

«Wagner & Lügeti: In the distance»

Orchestres étoiles

26.01.24

Vendredi / Freitag / Friday

19:30

Grand Auditorium

EQE SUV

POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie**, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO₂ (WLTP).

*Option. **Plus d'info sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu)

«Wagner & Ligeti: In the distance»

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno direction

Elisabet Strid soprano

((r)) résonances 18:45 Salle de Musique de Chambre
Artist talk: Gustavo Gimeno in conversation
with Stephan Gehmacher (EN)

Ce concert est enregistré par radio 100,7 et SR2, et retransmis en direct.



schamde

Ist es, wenn das Live-Konzert eigentlich durch einen Bildschirm erlebt wird.

Bekommen Sie keine viereckigen Augen. Schalten Sie das Handy aus und schauen Sie sich selbst an, wie das Orchester für Sie auf der Bühne zaubert.

György Ligeti (1923–2006)

Atmosphères pour orchestre (1961)

9'

Richard Wagner (1813–1883)

Lohengrin WWV 75: *Vorspiel (Prélude)* (1845–1848)

Langsam

9'

Tristan und Isolde WWV 90: *Vorspiel und Liebestod (Prélude et Mort d'Isolde)* (1857–1859)

*Langsam und schmachtend – Belebend – Allmählich im Zeitmaß
etwas zurückhaltend*

Sehr mäßig beginnend – Etwas bewegter

18'

György Ligeti

Lontano pour grand orchestre (1967)

11'

Richard Wagner

Parsifal WWV 111: *Prelude* (1857/1877–1882)

13'

Götterdämmerung (Le Crépuscule des dieux) WWV 86D *Aufzug III*

*N° 3: «Starke Scheite» (Brünnhildes Opferszene / L'Immolation
de Brünnhilde) (Der Ring des Nibelungen. Dritter Tag / L'Anneau
du Nibelung. Troisième jour)*

21'

FR Voici ton monde

Wagner et Ligeti : construire et déconstruire les totalités musicales

Danielle Cohen-Levinas

Le temps semble venu d'asseoir à la même table d'un concert des compositeurs dont le seul point commun est d'inscrire leurs œuvres au Panthéon musical de l'histoire. Richard Wagner et György Ligeti : deux mondes, deux pensées, deux sensibilités et deux éthiques existentielles qui, de prime abord, ont peu en commun, mais dont la puissance créatrice aura fini par tisser des fils invisibles au travers le temps.

S'agissant de Wagner et de Ligeti, de quel monde parlons-nous au juste et que voulons-nous signifier ? Commençons par Wagner, pour qui la notion de monde, puisée aux sources de la philosophie de Arthur Schopenhauer, lui a inspiré l'idée de *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale).

Chez Wagner, le rapport entre « monde » et « totalité » préfigure ce que nous appelons une ontologie musicale, dont la référence est la tragédie antique. Wagner cherche à atteindre l'essence du musical comme représentation du monde. À ces fins, il élabore une nouvelle grammaire compositionnelle qui, en poussant jusque dans ses retranchements l'expression micrologique des affects (le leitmotiv), vise à nouer un lien tacite et insécable entre la nation, la langue et la musique. Une célébration de l'essence de la musique est à l'œuvre dans les opéras de Wagner, incarnant la volonté créatrice à l'état pur. Le geste wagnérien est donc pris entre le désir de faire advenir la totalité du monde dans le grand tout de l'œuvre d'art totale, et celui

de rénover ledit monde. D'aucuns pensent que le projet wagnérien se veut rivaliser avec le système philosophique. En définitive, la figure du poète est infiniment plus essentielle à Wagner, qui la considère comme supérieure à celle du philosophe. Il existe chez Wagner une mystique de la dramaturgie lyrique, c'est-à-dire de la mort, qui repose sur un principe métonymique : musique comme poésie et poésie comme musique. Le lien entre la mystique, le monde et la poésie fut relevé très tôt par les commentateurs de Wagner. Songeons à Édouard Schuré, au début du 20^e siècle, qui écrivait dans la *Revue des Deux Mondes* un article consacré à l'idée mystique dans l'œuvre de Wagner : « *C'est que chez Wagner le poète est très supérieur au philosophe. Celui-ci s'appuie sur le monde extérieur et visible, l'autre s'inspire d'un monde intérieur et transcendant. L'un marche ; l'autre vole. L'un est un raisonneur ; l'autre un voyant. L'un vit dans l'éphémère ; l'autre dans l'éternel.* » (« *L'idée mystique dans l'œuvre de Richard Wagner* », *Revue des Deux Mondes*, tome 45, Paris, 1908, p. 867-870.)

Amour, mort et transfiguration

Chaque modernité musicale s'est confrontée à l'idée de monde, comme si écrire une œuvre revenait à exprimer les dissonances et les bruits du monde, pour ne pas dire, dans le cas de Ligeti, les bruissements. Les Grecs ne s'y étaient pas trompés : la *Mousiké* ne s'épuise pas dans la parole. Il lui faut l'extravagance et la démesure, à la dimension de la totalité précisément. Il lui faut le tragique, le drame, le destin. Il lui faut le monde, à savoir, du sang et des larmes ; de la générosité et de la trahison ; des guerres et des paix. Il lui faut des héroïnes et des héros ; des victimes et des puissants ; des forces transcendantes et des conflits sociaux. Il lui faut la matérialité du vivant comme l'immatérialité de la mort. Autrement dit, il lui faut l'humanité de l'homme dans sa nudité la plus crue, à même de représenter les passions les plus sublimes comme les plus funestes

de notre civilisation. L'essence du musical est en équation avec le temps du monde, et Ligeti n'échappe pas à la tentation de faire monde à son tour. Si l'on donnait la parole aux œuvres de Ligeti, en particulier à *Atmosphères* et *Lontano*, il est certain qu'elles répondraient : je suis le passé, le présent et le devenir du monde. Comme si l'essence du langage compositionnel de Ligeti, avec ses micro intervalles et ses micro polyphonies, était contenue dans une temporalité à venir, portant la trace indélébile d'un passé qui ne passe pas, qui se joue des métamorphoses esthétiques avec une plasticité à faire pâlir les tenants de telle ou telle idéologie ou dogme musical.

**Et en dépit de tout ce qui sépare
Ligeti de Wagner, c'est sans doute là
que réside entre ces deux grandes
références, un chiasme irréductible.
L'un et l'autre, l'un comme l'autre ont su
porter la question de la tradition jusqu'au
seuil de ses possibilités.**

Wagner, avec la tonalité, défie toutes les ruses d'un langage dont la puissance modulante lui permet de célébrer les multiples équivocités du système, du chromatisme le plus exacerbé, à l'enharmoine la plus subtile et la plus trouble. On ne saurait citer exemples plus éloquents que le *Vorspiel* et le *Liebestod* de l'opéra *Tristan und Isolde* et le prélude de *Lohengrin* pour incarner cette ambivalence foncière, l'infini mélodique dévolu aux instruments et à la voix, selon un paradigme cher à Wagner : le son (orchestre) se prolonge dans le texte et le texte (voix) dans le son. Il en résulte une matière de timbres dense, complexe, qui revient pour Wagner à entrer dans le tissu de la musique,



Auguste Renoir, *Portrait de Richard Wagner*, 1882

dans ses maillages et ses entrelacs. Nous le savons, *Vorspiel* et *Liebestod* représentent deux moments de l'opéra qui se tiennent en quelque sorte la main. L'un, le prélude, préfigure l'autre (la mort) ; l'un énonce harmoniquement à l'orchestre ce que l'autre accomplit vocalement. Tragique et rédemption s'unissent dans une finalité sans fin, ou dans un commencement qui se prolonge à l'infini, de sorte que le Prélude est bien plus qu'un prélude, bien plus qu'une ouverture, bien plus que le début de l'opéra. Il est à lui tout seul une réduction d'un

monde qu'en termes philosophiques on appelle « vie » et « mort », et qu'en termes lyriques Wagner nomme « amour » et « mort ». Impossible de dissocier ce qui se joue dans ce l'un-pour-l'autre. Amour-mort sont pris dans l'ellipse d'un unique idiome, dans le déploiement de leur destin scellé dès le premier accord du Prélude.

Précisons néanmoins un point de musicologie non négligeable, et qui éclaire l'intention de Wagner. Il est désormais avéré que Wagner avait souhaité donner pour titre au couple « Prélude et mort d'Isolde », « Mort d'amour et de Rédemption » ; sans compter que *Liebested* ne signifie pas Mort d'Isolde, selon la traduction officielle, mais « mort d'amour ».

