. En 2007, elle a ouvert avec Juan Diego Flórez le Rossini Opera Festival à Pesaro et, en 2010,

s'est produite dans le cadre des Classical BRIT Awards avec un air extrait de *La Dame du lac* de Rossini. Julia Lezhneva est régulièrement invitée par des orchestres majeurs comme le Gewandhausorchester de Leipzig, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, l'Orchestra of the Mariinsky Theatre, l'Orchestre National de Russie, l'Orquesta Nacional de España, l'Orchestre Symphonique de la Fédération de Russie Jewgeni Swetlanow, le Seattle Symphony Orchestra et le Seoul Philharmonic Orchestra, et collabore avec des chefs renommés tels Ádám Fischer, Giovanni Antonini, Herbert Blomstedt, Andrés Orozco-Estrada, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski et Andrea Marcon. En 2018, elle a fait, avec Morgana (*Alcina*), ses débuts au Staatsoper Hamburg où elle est retournée pour Rosina (*Le Barbier de Séville*) et, en 2021, pour Poppée dans une nouvelle production de *Agrippina* de Händel mise en scène par Barrie Kosky. Lors de la saison 2019/20, elle a fait ses débuts aux côtés des Berliner Philharmoniker ainsi qu'au Musikverein de Vienne et est retournée à la Mozartwoche de Salzbourg. En 2021/22, elle a chanté au Festival Händel de Göttingen, pour ses débuts avec le Concentus Musicus au Musikverein de Vienne et avec les Münchner Philharmoniker. Parmi ses autres rôles figurent l'Angelica de Vivaldi (*Orlando furioso*), l'Ersinda de Porpora (*Germanico in Germania*) et Gildippe (*Carlo il Calvo*) au Festival d'opéra Bayreuth Baroque ainsi que les Susanna et Barbarina de Mozart (*Les Noces de Figaro*). Au Festival de Pentecôte de Salzbourg 2019, elle était Galatea dans *Polifemo* de Porpora sous la direction de George Petrou, a chanté en juin 2021 Ermione dans *Oreste* de Händel et est retournée au Bayreuth Baroque, après le grand succès de septembre 2020, pour *Polifemo* de Porpora. À la Mozartwoche 2023, elle chante Zerlina dans une version concertante de *Don Giovanni*. Julia Lezhneva est artiste exclusive Decca Records. En 2017 a paru un album solo gravé avec le Concerto Köln et comprenant des airs de Carl Heinrich Graun, récompensé d'un OPUS Klassik. Sa discographie inclut «Vivaldi – Gloria» avec Franco Fagioli et Diego Fasolis (2018), «Germanico in Germania» avec Max Emanuel Cencic (2018), «Händel-Arien» avec Il Giardino Armonico (2015), son premier album, largement salué «Alleluia» avec Il Giardino Armonico (2014), et le *Stabat Mater* de Pergolèse avec Philippe Jaroussky, Diego Fasolis et I Barocchisti (2013).



Julia Lezhneva

photo: Emil Matveev

Julia Lezhneva Fiordiligi

Die Sopranistin Julia Lezhneva erlangte mit 17 Jahren internationale Aufmerksamkeit, als sie den ersten Internationalen Elena-Obraztsova-Wettbewerb für junge Sänger gewann. 2007 eröffnete sie zusammen mit Juan Diego Flórez das Rossini Opera Festival in Pesaro und 2010 trat sie bei den Classical BRIT Awards mit einer Arie aus Rossinis *La donna del lago* auf. Julia Lezhneva gastiert regelmäßig bei namhaften Orchestern wie dem Leipziger Gewandhausorchester, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem Mariinski Orchester, dem Russischen Nationalorchester, dem Orquesta Nacional de España, dem Staatlichen Akademischen Symphonieorchester Russlands Jewgeni Swetlanow, dem Seattle Symphony Orchestra und dem Seoul Philharmonic Orchestra und arbeitet mit renommierteren Dirigenten wie Ádám Fischer, Giovanni Antonini, Herbert Blomstedt, Andrés Orozco-Estrada, Paavo Järvi, Vladimir Jurowski und Andrea Marcon zusammen. 2018 gab sie als Morgana (*Alcina*) ihr Debüt an der Staatsoper Hamburg, wo sie danach als Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) und 2021 als Poppea in einer Neuproduktion von Händels *Agrippina* in der Regie von Barrie Kosky auf der Bühne stand. In der Saison 2019/20 debütierte sie bei den Berliner Philharmonikern sowie im Musikverein in Wien und kehrte zur Salzburger Mozartwoche zurück. Auftritte in der Saison 2021/22 führten sie zu den Händelfestspielen nach Göttingen, für ihr Debüt mit dem Concentus Musicus in den Wiener Musikverein sowie zu den Münchener Philharmonikern. Zu ihren weiteren Opernrollen zählen Vivaldis Angelica (*Orlando furioso*), Porporas Ersinda (*Germanico in Germania*) und Gildippe (*Carlo il Calvo*) beim Opernfestival Bayreuth Baroque sowie Mozarts Susanna und Barbarina (*Le nozze di Figaro*). Bei den Salzburger Pfingstfestspielen 2019 war sie als Galatea in Porporas *Polifemo* unter George Petrou zu Gast, im Juni 2021 sang sie die Ermione in Händels *Oreste* und kehrte nach dem großen Erfolg im September 2020 für Porporas *Polifemo* zum Opernfestival Bayreuth Baroque zurück. Bei der Mozartwoche 2023 wird sie in einer konzertanten Aufführung von *Don Giovanni* als Zerlina zu erleben sein. Julia Lezhneva ist Exklusivkünstlerin bei Decca Records. Im 2017 erschien ein mit dem Concerto Köln

aufgenommenes Soloalbum mit Arien von Carl Heinrich Graun, das mit dem OPUS Klassik ausgezeichnet wurde. Ihre Diskografie umfasst das Album «Vivaldi – Gloria» mit Franco Fagioli und Diego Fasolis (2018), «Germanico in Germania» mit Max Emanuel Cencic (2018), «Händel-Arien» mit Il Giardino Armonico (2015), ihr hochgelobtes Debütalbum «Alleluia», ebenfalls mit Il Giardino Armonico (2014), und Pergolesis *Stabat Mater* mit Philippe Jaroussky, Diego Fasolis und I Barocchisti (2013).

Emőke Baráth Dorabella

La soprano hongroise Emőke Baráth a commencé sa formation musicale auprès de József Hormai et Katalin Szőke, et l'a poursuivie avec Júlia Pászthy à l'Académie Franz Liszt de Budapest. En 2011, elle a gagné le premier prix et le prix du public au concours international de chant d'opéra baroque d'Innsbruck. Déjà pendant ses études, elle a été invitée en tant que soliste dans de nombreux festivals et des lieux aussi renommés que le Müpa à Budapest et l'Opéra hongrois, le Theater an der Wien, le Concertgebouw d'Amsterdam et le Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Alan Curtis a été l'un des premiers chefs à découvrir son talent et lui donner la possibilité de prendre part à des productions d'opéras de Georg Friedrich Händel comme *Giulio Cesare* (Sesto), *Admeto* (Antigona), *Amadigi di Gaula* (Oriana) ou *Arianna in Creta* (Alceste). Sur des productions de *Rinaldo*, *Partenope*, *Alcina* et *Tamerlano*, elle a collaboré avec il Pomo d'Oro (dirigé par Riccardo Minasi et Maxim Emelyanychev), l'Accademia Bizantina (dirigée par Ottavio Dantone) ainsi que Les Ambassadeurs (sous la baguette d'Alexis Kossenko). Emőke Baráth est aussi familière du répertoire du Seicento (Cavalli, Monteverdi, Stradella) et de plus en plus sollicitée dans le répertoire mozartien: elle a incarné la Susanna des *Noces de Figaro* dans une production des Musiciens du Louvre dirigés par Marc Minkowski, Tamiri dans *Il re pastore* au Verbier Festival, Zerlina dans *Don Giovanni* et Despina dans *Cosi tan tutte* à l'Opéra hongrois. Avec Philippe Jaroussky, I Barocchisti et Diego Fasolis, elle a publié sous le label Warner Classics «La storia di Orfeo» (2017) ainsi que *Orphée et Eurydice* de Gluck (2018), où elle chantait le rôle de l'Amour.



Emőke Baráth

photo: Zsófi Raffay, Erato

En 2017 a paru son premier enregistrement solo, consacré à des mélodies de Claude Debussy, sous le label Hungaroton. Depuis 2018, Emőke Baráth est artiste exclusive Warner Classics-Erato. Sur sa première captation pour le label en 2019, elle interprète des œuvres de Barbara Strozzi et des professeurs de cette dernière, Cavalli et Cesti, accompagnée par il Pomo d’Oro dirigé par Francesco Corti. Emőke Baráth a chanté pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2018/19 en tant que soliste dans le *Requiem* de Mozart.