Dans une lettre datée du 5 octobre 1862, Wagner propose de relier le *Vorspiel* au *Liebested* à Wendelin Weissheimer, chef d'orchestre qui ambitionnait de diriger des œuvres de Wagner dans un concert à Leipzig : « *Fragment de Tristan und Isolde ; a) Prélude b) finale de l'opéra (sans chant) [...] De cette façon, le tout consisterait en deux belles pièces mutuellement complémentaires et contrastées. [...] J'intitulerais le tout a) Liebestod [mort d'amour] b) Verklärung [transfiguration]. Fin de l'opéra.* »

Par ailleurs, il semble que l'actuelle appellation « *Vorspiel und Liebestod* » ait été le fait d'une décision de l'éditeur, lors de la publication de la première version chez Breitkopf de ces deux moments accolés de l'opéra, parue en 1882.

Quant au prélude de *Lohengrin*, ce dernier inscrit le passage d'une modernité à une autre, faisant déjà signe en direction de Ligeti. Dans un texte désormais canonisé, « *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* » (1861), Charles Baudelaire fait l'éloge de la puissance suggestive du prélude de *Lohengrin*, opéra achevé par Wagner en 1847. Ce prélude en question joue un rôle essentiel, tant il est révélateur pour Baudelaire de ce qu'il nommera la théorie des correspondances



Rogelio de Egusquiza, *Tristan et Iseut*, 1910

entre les arts. De la transfiguration, nous passons à ce que Ligeti appellera dès les années 1960, le phénomène d'irisation : le timbre irise la plasticité du son, qui irise à son tour la forme et le temps de l'œuvre.

Toucher la peau de la musique

Que doit-on déduire de ces glissements sémantiques et de ses reconstructions a posteriori des titres et des agencements de *Tristan und Isolde* ? Un des éléments fondateurs de la modernité musicale, dont l'œuvre de Ligeti témoigne, est sans aucun doute le rapport entre forme, écriture et transfiguration. L'idée que la « mort d'amour », au sens wagnérien du terme, conduise à une transfiguration, et non pas à une téléologie ou à une clôture du langage musical, scellé par et dans la mort, est significatif d'une modernité qui ne se contente pas des phénomènes combinatoires repliés dans la stricte matérialité du son. Si Wagner anticipe la mutation dodécaphonique d'Arnold Schönberg et de l'École de Vienne, par l'emploi d'un chromatisme

saturé particulièrement exacerbé dans *Tristan* et *Lohengrin*, Ligeti, en fin connaisseur du sérialisme et de son héritage boulézien, entend renouer avec une dimension allégorique de la musique, jusqu'à concevoir le rapport entre écriture et perception comme ce qui se donne à voir et à toucher. Toucher la peau de la musique, jusqu'à pouvoir l'identifier à une texture, voire à un matériau palpable par l'audition.

Le parcours de Ligeti est incomparable à celui de ses contemporains. La dimension autobiographique éclaire d'un jour nouveau l'intérêt du compositeur pour sa quête d'une écriture qui prend résolument ses distances avec les avant-gardes musicales.

Il faut rappeler que lorsque l'Union soviétique réprima violemment en 1956 la révolution hongroise, Ligeti s'enfuit et trouva refuge en Europe de l'Est. Il séjourna d'abord en Autriche, puis à Cologne, où se trouvait alors Karlheinz Stockhausen, dont il avait entendu auparavant, à la radio hongroise, la retransmission de *Gesang der Jünglinge* (*Chant des adolescents*) et *Kontra-Punkte*. C'est ainsi que Ligeti découvrit, de manière toute empirique, ladite modernité musicale en Europe. Il en fut fasciné, au point de travailler dans les studios de Cologne, avec Stockhausen, jusqu'au jour où il comprit que le monde musical qu'il lui fallait penser ne viendrait ni des studios électroniques, dont il avait au demeurant exploré les potentialités, ni des dogmes en vigueur dans le sérialisme intégral. Où aller esthétiquement ? Quel monde, quelle écriture, quelle signification ? Comment redonner à la musique de la chair, du corps vivant, là où les



**Fondation
EME**
15 JOER



Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Développant des activités innovantes 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

 payconiq



Pour en savoir plus, visitez www.fondation-eme.lu

Orange, la couleur de l'étonnement



HERMÈS
PARIS



présupposés avant-gardistes avaient rompu avec l'idée que le timbre génère des formes, telle une maïeutique du son qui accouche de son propre déploiement, tendant ainsi vers l'image, la représentation et la dramaturgie de l'écriture, comme en témoigne le film de Stanley Kubrick *2001 : L'Odyssée de l'espace*, dont l'impact visuel est amplifié par la musique de Ligeti, *Atmosphères*.

« *Musique à programme sans programme* », dira Ligeti, à savoir sans substrat littéraire, poétique ou visuel. Juste le phénomène d'irisation du timbre qui constitue dans *Atmosphères* le point de départ de la partition. Irisation et transfiguration : le voilà le rapport sans rapport à Wagner. Iriser le son signifie le porter au-delà de ses limites acoustiques ; de même transfigurer signifie faire entendre le passage de la vie à la mort de la mélodie. Isolde, chantant sa propre mort, meurt dans le mouvement même de la transfiguration de son leitmotiv, déjà entonné harmoniquement dans le Prélude. De même, les myriades de particules, qui jonchent le tout de la partition d'*Atmosphères*, s'irisent les unes les autres à l'intérieur même de la macro-structure formelle. L'oreille ne repère plus le passage du micro au macro, mais il perçoit le phénomène de transfiguration et d'irisation. Une écriture micro chirurgicale est à l'œuvre dans *Atmosphères* qui renouvelle fondamentalement les codes en vigueur dans la tradition orchestrale, à commencer par le souci de privilégier, comme chez Wagner, un rapport agogique au temps, un sentiment de désorientation modelé selon la forme d'un *continuum* d'intensités, de timbres et de registres instrumentaux. Chaque entité irise une dimension du son compris comme un élément tantôt dynamique, tantôt statique.

De près, de loin

Avec *Lontano*, l'expérience d'irisation se fonde davantage sur le rapport à la tradition, antérieure à Wagner. Ligeti élabore le monde microtonal depuis la référence à la forme canon, qu'il emprunte aux techniques d'écriture des motets en vigueur au 15^e siècle, en

particulier chez Johannes Ockeghem, ainsi qu'à l'époque baroque, sous l'influence de Johann Sebastian Bach. Mais ce n'est pas tout. Ligeti réintroduit dans *Lontano* les techniques issues de la musique électronique, qu'il avait étudiées à Cologne, en mettant en place des procédés analogues, notamment, écrit-il, « *dans le fait de pouvoir copier une même succession de sons enregistrés sur bande d'après différentes vitesses ou différentes distances* ».

De sorte que l'écriture en canon, décalé dans le temps, avec des effets d'augmentation et de diminution des voix, devient le trait d'union entre la tradition et la modernité, entre le successif et le simultané : « *Je pense toujours en voix, en couches, et je construis mes espaces sonores comme des textures, comme les fils d'une toile d'araignée, la toile étant la totalité et le fil l'élément de base. Le canon offre la possibilité de composer une toile de fils mélodiques selon des règles assez bien définies.* » (György Ligeti)

Produire une illusion, voire une fiction d'espace et de spatialisation : telle est la modalité transfiguratrice qui vient surseoir à l'imagerie du lointain romantique. Ligeti se réfère ici aux *Davidsbündlertänze* de Robert Schumann, en indiquant sur la partition « *Wie aus der Ferne* » (*Comme venant du lointain*), ainsi qu'au cinquième mouvement de la *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz, le moment où le cor imite le hautbois et le piccolo, avec pour indication sur la partition « du lointain ».

De loin en loin, d'une modernité à l'autre, l'essence de la musique ouvre à la perception d'une pluralité de mondes que Wagner, comme Ligeti, auront rendu proches, si proches. Entre transfiguration et irisation, timbre et texture, poétique du son et poïétique de la forme, le face-à-face entre Wagner et Ligeti invite à vivre l'expérience des métamorphoses et anamorphoses de l'inouï.



György Ligeti en 1989 photo: Peter Andersen

Danielle Cohen-Levinas est une philosophe, musicologue et poète française dont la carrière est internationale. Elle est Professeure à la Faculté des Lettres de l'Université Paris-Sorbonne depuis 1998, où elle enseigne l'esthétique musicale, la philosophie de la musique et la philosophie contemporaine. Elle a fondé en 2011 le « Collège des études juives et de philosophie contemporaine – Centre Emmanuel Levinas ». Elle est également Chercheure associée aux Archives Husserl de l'ENS-CNRS de Paris. Dernière publication : Une métaphysique sans logos. Philosophie de Richard Wagner (éd. Gallimard, à paraître).

FR Wagner entre Nitsch et Nietzsche

Paul Rauchs

« *Je suis contre Wagner, tout contre.* » Le bon mot de Sacha Guitry à propos des femmes s'applique à Richard Wagner comme le cygne à Lohengrin. Aucun autre musicien ne suscite une telle fascination que le maître de Bayreuth. Et nous parlons de fascination au sens plein et premier du terme, car Fascinus est le dieu romain qui incarne le phallus divin. D'entrée, nous sommes donc plus près du Venusberg que de la Wartburg. L'amour charnel, source de malédiction, qui s'oppose à l'amour spirituel, source de rédemption, est le leitmotiv de toute l'œuvre wagnérienne. On peut rétorquer que c'est aussi le *plot* de toute l'histoire de l'opéra, qui se résume, selon la formule de George Bernard Shaw, aux amours du ténor et de la soprano, contrariés par la basse. Et pas seulement depuis Georges Bizet, que le vieux Friedrich Nietzsche préférerait à Wagner, nous savons que l'amour est dangereux : « Prends garde à toi ! »

On aime sa femme ou son homme, on aime Franz Schubert et Giuseppe Verdi, mais on n'aime pas Wagner. Ainsi Thomas Mann écrit-il, dans *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Fischer, Berlin, 1918) que le mot trop simple d'amour ne suffit pas pour rendre compte de son attachement au sorcier de Bayreuth. Il préfère parler de passion, qui est un « *amour sans foi* » et va jusqu'à s'identifier au diable qui dit dans *Doktor Faustus* : « *La passion la plus forte s'attache au suspect le plus absolu.* » Cette passion ambiguë aurait pu inciter Mann à paraphraser ce que disait André Gide à propos de Victor Hugo : le plus grand musicien, c'est Wagner, hélas ! Nietzsche ne l'a-t-il pas appelé « *le Victor Hugo de la musique* » ?

Wagner suscite donc la passion.

La passion dans le sens christique du terme qui signe une souffrance pour accéder à la rédemption. Le *Karfreitagszauber* vous salue bien. Et en effet, le chant de Wagner nous enchante, comme celui du *Rattenfänger* qui emmène les enfants à leur perte, comme celui de la Lorelei et des Sirènes qui poussent au naufrage les marins d'eau douce et d'eau salée. Mais de l'enchantement à l'envoûtement, il n'y a que quelques notes que Wagner compose allègrement. Et c'est ainsi que le Venusberg devient aussi un Zauberberg où Wagner se fait Circé, comme le disait Nietzsche. L'envoûtement, aujourd'hui,



Friedrich Nietzsche



“

**Putting your assets to work is
our priority**

Fred Kутten, Deputy Head of Private Banking



SPUERKEESS
Private Banking

[SPUERKEESS.LU/privatebanking](https://www.spuerkeess.lu/privatebanking)

se dit emprise. Mais quel est donc ce philtre que le « Klingsor entre tous les Klingsor » concocte pour asseoir cette emprise, pour transformer les *geistige Deutsche* en *seelische Deutsche*, d'après la formule de Nietzsche, encore lui, qui tenait *Lohengrin* pour le plus grand crime jamais commis contre la science : Elsa est sommée de croire, de ne pas douter, de ne jamais (se) poser de question. Dès le prélude de *Lohengrin*, Wagner, le magnétiseur, hypnotise son auditoire, poursuit le philosophe dans son règlement de compte avec le Merlin de la musique (Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*, 1888, in *Kritische Studienausgabe*, tome 6, dtv, Berlin). Dans la musique de Wagner, le chromatisme scintillant, les harmonies flottantes, la litanie des allitérations récitées comme un chapelet créent une espèce de transe, d'ivresse dionysiaque qui a vite raison de l'intellect apollinien. Et c'est ainsi que le *Verführer* inspirera le *Führer*. Certes, l'homme de Braunau n'était ni le premier, ni le dernier à entrer en religion wagnérienne. Contrairement à d'autres qui, comme Nietzsche, le moins antisémite des admirateurs, ont fini par se déconvertir.

Mais plus qu'un malaise, un « Unbehagen », il y a un malentendu lourd de conséquences autour de l'œuvre de Wagner. Louis II de Bavière, le moins politique, et Hitler, le plus dangereux, ont admiré Wagner pour ses textes, malgré sa musique ; pour son message pangermanique, malgré les audaces harmoniques de *Tristan* dont le cri de Brangäne, au deuxième acte, signe la fin de l'opéra romantique et ouvre la voie à l'atonalité et au *Sprechgesang*. Car Wagner, le décadent, est aussi le prophète de ce que les nazis appelaient l'art dégénéré. Mais à Bayreuth, cette modernité se faisait mondanité qui allait hâter l'entrée en dissidence de Nietzsche qui résumait son expérience par un laconique « *Bayreuth bereits bereut* ». La droite nationaliste d'abord, les nazis ensuite aimaient Wagner malgré sa musique « dégénérée » (Nietzsche, avec prémonition, parlait de la « Entartung » du sentiment rythmique) et pour le message antisémite et pangermanique. Malgré la musique qui, dans la lignée du

romantisme, prônait, dans le *Gesamtkunstwerk*, le mélange de tous les arts. Pour le message qui, toujours dans la lignée du romantisme (qui n'était pas à une contradiction près), prêchait la blancheur de la *Reinheit*.

En allemand, ce terme signifie à la fois pureté et propreté. Le catéchisme nous apprend que l'âme pure n'a pas de taches. Sa couleur, le blanc, est immaculée, mais elle résulte, paradoxalement, du mélange de toutes les couleurs. Wagner est un oxymore, ce que Nietzsche et Mann ont bien compris, mais ses disciples en ont fait un pléonasme en additionnant le message et le pathos. Et c'est ainsi que ces derniers sont entrés en religion.

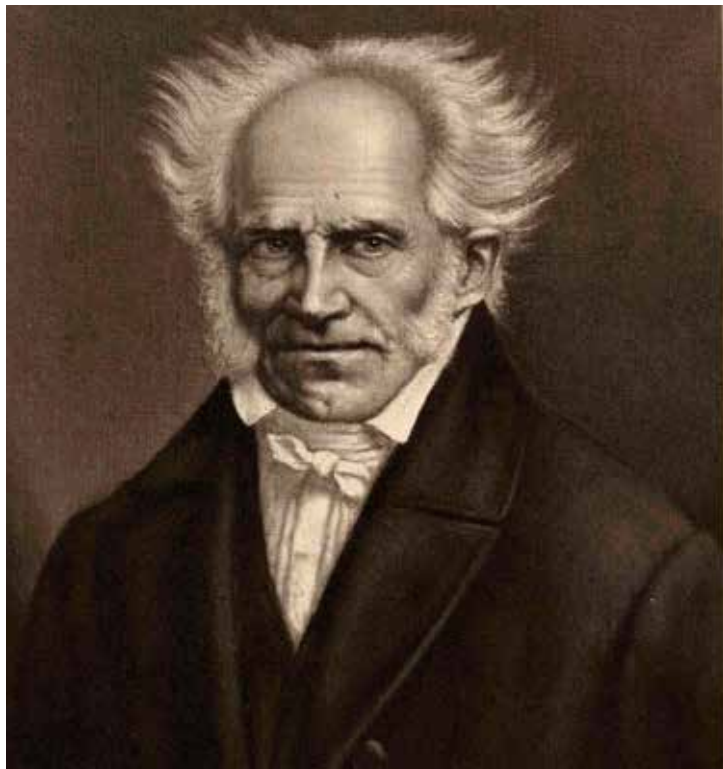
Car c'est bien de religion qu'il s'agit avec le maître comme Dieu, prophète et curé *en même temps*, en *Gesamtkunstwerk* en quelque sorte, dont Parsifal, son dernier opéra, est le *credo*. Par quel miracle le Fichtelgebirge de Bayreuth s'est-il rapproché des Pyrénées de Lourdes ? Sur le « Hügel » comme dans la grotte, on est à la recherche de la « Heilung » qui, dans la langue allemande, réunit les notions de guérison et de rédemption. Parcival est le *reine Tor*, l'innocent pur, le *Tor* qui ouvre la *Tür*, qui, naïf et candide à la fois, pousse la porte du Graal qui contient le sang du Christ. Ce sang du Christ sur lequel Wagner s'interroge avec les accents racistes de Gobineau, dont il vient de lire avec enthousiasme les écrits sur l'inégalité des races :