Emőke Baráth Dorabella

Die ungarische Sopranistin begann ihre musikalische Ausbildung bei József Hormai und Katalin Szőke und setzte sie bei Júlia Pászthy an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest fort. Im Jahr 2011 gewann sie den Ersten Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Gesangswettbewerb für Barockoper in Innsbruck. Schon während ihres Studiums wurde sie als Solistin zu zahlreichen Festivals und an so renommierte Orte wie das Konzerthaus Müpa in Budapest und die Ungarische Staatsoper, das Theater an der Wien, das Concertgebouw in Amsterdam und das Théâtre des Champs-Élysées in Paris eingeladen. Alan Curtis war einer der ersten Dirigenten, der ihr Talent entdeckte und ihr die Möglichkeit gab, in Produktionen von Opern Georg Friedrich Händels mitzuwirken, z. B. *Giulio Cesare* (Sesto), *Admeto* (Antigona), *Amadigi di Gaula* (Oriana) oder *Arianna in Creta* (Alceste). In Produktionen von *Rinaldo*, *Partenope*, *Alcina* und *Tamerlano* arbeitete sie mit il Pomo d’Oro (unter Riccardo Minasi und Maxim Emelyanychev), der Accademia Bizantina (unter Ottavio Dantone) sowie Les Ambassadeurs (unter Alexis Kossenko) zusammen. Baráth ist auch mit dem Repertoire des Seicento (Cavalli, Monteverdi, Stradella) wohlvertraut und ist zunehmend im Mozart-Repertoire gefragt: sie verkörperte die Susanna in *Le nozze di Figaro* in einer Produktion mit den Musiciens du Louvre unter Marc Minkowski, die Tamiri in *Il re pastore* (Verbier Festival), die Zerlina in *Don Giovanni* und Despina in *Così tan tutte* (Ungarische Staatsoper). Mit Philippe Jaroussky, I Barocchisti und Diego Fasolis veröffentlichte sie

bei Warner Classics «La storia di Orfeo» (2017) sowie Glucks *Orfeo ed Euridice* (2018), wo sie die Rolle des Amore singt. 2017 wurde ihre erste Soloaufnahme mit mélodies von Claude Debussy bei Hungaroton veröffentlicht. Seit 2018 ist Emőke Baráth Exklusivkünstlerin bei Warner Classics-Erato. Auf ihrer ersten Aufnahme für das Label (2019) singt sie Werke von Barbara Strozzi und deren Lehrern Cavalli und Cesti, begleitet von il Pomo d’Oro unter Francesco Corti. In der Philharmonie Luxembourg ist Emőke Baráth zuletzt in der Saison 2018/19 als Solistin in Mozarts *Requiem* aufgetreten.

Sandrine Piau Despina

La soprano française Sandrine Piau est une personnalité reconnue dans l'univers de la musique baroque et se produit régulièrement avec des chefs réputés tels William Christie, Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Gustav Leonhardt, Ivor Bolton, Ton Koopman, René Jacobs, Marc Minkowski et Nikolaus Harnoncourt. Parmi les rôles qu'elle a chantés récemment figurent Cleopatra (*Giulio Cesare*) à l'Opéra National de Paris, Mélisande à Nice et à La Monnaie de Bruxelles, Ännchen (*Der Freischütz*), Pamina (*La Flûte enchantée*) et Donna Anna (*Don Giovanni*) au Théâtre des Champs-Élysées; le rôle-titre du *Couronnement de Poppée* à Cologne; Sandrina dans une nouvelle production de *La finta giardiniera* également à Bruxelles, Ismene (*Mitridate, re di Ponto*) au Grand Théâtre de Genève et Sophie dans *Werther* de Massenet ainsi qu'au Théâtre du Capitole de Toulouse et au Théâtre du Châtelet. Sandrine Piau se produit régulièrement en concert, notamment au Festival de Salzbourg, au Carnegie Hall de New York, au Wigmore Hall de Londres, au Musikverein de Vienne ou au Concertgebouw d'Amsterdam. Elle collabore avec des orchestres renommés du monde entier, comme les Berliner Philharmoniker, les Münchner Philharmoniker, l'Orchestre de Paris ou encore le Boston Symphony Orchestra. Elle est passionnée de mélodies et s'est produite dans ce répertoire avec des accompagnatrices et accompagnateurs tels Jos van Immerseel, Roger Vignoles et Corine Durous. Elle entretient un lien particulier avec la pianiste Susan Manoff avec laquelle elle était récemment