« Nous pouvons supposer que le sang de la chrétienté est pourri. Quel serait ce sang ? Aucun autre que celui du Sauveur lui-même, qui s'est jadis répandu, en les sanctifiant, dans les veines de ses héros. Le sang du Christ qui coulait de son front, de ses plaies – qui oserait le blasphémer en demandant s'il appartenait à la race blanche ou à une autre ? Si nous l'appelons divin, sa source ne peut être approchée que dans ce qui fait l'unité de l'espèce humaine, à savoir l'aptitude à vivre la souffrance avec conscience. [...] Comme nous avons trouvé dans le sang de la soi-disante race blanche un degré

*particulier de cette capacité à souffrir consciemment, nous devons reconnaître dans le sang du Christ la quintessence même de la souffrance qui se veut consciente. [...] Et pendant que nous voyons le sang des races les plus nobles se dégénérer par le mélange, les races inférieures adviennent symboliquement à la purification divine par l'ingestion du sang de Jésus dans le plus authentique des sacrements de la religion chrétienne. [...] [La race blanche] par la perte de sa pureté a plus à perdre que les races inférieures ont à gagner par l'anoblissement de leur sang. » (Richard Wagner, *Ausführungen zu Religion und Kunst II*, (1881), in *Neue Text-Ausgabe*, tome XI, Axel dielmann-verlag, Frankfurt am Main, 2013)*

On le sait, Wagner se réfère sans cesse à Arthur Schopenhauer dont le pessimisme ne trouve de consolation que dans les arts et dont la conception de la volonté comme source d'une souffrance volontaire et consciente parraine toute l'œuvre de Wagner. Mais en relisant ces lignes, on ne peut que constater que, décidément, Gobineau et Schopenhauer font mauvais ménage.

Parmi ces « races inférieures », le Juif occupe une place de choix. Privé de racines et d'authenticité, sans patrie, il est incapable de créer, et ses œuvres ne sont que des écholalies et des pastiches. Wagner anticipe la « philosophie » de Martin Heidegger quand il écrit par exemple : « *Pour justifier cette répulsion instinctive, nous devons expliciter l'aversion involontaire que nous inspire la personnalité et l'être du Juif. [...] Le Juif parle la langue de la nation, où il habite depuis des générations, comme un étranger. [...] Le chant est le langage excité par un maximum de passion : la musique est la langue de la passion. Quand le Juif élève sa voix [...] il nous devient franchement insupportable. Tout ce qui dans son apparence et sa langue nous répulse, nous fait fuir dans son chant, à moins que nous ne soyons dupes du ridicule de ce subterfuge. [...] La synagogue est la seule source où il va chercher pour son art les motifs populaires qu'il*



Arthur Schopenhauer

*comprend. Nous pouvons certes nous représenter cette divine fête religieuse comme noble et élevé. [...] [Mais] qui n'a pas été saisi d'un épouvantable sentiment, mêlé de terrible et de ridicule, en écoutant ces gargarismes, iodlements et babils dénudés de sens et d'esprit ? » (Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, 1869, ibid, tome V).*

Si nous citons plus que de raison ces inepties qui visent Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer et autres Heinrich Heine, c'est qu'elles semblent préfigurer les reproches adressés par

ses adversaires à Wagner lui-même. Son antisémitisme forcé a souvent été interprété comme une identification inconsciente à la judéité. Comment ne pas voir dans sa description de la communauté réunie dans la synagogue un parallèle avec le *Bühnenweihfestspiel* ? Wagner va jusqu'à reprocher aux Juifs de faire ce que lui-même dans sa *Gesamtkunstwerk* a réussi avec tant de génie et de bonheur : rester enraciné dans sa culture et mimer le temps présent. Or, créer c'est jouer et mimer, comme Sigmund Freud l'a montré dans *Der Dichter und das Phantasieren*, plus de deux siècles après l'Aristote du *Problème XXX* pour qui génie et mélancolie vont de pair avec le jeu, l'ivresse et l'imitation féconde. Mais si Wagner a plus d'une fois appelé expressivement à la disparition des Juifs (ainsi dans *Aufklärungen über « Das Judentum in der Musik »* : « *Ob der Zerfall unserer Kultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurteilen, weil hierzu Kräfte gehören müssten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist* », 1869, *ibid*, tome IX. Mot pour mot, Wagner se fait ici le prophète d'Hitler qu'il semble appeler de ses vœux), il n'a jamais explicitement fait preuve d'antisémitisme dans ses opéras. En parant cependant des personnages comme Mime ou Beckmesser de tous les codes antijuifs, il a fourni à Dieu les moyens de reconnaître les siens... et de rejeter les autres. Comme s'il ne voulait pas souiller son œuvre par ses propres angoisses et démons, lui qu'on « accusait » de porter du sang juif dans ses veines par l'intermédiaire de son beau-père et peut-être père, l'acteur Ludwig Geyer, ce qui faisait se demander Nietzsche : « *Wagner était-il vraiment un Allemand?* »

Pour le peintre, plasticien et musicien Hermann Nitsch, cela ne faisait aucun doute. L'activiste autrichien, récemment décédé, voyait en Wagner un maître et un frère dont il mit en scène à Bayreuth *Die Walküre*, et dont il imitait le *Bühnenweihfestspiel* dans ses *Orgienmysterientheater* qu'il organisait régulièrement dans son château de Prinzenhof : le sang des bœufs sacrifiés y servait à peindre des tableaux aux sons d'une musique lancinante et dans les effluves

du vin blanc autrichien, abondamment servi. Des rites païens dionysiaques rejoignaient ainsi l'esprit du Graal chrétien, et le sang animal se mêlait au sang du Christ. On se rendait à Prinzendorf comme on fait son pèlerinage à Bayreuth, ce qui montre bien que la querelle pour l'héritage du maître connaît aujourd'hui une sorte de *Aufhebung* toute hégélienne. Après les déchirements, avant-guerre entre les nationalistes de Knappertsbusch et les cosmopolites de Thomas Mann, après-guerre entre les héritiers Wagner au sein même de la « colline sacrée », on semble enfin avoir séparé le grain et l'ivraie, le message nauséabond et la révolution musicale, l'homme opportuniste et le musicien génial.

La rencontre de ce soir entre György Ligeti et Wagner est signe de rédemption, car nous savons maintenant que sans Wagner la musique de Ligeti n'aurait pas existé, mais qu'avec Wagner l'homme Ligeti non plus.

Né en 1956 à Esch-sur-Alzette, Paul Rauchs est psychiatre et psychanalyste. Il s'intéresse particulièrement aux disciplines tangentes de sa pratique, comme la philosophie et l'histoire, mais aussi la musique, les arts et les lettres. Il aime piétiner en contrebandier ces plates-bandes et en a tiré de nombreux articles. En tant que citoyen il vit la politique, en tant que psychiatre il analyse le politique. Se considérant comme un écrivain, il a publié plusieurs livres.

Dernière audition à la Philharmonie

György Ligeti *Atmosphères*

Première audition

Richard Wagner *Lohengrin: Vorspiel*

28.06.2011 Filarmonica della Scala / Semyon Bychkov

Richard Wagner *Tristan und Isolde: Vorspiel und Liebestod*

29.04.2016 Luxembourg Philharmonic / Emmanuel Krivine /
Ann Petersen

György Ligeti *Lontano*

13.09.2016 Bayerisches Staatsorchester / Kirill Petrenko

Richard Wagner *Parsifal: Vorspiel*

Première audition

Richard Wagner *Götterdämmerung: «Starke Scheite»*

19.04.2013 Luxembourg Philharmonic / Mark Wigglesworth /
Christine Brewer

FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a grey carpeted floor. They are leaning against a wooden door frame that is partially open, revealing a glimpse of a room with a red wall. The lighting is dramatic, with strong shadows. The word 'FUR' is printed in large, bold, white, sans-serif capital letters across the top of the image.

FURSAC LUXEMBOURG
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE
L-2530 LUXEMBOURG

SAC



DE Zwischen innerer Dramatik und theatralen Effekt

Richard Wagner, György Ligeti und ihre Rezeption

Tatjana Mehner

Kunst für alle Sinne, Dramatik, die aus dem Klingenden erwächst – schlicht ein ganzheitliches ästhetisches Erleben, in dem theatraler wie musikalischer Effekt niemals Selbstzweck sind, sondern im Dienste eines ganzheitlichen Ausdrucks stehen. Richard Wagners Musikdrama mit seiner Idee eines Gesamtkunstwerks hat nicht nur in seinen tatsächlichen musiktheatralen Ausformungen von *Tannhäuser* bis *Parsifal* die Gemüter erhitzt, sondern besonders in dem durch den Theoretiker Wagner postulierten ästhetischen Anspruch – als eine Art Kunstphilosophie, vielleicht sogar Kunstreligion. Ist es da nicht ein Widerspruch an sich, Teile dieser Werke aus ihrem ursprünglichen Kontext zu lösen und – so wie heute Abend – in neuem Kontext im Konzertsaal zu präsentieren?

Dass György Ligeti zu einem der erfolgreichsten und vielleicht zum im allgemeinen Bewusstsein bekanntesten Avantgarde-Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden ist, hat gewiss nicht nur innermusikalische Gründe, sondern verdankt sich ein großes Stück weit einem der polarisierendsten Filmregisseure überhaupt: Stanley Kubrick. Die Sequenz, in der zu den oft als «sphärisch» apostrophierten Klängen von *Atmosphères* in *2001: Odyssee im Weltall* ein filmästhetischer Denkhorizont geöffnet wird, bildet wohl die originellste Schnittmenge im Wissenshorizont nicht-

filmaffiner Neue-Musik-Freaks und nicht-melomanischer Cineasten. Alle übrigen Kunstinteressierten haben sie wohl als Idealtyp audiovisueller Wechselwirkung in der Filmkunst des 20. Jahrhunderts abgespeichert – fast ein Pendant zu jener Wirkung, die Wagner in seiner Idee vom Gesamtkunstwerk forderte. Kaum anders verhält es sich mit dem Orchesterwerk *Lontano*, das Kubrick in seinem kaum weniger legendären Film *The Shining* mit nachhaltiger dramaturgischer Funktion versieht. Was geschieht, wenn diese Musik wieder ihre ursprüngliche Rolle als in sich geschlossene autonome Konzertmusik übernimmt? Ist dies überhaupt möglich? Oder entspinnen sich vielleicht gerade aus dem vorhandenen Kontextwissen interessante kommunikative Wechselwirkungen mit den «Auszügen» der Wagner'schen Gesamtkunstwerke?

Auditives Seelendrama – Richard Wagner und sein Orchester

Über die Frage, wer nun in der Oper den Vorrang haben sollte – Text (also im weiteren Sinne die Handlung, das Bühnengeschehen mit seiner Logik) oder doch die Musik – darüber hatten sich die Gemüter immer wieder erhitzt, wohl seit der Mensch Theater mit musikalischer Begleitung spielte. Der Komponist Richard Wagner gibt in seiner Theorie keinem von beiden den Vorrang, sondern zielt auf eine ungekannte Ganzheitlichkeit, die für ihn im eigenen Werk nicht zuletzt dadurch garantiert wird, dass er die Produktion von Text und Musik und später auch weitgehend das, was man heute Inszenierung nennt, in seiner Hand bündelte, so dass es möglichst organisch auseinander hervorgehen sollte. Handwerklich zentral war dabei die Lösung von einer Nummernform, damit auch die Forderung, dass die Singenden ihre ganze Kunst in den Dienst des musikdramatischen Ausdrucks stellen sollten – das Ende der Bravour-Arie ist so eine zentrale Forderung. Durchkomponierte dramatische Abläufe, innerhalb derer die Arbeit mit Leitmotiven Orientierung gewährleistet und das Orchester zum Protagonisten macht, werden zentral und ermöglichen eine homogene Großform.



Émile Bernard: *Lohengrin (le lac aux cygnes)*, 1889

Die theoretische Entwicklung und praktische Umsetzung dieses Konzepts hat den eingefleischten Theatermann Wagner lebenslänglich begleitet.

Zehn Jahre nach seinem *Fliegenden Holländer*, dem ersten eigentlichen Schritt in Richtung seiner persönlichen Theatervision (die zuvor entstandenen Bühnenwerke sind in noch sehr starkem Maße epigonal geprägt bzw. wurden vom Komponisten selbst gering geschätzt), und fünf Jahre nachdem Richard Wagner mit seinem *Tannhäuser* ein wirkliches Künstlerdrama geschaffen hatte, erblickte *Lohengrin* das Licht der Bühne. Damit hatte der Komponist eine sehr deutliche ästhetische Richtung eingeschlagen, die er nicht mehr verlassen, sondern nur noch auf der einen Seite ausbauen und auf der anderen verfeinern sollte. Die Entwicklung einer dramatischen und auf Archetypen und Archetypisches setzenden Handlung auf der Grundlage mittelalterlicher Mythen ist ebenso offensichtlich wie das sich

Herantasten an eine Großform, die sich weitgehend dem Nummerncharakter des tradierten Opernbetriebs verweigert. Das Orchester als Kommentator und eine Art Erzähler wird in bis dahin kaum gekanntem Maße zum Mitakteur. Die leitmotivische Arbeit des Komponisten erreicht einen ersten entscheidenden Höhepunkt. Letztlich bricht sich die neue theatrale Denkweise auch darin Bahn, dass Wagners Musikdramen von nun an keine Ouvertüren (wie es bei *Tannhäuser* und *Holländer* noch der Fall gewesen war) haben, sondern Vorspiele, die aktbezogen Atmosphäre aufbauen und handlungsorientiert einführen. Es wird gewissermaßen klanglich Vorgeschichte entwickelt, der Boden für das Drama bereitet, nicht Handlung vorweggenommen.

Gewiss waren es nicht nur die Abenteuer seines Lebens und tatsächliche und vermeintliche Widernisse, die auch durch ihn selbst reichlich dokumentiert und in Worte gefasst wurden, die Richard Wagner davon abgehalten haben, eine Zahl an Musiktheaterwerken zu schaffen, die jener vergleichbar wäre, die die großen italienischen und französischen Opernkomponisten der Geschichte, aber auch noch seiner Zeit auf den Markt warfen. Und auch nicht allein mit den zeitlichen und – bezogen auf den notwendigen Apparat – auch räumlichen Ausdehnungen seiner Werke lässt es sich erklären, dass die Zahl der Wagner'schen Musikdramen überschaubar geblieben ist. Vielmehr ist das Ringen Wagners um ein neues Musiktheater jener von Zeitgenossen wie Johannes Brahms um eine Symphonie nach Beethoven vergleichbar; auch wenn es nicht jenes im Nacken sitzende Vorbild ist, nach dem man gefühlt nicht einfach weitermachen konnte wie zuvor, sondern vielmehr das Gefühl des Fehlens eines solchen Vorbilds auf dem Gebiet des Musiktheaters. Insofern nahm er den Platz des um eine vergleichbare Vision Ringenden ein. Nicht zuletzt erklärt sich daraus die relativ lange Zeit zwischen den Uraufführungen des *Lohengrin* und von *Tristan und Isolde*, in der er wohl – zumindest gedanklich – wechselweise an allen Werken



John Duncan: *Tristan and Isolde* (1912)

arbeitete, die er danach noch veröffentlichen sollte. Zahllose Legenden ranken sich um die Entstehung des *Tristan*, der mit Fug und Recht als erstes musikalisches Seelendrama der Musikgeschichte gesehen werden kann. Thematisch durchkomponiert in Großform und Mikrostruktur ist es neben den Vorspielen vor allem eine musikalische Nummer, die sich scheinbar problemlos aus dem großen

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?



Richard Wagner (1813–1883): German conductor. Revolutionised the scale of opera, impacting classical music for generations. Founded the famous Bayreuth Opera Festival, designing the new hall himself!

György Ligeti (1923–2006): Escaped oppressive regimes in Hungary. Fathered an entirely new contemporary style. So innovative, even the Avant-garde movement thought he was quite «out there».

What's the big idea?



Cinematic proportions. Despite being 100 years apart, Wagner and Ligeti wrote music reminiscent of Hollywood epics. Wagner invented the «Gesamtkunstwerk» concept, which means «total work of art», blending music, visual arts, poetry, and stagecraft into one theatrical experience for the first time. Ligeti built on this influence, creating vast, immersive compositions exploring texture, colour, and intricate sonic landscapes. Stanley Kubrick even used his groundbreaking *Atmosphères* in *2001: A Space Odyssey*!

Rings of power. Inspired by Norse mythology, Wagner's operas tell legendary tales of gods, heroes, and the cosmic forces of power. *Götterdämmerung* (*Twilight of the Gods*) is the final episode in a 15-hour cycle featuring colossal battles and betrayals all over a «cursed ring». Sounds familiar? Yep, think J.R.R. Tolkien's *Lord of the Rings*, but with more singing!

Operas in miniature. Played as an introduction to his operas, Wagner's preludes sum up the musical and dramatic soundscape to come. Handy if you don't have 15 hours to spare!

What should I listen out for?



Textures. In Ligeti's *Lontano*, tune into how the gradual shifts in instrumentation and volume create the impression of sounds moving in and out of focus, evoking the sense of distance that gives the work its name.