en tournée aux États-Unis et au Japon. Elle enregistre exclusivement pour le label Naïve. Parmi ses récents enregistrements, citons «Après un rêve» et «Le Triomphe de l'Amour» sacré disque du mois par *Opera News*. Elle a chanté le rôle de Constance dans *Dialogues des Carmélites* au Théâtre des Champs-Élysées, ainsi que dans des productions d'*Alcina* à l'Opéra National de Paris et d'*Ariodante* au Festival d'Aix-en-Provence. Elle a reçu en 2006 le titre de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres et été nommée Artiste lyrique de l'année en 2009 aux Victoires de la Musique Classique. Sandrine Piau a chanté pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2009/10.

Sandrine Piau Despina

Die französische Sopranistin ist eine bekannte Persönlichkeit in der Welt der Barockmusik und tritt regelmäßig mit berühmten Dirigenten wie William Christie, Philippe Herreweghe, Christophe Rousset, Gustav Leonhardt, Ivor Bolton, Ton Koopman, René Jacobs, Marc Minkowski und Nikolaus Harnoncourt auf. Zu den Rollen, die sie in letzter Zeit gesungen hat, gehören Cleopatra (*Giulio Cesare*) an der Opéra National de Paris, Mélisande in Nizza und am Opernhaus La Monnaie/De Munt in Brüssel, Ännchen (*Der Freischütz*), Pamina (*Die Zauberflöte*) und Donna Anna (*Don Giovanni*) am Théâtre des Champs-Élysées; die Titelrolle von *L'incoronazione di Poppea* in Köln; Sandrina in einer Neuproduktion von *La finta giardiniera* ebenfalls in Brüssel, Ismene (*Mitridate, re di Ponto*) am Grand Théâtre de Genève und Sophie in Massenets *Werther* sowohl am Théâtre du Capitole de Toulouse als auch am Théâtre du Châtelet. Sandrine Piau tritt regelmäßig in Konzerten auf, etwa bei den Salzburger Festspielen, in der Carnegie Hall in New York, der Wigmore Hall in London, dem Wiener Musikverein oder dem Concertgebouw in Amsterdam. Sie arbeitet mit den renommiertesten Orchestern der Welt zusammen, darunter die Berliner Philharmoniker, die Münchener Philharmoniker, das Orchestre de Paris und das Boston Symphony Orchestra. Sandrine Piau ist eine passionierte Liedsängerin und ist mit Begleiterinnen und Begleitern wie Jos van Immerseel,



Sandrine Piau
photo: Sandrine Explly

Roger Vignoles und Corine Durous aufgetreten. Eine besondere Beziehung verbindet sie mit der Pianistin Susan Manoff, mit der sie kürzlich auf Tournee in den USA und in Japan war. Piau nimmt exklusiv für das Label Naïve auf. Zu ihren jüngsten Einspielungen gehören «Après un rêve» und «Le Triomphe de l'Amour», die von den *Opera News* zur CD des Monats gekürt wurde. Zu Piaus Engagements gehören die Rolle der Constance in *Dialogues des Carmélites* am Théâtre des Champs-Élysées, sowie Verpflichtungen in Produktionen von *Alcina* an der Opéra National de Paris und von *Ariodante* beim Festival d'Aix-en-Provence. Sandrine Piau erhielt 2006 den Titel «Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres» und wurde 2009 bei der Preisverleihung der Victoires de la Musique Classique zur «Artiste lyrique de l'année» ernannt. In der Philharmonie Luxembourg ist Sandrine Piau zuletzt in der Saison 2009/10 aufgetreten.