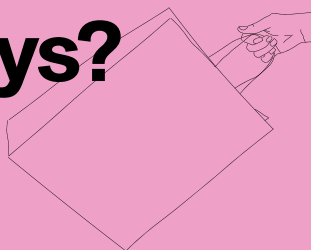
«Leitmotifs». These are specific melodies that tag each theme, emotion, character, or place as they occur in Wagner's operas. Example? The opening notes of the *Tristan and Isolde Prelude* make up the «longing» motive – introducing the passion and yearning at the heart of this romantic tragedy. Spot this melody repeating at the end of the *Liebeshod*, as the lovers are finally reunited in death.

Epic vocals. Wagner increased the size of orchestras to achieve the monumental sounds he envisaged – creating a new breed of opera singer with voices to match... Prepare to be amazed at their sheer volume!

What are the key takeaways?

Did you know? It was Wagner that introduced dimming the lights at the theatre, to create a more immersive experience.

Variety fuels creativity. We should all take a leaf out of Ligeti's book, when he said, «I listen to all kinds of music – new music, old music, music of my colleagues, everything».



Centre engage

Your evening's
essentials at a glance

Werkganzen herauslösen lässt: *Isoldes Liebestod*. Tatsächlich scheint in dieser Komposition das gesamte Werk zu kumulieren, scheinen die beiden vorausgegangenen Akte auf diese Auflösung hinausgelaufen zu sein, findet die Geschichte einer erfüllten, aber dennoch unmöglichen Liebe ihren gleichzeitig tragischen und versöhnlichen Abschluss. Die Erfüllung vollzieht sich in der Musik.

Als «Bühnenweihfestspiel» betrachtete Wagner sein letztes Bühnenwerk *Parsifal*, was trotz eines durchaus in Beziehung zu einer christlichen Mythologie stehenden Handlungsrahmens absolut keinen sakralmusikalischen Hinweis darstellt. Vielmehr stellte in Wagners Bewusstsein dieses Werk die Befreiung von jeglichem effekthaschenden theatralen Schnörkel dar. Das wohl in seinen Orchesterfarben reichste und auf eine ganz eigene Weise opulenteste Werk des Meisters, das von vornherein und entsprechend kompromisslos für die Bedingungen des Bayreuther Festspielhauses geschaffen wurde, das ja auf Basis der ästhetisch-akustischen Ideen des Komponisten errichtet worden war, ist auf der anderen, der szenischen Seite so reduktionistisch wie kaum ein anderes vergleichbares Bühnenwerk. Die Erzählung um die Gralsritter und deren Errettung durch das schlichte Fragen des «reinen Thoren» Parsifal entbehrt in ihrer konzertanten Darbietung entsprechend nicht unbedingt eines zentralen Faktors. Der «Zukunftsmusiker» Wagner weicht vielmehr interpretatorische Grenzen auf und ebnet so nicht zuletzt auch den Weg für eine Epoche großer symphonischer Dichtungen.

Es gibt wohl kein Werk, das so stark mit dem Festspielgedanken verbunden scheint, wie das «Bühnenfestspiel» *Der Ring des Nibelungen*, auch wenn längst jedes größere Opernhaus, das etwas auf sich hält, von Zeit zu Zeit «seinen Ring» haben muss, gerade weil sich dieser musikalische Blockbuster wie kaum etwas anderes für dezidiert politische Auslegungen anbietet. Spätestens seit Patrice Chéreau an der Seite von Pierre Boulez 1976 zum 100.

Uraufführungsjubiläum den Weltenbrand als Abgesang des Industriezeitalters inszenierte, sind die Maßstäbe klar gesetzt. Mit dem Finale der *Götterdämmerung* endet ein vierteiliges Drama um Macht, Machtmissbrauch, Neid und Habgier... Walhall, der Sitz der Götter um Wotan, steht in Flammen. Siegfried, der Hoffnungsträger im Sinne einer neuen Ordnung, ist tot. Brünnhilde, einstige Walküre und auch als Mensch gescheiterte Lieblingstochter Wotans, lenkt ihr Ross in das Feuer – Wagner begleitet das gleichzeitig heroische und sinnlose Opfer seiner Heldin mit einer der leidenschaftlichsten Musiken, die er überhaupt geschrieben hat.



Foto: Alexander Gerst

Filmkomponist wider Willen? – György Ligeti und seine Orchestermusik

Es mag kaum eine Gattung – außer gerade die scheinbare Königsdisziplin der Symphonie – geben, in der György Ligeti keine Meilensteine gesetzt hat. Die Oper *Le Grand Macabre* gilt als mustiktheatralisches Schlüsselwerk des vorigen Jahrhunderts, während er auf der anderen Seite Tradition und Standards infrage stellt, indem er sein *Poème symphonique* ausgerechnet mit 100 Metronomen besetzt und damit jede weiterreichende harmonische und melodische Entwicklung per se verweigert. Das Werk ist in seiner Grundhaltung dennoch fraglos ein Meilenstein – zumindest in ästhetisch-philosophischer Hinsicht. György Ligeti war und blieb Zeit seines Lebens ein ästhetischer Einzel- und Grenzgänger, der sich selbst fernab der polarisierenden Schulen seiner Epoche positionierte und der jener Popularität, die er spätestens in den 1980er Jahren erlangte, nie hinterher gejagt war – dies schließt Kubricks Interesse an seiner Arbeit ein, dem er sich, wie oft bekundet, keinesfalls aufgedrängt hatte. Dennoch ist es bezeichnend, dass es gerade die beiden verhältnismäßig kurzen Orchesterstücke sind, die auf eine so nachhaltige Weise emblematisch für die Musik Ligetis, ja für die Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden sind.

Atmosphères lässt sich mit Fug und Recht als ein Schlüsselwerk im Schaffen Ligetis betrachten, als Markstein am Scheidepunkt seiner Entwicklung vom am Rande des Akzeptierten operierenden Tonsetzers im sozialistischen Ungarn zum handwerklich-ästhetischen Individualisten auf dem freien Musikmarkt West-Europas. 87 Instrumentalstimmen verschmelzen zu einem oszillierenden Klanggefüge, das in permanenter, aber nicht im Einzelnen wahrnehmbarer Entwicklung ist. Es geht um die Überführung immer weiterer musikalischer Zustände ineinander – ein Prozess, der sich streckenweise auch schon in der Musik Richard Wagners beobachten lässt, dort aber noch nicht zu einem Formprinzip werden konnte und als

solches auch im Widerspruch zu dem entgegengesetzten Prinzip der leitmotivischen Arbeit gestanden hätte. Entscheidend ist darüber hinaus die handwerklich-strukturelle Öffnung, die sich im Verhältnis zum musikalischen Zeitgeist in dem mikropolyphonen Konzept manifestiert.

In *Lontano* zeigt sich der Komponist auf dem mit *Atmosphères* eingeschlagenen ästhetischen Weg angekommen – zumindest, was das Formkonzept angeht. Allerdings hat er das Prinzip der Transformation erweitert und bezieht hier nicht nur rhythmische, sondern insbesondere auch harmonische Verläufe ein. Dabei handelt es sich allerdings um eine Sukzession, die sich nahezu jeglichem bekannten Harmoniekonzept verweigert, indem sie eine intervallische Denkweise verfolgt. Aus einer stetigen horizontalen Bewegung speisen sich in der Vertikale immer neue (Klang-)Räume. Der Klang scheint sich in permanenter Überlagerung fortzuschreiben. Wobei die unglaublich große polyphone Verästelung dazu führt, dass generell mehrere solcher harmonischer Überschreibungsprozesse gleichzeitig ablaufen.

*

Insofern ist es, um auf die Fragen des Anfangs zurückzukommen, möglicherweise tatsächlich das kommunikative Wechselspiel von Konnotationen und Zuschreibungen, von Assoziations- und Wissenswelten, das die Werke Wagners und Ligetis in Beziehung treten und in neuem Lichte erscheinen lässt und somit – ganz im Sinne ihrer Erfinder – ästhetische Herausforderung ist und bleibt.

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.

“ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

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.

Et pourquoi pas,
tout en musique...

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

www.banquedeluxembourg.com/rse

Certified



Corporation



BERNARD-MASSARD.LU

LE TOUR DU MONDE EN 900 VINS



WINE E-SHOP

Letzte Aufführung in der Philharmonie

György Ligeti *Atmosphères*

Erstaufführung

Richard Wagner *Lohengrin: Vorspiel*

28.06.2011 Filarmonica della Scala / Semyon Bychkov

Richard Wagner *Tristan und Isolde: Vorspiel und Liebestod*

29.04.2016 Luxembourg Philharmonic / Emmanuel Krivine /

Ann Petersen

György Ligeti *Lontano*

13.09.2016 Bayerisches Staatsorchester / Kirill Petrenko

Richard Wagner *Parsifal: Vorspiel*

Erstaufführung

Richard Wagner *Götterdämmerung: «Starke Scheite»*

19.04.2013 Luxembourg Philharmonic / Mark Wigglesworth /

Christine Brewer

FR Textures

Gustavo Gimeno sur Richard Wagner et György Ligeti

Les deux pièces de Ligeti au programme occupent une place importante dans l'histoire de la composition, plus précisément la seconde partie du 20^e siècle. Il s'agit de deux pièces conçues dans les années 1960 et sous plusieurs aspects très similaires. Elles présentent des textures proches, souvent abstraites, formées par la célèbre «micro-polyphonie» où, en pratique, chaque musicien de l'orchestre, à l'effectif fourni, possède une partie individuelle, une fonction et un cheminement propres. Ces derniers favorisent des atmosphères, des sonorités et des textures vraiment étonnantes, créant souvent des tensions non résolues à l'origine d'un certain malaise et que je trouve personnellement riches d'expression et d'émotion.

Les deux titres, *Lontano* et *Atmosphères*, donnent une indication générale du sujet de ces pièces. *Atmosphères* a par ailleurs connu la notoriété en étant retenue par Stanley Kubrick pour *2001: L'Odyssée de l'espace*.

Cela fait des années que je veux diriger ces deux ouvrages ici au Luxembourg mais le fait de les présenter (sans interruption) aux côtés de la musique de Richard Wagner donne à tous, interprètes et auditeurs, des perspectives différentes et une autre dimension. Même s'il est bien évident que l'on parle de genres de musique très différents, contrastés, ce qui m'intéresse le plus est leurs points communs.

Dans le cas des compositions de Ligeti et des ouvertures de Wagner, nous avons l'impression d'être immergés dans un univers à nul autre pareil, un paysage sonore très concret dans lequel les textures,

les couches se forment, tout en se développant très lentement de façon continue, dans une constante évolution musicale qui donne une sensation d'intemporalité, d'immobilité. Cela crée un monde dans lequel j'aime me sentir et que nous sommes impatients de vous faire découvrir.

Pour l'anecdote, je me souviens avoir parlé à mon ami compositeur Francisco Coll du contraste entre la musique de Wagner et celle de Ligeti. Il m'avait alors dit: «*Dans une certaine mesure, c'est la même musique.*» Quand je lui ai demandé pourquoi, il m'avait répondu avec conviction: «*Pour moi, ces musiques sont identiques, j'entends Ligeti comme si je jouais du Wagner sous l'eau... quand les sons remontent à la surface, alors j'entends du Wagner.*»

DE Ein Gefühl der Zeitlosigkeit

Gustavo Gimeno über Richard Wagner und György Ligeti

Die beiden Stücke von Ligeti haben einen wichtigen Platz in der Kompositionsgeschichte, konkret in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, beide Stücke wurden in den 1960er Jahren komponiert und sind sich in vielerlei Hinsicht sehr ähnlich. Beide weisen eine ähnliche Textur auf, oft abstrakt, geformt durch die sogenannte «Mikropolyphonie», bei der praktisch jeder einzelne Spieler eines großen Orchesters einen individuellen Part, eine Funktion und einen Weg hat. Das führt zu wirklich faszinierenden Atmosphären, Klängen und Texturen, die oft eine unaufgelöste Spannung erzeugen. Dadurch wird ein Gefühl von Unbehagen vermittelt, was ich persönlich sehr ausdrucksstark und emotional finde.

Die Titel *Lontano* und *Atmosphères* geben einen allgemeinen Hinweis darauf, worum es in diesen Stücken geht, und das letztere erlangte enorme Popularität als eines der Stücke, die von Stanley Kubrick im Soundtrack für seinen Film *2001: Odyssee im Weltraum* verwendet wurden.

Ich habe schon seit Jahren auf den richtigen Moment gewartet, beide Stücke hier in Luxemburg dirigieren zu können. Dass wir sie nun ohne Unterbrechung direkt der Musik Richard Wagners gegenüberstellen können, gibt uns allen, Ausführenden und Zuhörenden, eine andere Perspektive und eröffnet eine weitere Dimension.

Es handelt sich natürlich um ganz verschiedene Arten von Musik, die definitiv kontrastreich sind, aber was mich am meisten interessiert, sind ihre Gemeinsamkeiten.

Im Falle von Ligetis Kompositionen und Wagners Ouvertüren haben wir das Gefühl, in eine einzigartige Welt und eine sehr konkrete Klanglandschaft einzutauchen, in der sich Texturen und Schichten bilden, die sich kontinuierlich, aber sehr langsam entwickeln, ein sich ständig weiterentwickelndes musikalisches Material, das ein Gefühl der Zeitlosigkeit und des Stillstands vermittelt. Es schafft eine Welt, in der ich mich gerne aufhalte, und wir hoffen sehr, dass wir Sie in diese Welt mitnehmen und Ihnen dabei helfen können, Klänge und Emotionen zu entdecken, die ganz besonders, sehr ungewöhnlich und immens fesselnd sind.

Ich erinnere mich an ein Gespräch mit einem befreundeten Komponisten, Francisco Coll, über den Kontrast zwischen Wagners und Ligetis Musik, und er sagte: *«Nun, es ist in gewisser Weise die gleiche Art von Musik»*, und als ich ihn fragte: *«Wirklich? Was genau meinen Sie?»*, antwortete er voller Überzeugung: *«Für mich sind sie dasselbe, ich erlebe Ligeti so, als ob man Wagner unter Wasser spielen würde... wenn diese Klänge an die Oberfläche kommen, dann hört man, dass es Wagner ist.»*



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024
PHOTOGRAPHIÉE PAR ROMAIN DUQUESNE
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

CLAUDIE PIERLOT
PARIS



CONTE D'ÉTÉ - CAMPAGNE PRINTEMPS ÉTÉ 2024
PHOTOGRAPHIÉE PAR ROMAIN DUQUESNE
ET FILMÉE PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

CLAUDIE PIERLOT
PARIS

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno

Directeur musical

Leopold Hager

Chef honoraire

Konzertmeister

Haoxing Liang

Seohee Min *

Premiers violons / Erste Violinen

Fabian Perdichizzi

Nelly Guignard

Ryoko Yano

Michael Bouvet

Irène Chatzisavas

Yun-Yun Chiang **

Andrii Chugai

Bartłomiej Ciaston

François Dopagne

Yulia Fedorova

Andréa Garnier

Silja Geirhardsdóttir

Jean-Emmanuel Grebet

Yu Kai Sun **

Attila Keresztesi

Damien Pardoën

Fabienne Welter

NN

Seconds violons / Zweite Violinen

Osamu Yaguchi

Semion Gavrikov

César Laporev

Sébastien Grébille

Gayané Grigoryan

Wen Hung

Quentin Jaussaud

Marina Kalisky

Gérard Mortier

Valeria Pasternak

Olha Petryk

Jun Qiang

Phoebe Rousochatzaki **

Clara Szu-Yu Lin **

Ko Taniguchi

Xavier Vander Linden

NN

Altos / Bratschen

Ilan Schneider

Dagmar Ondráček

NN

Jean-Marc Apap

Ryou Banno

Aram Diulgerian

Olivier Kauffmann

Esra Kerber

Javier Martin de la Torre **

Grigory Maximenko

Viktoriya Orlova

Maya Tal

Julia Vivic **

NN

Violoncelles / Violoncelli

Ilija Laporev

NN

Niall Brown

Xavier Bacquart

Caroline Dauchy **

Vincent Gérin

Sehee Kim

Katrin Reutlinger
Carol Salgado **
Marie Sapey-Triomphe
Karoly Sütö
Laurence Vautrin
Esther Wohlgemuth

Contrebasses / Kontrabässe

Choul-Won Pyun
NN
NN

Gilles Desmaris
Gabriela Fragner
Benoît Legot
Isabelle Vienne
Dariusz Wisniewski

Flûtes / Flöten

Etienne Plasman
Markus Brönnimann
Hélène Boulègue
Christophe Nussbaumer

Hautbois / Oboen

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

Clarinettes / Klarinetten

Jean-Philippe Vivier
Arthur Stockel
Filippo Biuso
Emmanuel Chaussade

Bassons / Fagotte

David Sattler
Étienne Buet
François Baptiste
Stéphane Gautier-Chevreux

Cors / Hörner

Leo Halsdorf
NN

Miklós Nagy
Luise Aschenbrenner
Petras Bruzga
Andrew Young

Trompettes / Trompeten

Adam Rixer
Simon Van Hoecke
Isabelle Marois
Niels Vind

Trombones / Posaunen

Léon Ni
*Isobel Daws **
Guillaume Lebowski

Trombone basse / Bassposaune

Vincent Debès

Tuba

Csaba Szalay

Timbales / Pauken

Simon Stierle
Benjamin Schäfer
Eloi Fidalgo Fraga **

Percussions / Schlagzeug

Béatrice Daudin
Benjamin Schäfer
Klaus Brettschneider
Eloi Fidalgo Fraga **

Harpe / Harfe

Catherine Beynon

* en période d'essai / Probezeit

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



**Luxembourg
Philharmonic**
Academy

Seeing the success

of its inaugural class, the Luxembourg Philharmonic Academy is now expanding to offer top-level orchestral training to nine Academicians. This holistic two-year course combines performance opportunities alongside outstanding conductors and first-class musicians with mentorship, workshops, and chamber music projects.