Alasdair Kent Ferrando

Expert des rôles lyriques mozartiens et rossiniens, Alasdair Kent se produit dans les salles d'opéra majeures du monde entier, comme le Wiener Staatsoper, le Bayerische Staatsoper et le Teatro San Carlo de Naples. Il se familiarise aussi de plus en plus au bel canto italien et au répertoire français, et ses engagements au concert couvrent un spectre allant de Bach à Orff. D'importants projets à venir sont une série de nouvelles productions à l'Opéra de Zurich, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra National de Lyon et au Theater an der Wien. La saison 2022/23 a commencé avec la parution en disque de la *Symphonic Suite from Gloriana* avec le Sinfonieorchester Basel sous la direction d'Ivor Bolton. Parmi ses engagements à l'opéra cette saison figurent ses débuts au Wiener Staatsoper dans *Le Barbier de Séville* et son retour au Bayerische Staatsoper pour *La Cenerentola*, et ses débuts en Belmonte dans *L'Enlèvement au séraï*. Il collabore pour la première fois avec Opera Australia dans le cadre d'une production de *Così fan tutte* invitée au Royal Opera House Muscat et fait ses débuts dans le rôle d'Ernesto dans *Don Pasquale* au Teatro Petruzzelli de Bari. Le ténor a reçu le premier prix dans le cadre du Joan Sutherland and



Alasdair Kent

photo: John Matthew Myers

Richard Bonynge Foundation Bel Canto Award, la même récompense au concours international de chant de la Gerda Lissner Foundation, à la Loren L. Zachary Society National Vocal Competition, à la Mildred Miller International Voice Competition, au concours de chant Violetta DuPont ainsi que le premier prix et le prix du public au concours de bel canto Giargiari de l'Academy of Vocal Arts. Il a par ailleurs été distingué du Marten Bequest de l'Australia Council, l'une des distinctions artistiques les plus importantes d'Australie. Alasdair Kent est diplômé de l'Academy of Vocal Arts de Philadelphie, de l'Opera Philadelphia Emerging Artist Program, du Merola Opera Program ainsi que de la Lisa Gasteen National Opera School, et a passé deux saisons au sein du Wolf Trap Opera en tant que Filene Young Artist.

Alasdair Kent Ferrando

Als Experte für Partien in Mozart- und Rossini-Opern ist Alasdair Kent an den wichtigsten Opernhäusern der Welt zu hören, wie z. B. der Wiener Staatsoper, der Bayerischen Staatsoper und dem Teatro San Carlo di Napoli. Er eignet sich zunehmend auch den italienischen Belcanto und das französische Repertoire an und seine Konzert-Verpflichtungen decken eine Spanne von Bach bis Orff ab. Wichtige anstehende Projekte sind eine Reihe von Neuproduktionen am Opernhaus Zürich, beim Festival d'Aix-en-Provence, der Opéra National de Lyon und dem Theater an der Wien. Die Saison 2022/23 begann für Kent mit der CD-Veröffentlichung von Benjamin Brittens *Symphonic Suite from Gloriana* mit dem Sinfonieorchester Basel unter Ivor Bolton. Zu Kents Opernengagements in dieser Saison gehören sein Hausdebüt an der Wiener Staatsoper in *Il barbiere di Siviglia* und seine Rückkehr an die Bayerische Staatsoper für *La Cenerentola* und sein Rollendebüt als Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail*. Mit der Opera Australia arbeitet er erstmals für ein Gastspiel von *Così fan tutte* im Royal Opera House Muscat zusammen und gibt sein Rollendebüt als Ernesto in *Don Pasquale* am Teatro Petruzzelli in Bari. Der Tenor wurde mit den Ersten Preisen des Joan Sutherland and Richard Bonynge Foundation Bel Canto Award, des Internationalen Gesangswettbewerb der Gerda Lissner

Stiftung, Loren L. Zachary Society National Vocal Competition, Mildred Miller International Voice Competition Gesangswettbewerbs, des Violetta DuPont-Gesangswettbewerb sowie dem Erste Preis und dem Publikumspreis der Academy of Vocal Arts beim Giangiari Bel Canto Wettbewerb der Academy of Vocal Arts geehrt. Er wurde außerdem ausgezeichnet mit den Marten Bequest des Australia Council, eine der wichtigsten künstlerischen Auszeichnungen Australiens. Kent ist Absolvent der Academy of Vocal Arts in Philadelphia, des Opera Philadelphia Emerging Artist Program, des Merola Opera Program sowie der Lisa Gasteen National Opera School und verbrachte zwei Spielzeiten bei der Wolf Trap Opera als Filene Young Artist.

Tommaso Barea Guglielmo

Le baryton-basse Tommaso Barea, originaire de Venise, a obtenu son Bachelor à Trévise auprès de Sherman Lowe. En 2014, il a fait ses débuts, en tant que plus jeune lauréat à ce jour de l'European Union Competition à Spolète, dans le rôle de Schaunard de *La Bohème*. En 2016, il a intégré la troupe de l'Accademia del Maggio Musicale Fiorentino, où il a parfait ses études sous la direction de Gianni Tangucci. Il a par ailleurs pris part à des master classes internationales et des ateliers d'opéra, et collaboré avec des chefs renommés comme Zubin Mehta, Juraj Valčuha et Matteo Beltrami, ainsi que des metteurs en scène tels Giancarlo Del Monaco, Damiano Michieletto et Jack Furness. Ces dernières années, Tommaso Barea a remporté de nombreux concours nationaux et internationaux comme le concours de l'As.Li.Co. pour le rôle de Guglielmo dans *Così fan tutte* – il était alors lauréat –, le Concorso Internazionale di Canto Lirico Mauro Pagano (premier prix), le concours international d'opéra Rinaldo Pelizzoni» (deuxième prix et prix du public), le 16^e concours international Giovanni Battista Velluti (premier prix) et le Concurs Tenor Viñas à Barcelone (prix Mercedes Viñas). Parmi ses engagements actuels et à venir, citons *Acquagrande* de Filippo Perocco au Teatro La Fenice à Venise, *Le Barbier de Séville*, *Don Carlo* et *La traviata* au Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* à Vérone et Bari, *La Bohème* dans le cadre

d'une tournée au Japon, *La fanciulla del West* au Teatro San Carlo à Naples, *Edipo re* de Leoncavallo au Teatro Verdi à Pise, *Carmen* à Ancône et dans une nouvelle production au Sferisterio Opera Festival, *Le Barbier de Séville* à Palerme et Paris, *Pietro il Grande* de Donizetti à Bergame, *La Bohème* à Turin, au Festival Puccini de Torre del Lago et à Palerme, *Le Songe d'une nuit d'été* de Ambroise Thomas au Wexford Festival, *Les Noces de Figaro* à Sydney et Melbourne, *Pagliacci* à Macerata, *Ariane à Naxos* à Bologne et *Don Giovanni* à Macerata et au Deutsche Oper Berlin.

Tommaso Barea Guglielmo

Der aus Venedig stammende Bassbariton erwarb seinen Bachelor-Abschluss in Treviso bei Sherman Lowe. Im Jahr 2014 debütierte er als bis dahin jüngster Gewinner der European Union Competition in Spoleto in der Rolle des Schaunard in *La Bohème*. 2016 wurde er in das Ensemble der Accademia del Maggio Musicale Fiorentino aufgenommen, wo er seine Studien unter der Leitung von Gianni Tangucci vervollständigte. Darüber hinaus nahm er an internationalen Meisterkursen und Opernworkshops teil und arbeitete mit renommierten Dirigenten wie Zubin Mehta, Juraj Valčuha und Matteo Beltrami sowie mit Regisseuren wie Giancarlo Del Monaco, Damiano Michieletto und Jack Furness zusammen. In den vergangenen Jahren gewann Barea zahlreiche nationale und internationale Wettbewerbe, wie zum Beispiel den As.Li.Co. Wettbewerb für die Rolle des Guglielmo in *Così fan tutte* (Gewinner), den Concorso Internazionale di Canto Lirico Mauro Pagano (Erster Preis), den internationalen Opernwettbewerb Rinaldo Pelizzoni (Zweiter Preis und Publikumspreis), den XVI. Internationalen Wettbewerb Giovanni Battista Velluti (Erster Preis) und den Concurs Tenor Viñas in Barcelona (Mercedes Viñas Preis). Zu seinen aktuellen und zukünftigen Engagements gehören: *Acquagrande* von Filippo Perocco am Teatro La Fenice in Venedig, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Carlo* und *La traviata* beim Maggio Musicale Fiorentino, *Rigoletto* in Verona und Bari, *La Bohème* bei einer Japan-Tournee, *La fanciulla del West* am Teatro San Carlo in Neapel, *Edipo re* von Leoncavallo am Teatro Verdi in Pisa, *Carmen* in Ancona und in einer Neuproduktion



Tommaso Barea

beim Sferisterio Opera Festival, *Il barbiere di Siviglia* in Palermo und Paris, *Pietro il Grande* von Donizetti in Bergamo, *La Bohème* in Turin, beim Festival Puccini in Torre del Lago und in Palermo, *Le Songe d'une nuit d'été* von Ambroise Thomas beim Wexford Festival, *Le nozze di Figaro* in Sydney und Melbourne, *Pagliacci* in Macerata, *Ariadne auf Naxos* in Bologna und *Don Giovanni* in Macerata und an der Deutschen Oper Berlin.

Konstantin Wolff Don Alfonso

Le baryton-basse Konstantin Wolff a étudié de 2000 à 2007 auprès de Donald Litaker à Karlsruhe et y a développé un style d'interprétation qui se distingue par une relation particulière au texte. Il a commencé, déjà pendant ses études, une activité de concerts et à l'opéra à l'international, et a été au passage influencé par des chefs également très sensibles aux mots et à une approche historiquement informée. Cela a d'abord été William Christie (Les Arts Florissants), avec lequel Konstantin Wolff a fait ses débuts à l'Opéra de Lyon en 2005, entrepris plusieurs tournées et chanté *Orlando* de Händel à l'Opéra de Zurich. Sous la direction de René Jacobs, le chanteur s'est produit sur des scènes d'opéra à Bruxelles, Vienne, Aix-en-Provence et Amsterdam, mais aussi en concert et au disque, notamment dans *La Flûte enchantée* de Mozart et *La Passion selon saint Matthieu* de Bach. Il est lié au chef Teodor Currentzis via sa collaboration sur *Così fan tutte* de Mozart (Don Alfonso). Après la production scénique au Festspielhaus Baden-Baden en 2011, ont suivi les captations pour Sony ainsi que des versions concertantes, notamment à Brême, Vienne, Lucerne et Saint-Pétersbourg. Konstantin Wolff a été impliqué dans de nombreuses productions d'opéras, principalement des œuvres de Händel et Mozart. En 2012, il a fait ses débuts à l'Opéra de Montpellier avec le rôle-titre des *Noces de Figaro* et en Comte Almaviva au Volksoper de Vienne. Par ailleurs, il a interprété Figaro en concert sous la baguette de René Jacobs à Paris, Lyon, Cologne, Fribourg et Barcelone. Il a également chanté dans des productions de Monteverdi (*Orfeo*, *Plutone*), Telemann, Rossini (*Tancredi*),



Konstantin Wolff

photo: Marco Borggreve

Verdi (*La traviata*, Marquis d'Obigny), Britten (*Midsummernight's dream*), et été invité à prendre part à deux créations à Lille, Strasbourg, Lyon, Luxembourg, Bruxelles, Amsterdam, Zurich, au Staatsoper Berlin, au Festspielhaus Baden-Baden et au Theater an der Wien. En 2019, Konstantin Wolff a pris congé de la scène lyrique et se consacre depuis aux formes concertantes. Il a chanté sous la baguette de Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Helmuth Rilling, Marc Minkowski, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, Sir John Eliot Gardiner, Iván Fischer, Marek Janowski et Yannick Nezet-Séguin. L'activité artistique du baryton-basse se reflète dans une discographie très variée de laquelle ressortent particulièrement *La Flûte enchantée* de Mozart (Orateur) dirigé par René Jacobs, *L'Oratorio de Noël* de Bach sous la direction de Riccardo Chailly et *Così fan tutte* de Mozart avec Teodor Currentzis. Ces dernières années, il a continué à développer des programmes de lieder très personnels dans lesquels il expérimente l'imbrication du texte, de la musique et de l'improvisation. Konstantin Wolff s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2014/15, en soliste dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Konstantin Wolff Don Alfonso

Der Bassbariton Konstantin Wolff studierte von 2000 bis 2007 bei Donald Litaker in Karlsruhe und entwickelte dort einen Interpretationsstil, der sich durch ein besonderes Verhältnis zum Text auszeichnet. Noch während seines Studiums begann er eine internationale Konzert- und Operntätigkeit und wurde dabei von Dirigenten geprägt, die sich ebenfalls sehr stark dem Wort und einer kritischen und kreativen Auseinandersetzung mit der Aufführungspraxis verpflichtet fühlen. Dies war zunächst William Christie (Les Arts Florissants), mit dem Wolff 2005 sein Operndebüt in Lyon gab, mehrere Konzertreisen unternahm und außerdem Händels *Orlando* am Opernhaus Zürich sang. Unter der Leitung von René Jacobs war der Sänger sowohl auf Opernbühnen in Brüssel, Wien, Aix-en-Provence und Amsterdam zu hören, als auch in Konzert- und CD-Produktionen, u. a. mit



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg

PHILHARMONIE



GIMENO
Jean-Guihen Queyras
20.04.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno direction
Jean-Guihen Queyras violoncelle

LIGETI *Concert Romànesc*
DUTILLEUX *Tout un monde lointain*
RIMSKI-KORSAKOV *Shéhérazade*

Tickets: à partir de 30 €



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



Mercedes-Benz

LIGHT UP THE PARTY



BERNARD~MASSARD

MAISON FONDÉE

1921

www.bernard-massard.lu

Mozarts *Zauberflöte* und Bachs *Matthäuspassion*. Mit dem Dirigenten Teodor Currentzis verbindet ihn die Zusammenarbeit in Mozarts *Cosi fan tutte* (Don Alfonso). Nach der Bühnenproduktion am Festspielhaus Baden-Baden 2011 folgten die CD-Einspielung für Sony sowie konzertante Aufführungen, zuletzt in Bremen, Wien, Luzern und Sankt Petersburg. Konstantin Wolff war in zahlreichen Opernproduktionen zu hören, überwiegend mit Werken von Händel und Mozart. 2012 debütierte er am Opernhaus Montpellier mit der Titelpartie in *Le nozze di Figaro* und als Conte Almaviva an der Volksoper Wien. Außerdem interpretierte er den Figaro konzertant unter René Jacobs in Paris, Lyon, Köln, Freiburg und Barcelona. Darüber hinaus war der Sänger mit Opernproduktionen von Monteverdi (*Orfeo*, *Plutone*), Telemann, Rossini (*Tancredi*), Verdi (*La traviata*, *Marquis d'Obigny*), Britten (*Midsummernight's dream*) und zwei Uraufführungen zu Gast in Lille, Strasburg, Lyon, Luxemburg, Brüssel, Amsterdam, Zürich, an der Staatsoper Berlin, dem Festspielhaus Baden-Baden und am Theater an der Wien. 2019 hat sich Wolff von der Opernbühne verabschiedet und widmet sich seither konzertanten Formen. Er sang unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt, Ton Koopman, Leonardo García Alarcón, Jordi Savall, Helmuth Rilling, Marc Minkowski, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Claudio Abbado, Sir John Eliot Gardiner, Iván Fischer, Marek Janowski und Yannick Nezet-Séguin. Die künstlerische Tätigkeit des Bassbaritons spiegelt sich in einer sehr farbigen Diskographie, in der besonders Mozarts *Zauberflöte* (Sprecher) unter René Jacobs, Bachs *Weihnachtsoratorium* unter Riccardo Chailly und Mozarts *Cosi fan tutte* mit Teodor Currentzis herausragen. In den letzten Jahren entwickelte er immer wieder sehr persönliche Liedprogramme, in denen er mit der Verschränkung von Text, Musik und Improvisation experimentiert. In der Philharmonie Luxembourg war Konstantin Wolff zuletzt in der Saison 2014/15 als Solist in Beethovens *Neunter Symphonie* zu hören.

PHILHARMONIE



Rising star Noa Wildschut 18.04.

Noa Wildschut violin
Elisabeth Brauß piano

RAVEL *Sonate pour violon et piano*
ROUKENS *Sarasvati*
TCHAÏKOVSKI *Souvenir d'un lieu cher op. 42*
PROKOFIEV *Sonate pour violon et piano op. 94a*

Tickets: à partir de 9 €



BATIPART

Co-funded by the European Union



ECHO EUROPEAN CONCERT HALL ORGANISATION

Mercedes-Benz

Récital vocal

Prochain concert du cycle «Récital vocal»
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital vocal»
Next concert in the series «Récital vocal»

22.05. 2023 19:30
Salle de Musique de Chambre
Lundi / Montag / Monday

Bejun Mehta contreténor
Jonathan Ware piano

Mozart: «*Ombra felice*»

Britten: *Canticle I*

Beethoven: *An die ferne Geliebte (À la bien-aimée lointaine)*
op. 98

Purcell: «*Let the Dreadful Engines of Eternal Will*»
(*Don Quixote*) (arr. Benjamin Britten)

Haydn: «*She never told her love*» (*6 English Canzonettas*)

Purcell: «*Now that the Sun hath veiled his light*»

(*An Evening Hymn on a ground*) (arr. Benjamin Britten)

Haydn: *Arianna a Naxos Hob.XXVIb:2*



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.