Support the Academy

as a patron to foster the education of talented young musicians and impact the development of the programme. You will get exclusive information about the Academy's activities as a registered charity and be invited to yearly members' assemblies, during which your vote will help shape the Academy's future.

Interprètes

Biographies

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno Directeur musical

FR L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg 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, il est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg, salle vantée pour son acoustique exceptionnelle. Avec ses 99 musiciens issus d'une vingtaine de nations, l'orchestre a développé au cours de ses presque cent ans d'existence une sonorité distincte, emblématique de l'esprit du pays et de son ouverture sur l'Europe. Ses directeurs musicaux successifs ont été Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (nommé chef honoraire en 2021), David Shallon, Bramwell Tovey, Emmanuel Krivine et enfin Gustavo Gimeno, qui occupe ce poste depuis neuf saisons. La phalange 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, un disque consacré à *Apollon musagète* et à *L'Oiseau de feu* d'Igor Stravinsky et un troisième à la *Messa di Gloria* et des pièces orchestrales de Giacomo Puccini. On compte parmi les partenaires musiciens de la saison 2023/24 les artistes en résidence Hélène Grimaud, William Christie et le Quatuor Ébène, ainsi que Renaud Capuçon, Rudolf Buchbinder, Beatrice Rana, Wayne Marshall ou encore Tugan Sokhiev. Cette saison voit également la poursuite de la Luxembourg Philharmonic Academy,

Luxembourg Philharmonic
photo: CG Watkins





offrant à de jeunes instrumentistes une formation sur deux ans au métier de musicien d'orchestre. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts et des ateliers pour les scolaires, les enfants et les familles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec le Grand Théâtre de Luxembourg, la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, le CAPE d'Ettelbruck et radio 100,7. Invitée dans le monde entier, la formation se produit cette saison notamment à plusieurs reprises en Allemagne ainsi qu'en Espagne, en Scandinavie, en Pologne à l'occasion de tournées. L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg 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 et Mercedes-Benz. Depuis 2010, il 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.

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno Chefdirigent

DE Das Luxembourg Philharmonic 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 seinen 99 Musikerinnen und Musikern aus rund zwanzig Nationen hat das Luxembourg Philharmonic in der fast hundertjährigen Zeit seines Bestehens einen spezifischen Orchesterklang ausgebildet, der die geistige Offenheit des Großherzogtums und dessen Schlüsselrolle bei der europäischen Integration widerspiegelt. Das Orchester wurde von Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment,

  WWW.SICHEL.LU

Créateurs d'espaces, nous sommes fiers de mettre à votre service notre regard pointu en matière de design, nos connaissances techniques et notre recherche d'équilibre entre fonctionnalité et esthétique.

L'harmonie qui se dégage d'un projet, qu'il soit privé ou professionnel, est la clé d'un environnement accueillant, confortable et raffiné.

Sichel
Home



Centre Orchimont 34 Rangwee
L-2412 Luxembourg-Howald
+352 50 47 48



A L L

Y O U

06.10.2023 > 14.07.2024

C A N

E A T

**Humans
and their food**

multiplicity

**<LÉTZEBUERG
CITY
MUSEUM>**



citymuseum.lu

TUE - SUN 10 - 18.00 THU 10 - 20.00 MON closed

Leopold Hager (seit 2021 Ehrendirigent), David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine geleitet, aktueller Chefdirigent ist Gustavo Gimeno, der sein Amt vor neun Jahren angetreten hat. Beim Label Pentatone erschienen zwischen 2017 und 2021 neun Alben des Luxembourg Philharmonic, danach begann eine Zusammenarbeit mit dem Label harmonia mundi France, aus der bisher Einspielungen von Gioacchino Rossinis *Stabat Mater*, von Igor Strawinskys *Apollon musagète* und *Der Feuervogel* sowie unlängst von der *Messa di Gloria* und von Orchesterwerken Giacomo Puccinis hervorgegangen sind. Zu den musikalischen Partner*innen der Saison 2023/24 gehören Hélène Grimaud, William Christie und das Quatuor Ébène als Artists in residence, außerdem Renaud Capuçon, Rudolf Buchbinder, Beatrice Rana, Wayne Marshall und Tugan Sokhiev. Fortgeführt wird in dieser Saison auch die Luxembourg Philharmonic 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 zahlreichen Ländern konzertiert das Orchester in dieser Saison u. a. in Deutschland, Spanien, Skandinavien und Polen. Das Luxembourg Philharmonic wird vom Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxemburg finanziell unterstützt. Sponsoren sind die Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas und Mercedes-Benz. 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 Andreae und Gennaro Gagliano im Orchester gespielt, die dankenswerter Weise von der Rosemarie und Hartmut Schwiering Stiftung zur Verfügung gestellt werden.

Gustavo Gimeno direction

FR Lors de sa prise de poste en tant que directeur musical en 2015, Gustavo Gimeno confiait son espoir de voir l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg s'affirmer comme un lieu «où règnent l'ouverture d'esprit et la souplesse, une capacité d'adaptation aux différents répertoires, périodes et approches stylistiques». Huit saisons plus tard, on peut dire sans rougir que c'est chose faite! Formé auprès de Mariss Jansons, Bernard Haitink et Claudio Abbado, révélé par les scènes néerlandaises avant de s'établir en terre luxembourgeoise, le maestro espagnol a trouvé sa voix à l'intersection des grands classiques et des perles rares du répertoire. En témoigne l'incroyable diversité d'œuvres données à la Philharmonie et en tournée au fil des années, ainsi que son vaste palmarès d'enregistrements auprès des labels Pentatone et harmonia mundi France, allant de Gioacchino Rossini à Francisco Coll en passant par César Franck. Alors qu'il se prépare à poursuivre sa route auprès du Teatro Real de Madrid dès la saison 2025/26, Gustavo Gimeno est animé d'un puissant désir de transmission. Parmi les temps forts qu'il offrira au public luxembourgeois en 2023/24, citons la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler, la création d'un concerto pour violoncelle de Detlev Glanert et une parenthèse romantique avec le *Concerto pour piano N° 2* de Sergueï Rachmaninov. Gustavo Gimeno poursuit par ailleurs sa mission de directeur musical auprès du Toronto Symphony Orchestra et est sollicité en tant que chef invité dans le monde entier. Il retrouvera notamment cette saison le San Francisco Symphony et le Los Angeles Philharmonic.

Gustavo Gimeno Leitung

DE Als Gustavo Gimeno 2015 sein Amt als Musikdirektor antrat, gab er seiner Hoffnung Ausdruck, dass sich das Luxembourg Philharmonic als eine Formation etablieren mögen, «in der Offenheit und Flexibilität herrschen und in der die Fähigkeit besteht, sich an verschiedene

Gustavo Gilmeno photo: Marco Borggreve



Repertoires, Epochen und stilistische Ansätze anzupassen». Acht Spielzeiten später kann man unumwunden zugeben, dass dies gelungen ist. Der spanische Maestro, der von Mariss Jansons, Bernard Haitink und Claudio Abbado entscheidende Impulse erhielt und zunächst auf den Podien der Niederlande auf sich aufmerksam machte, bevor ihn der Ruf nach Luxemburg ereilte, hat seinen Platz an der Schnittstelle zwischen den großen Klassikern und den Raritäten des Repertoires gefunden. Davon zeugt die unglaubliche Vielfalt an Werken, die er im Laufe der Jahre in der Philharmonie und auf Tourneen aufgeführt hat, sowie seine umfangreiche Liste an Aufnahmen bei den Labels Pentatone und harmonia mundi France, die von Gioacchino Rossini über César Franck bis hin zu Francisco Coll reichen. Gustavo Gimeno bereitet sich darauf vor, ab der Spielzeit 2025/26 die musikalische Leitung am Teatro Real in Madrid zu übernehmen. Hier wie dort ist sein Wirken von dem starken Wunsch beseelt, anderen etwas zu geben. Zu den Höhepunkten, die er dem luxemburgischen Publikum in der Saison 2023/24 bieten wird, gehören Gustav Mahlers *Fünfte Symphonie*, die Uraufführung eines Cellokonzerts von Detlev Glanert und ein romantischer Akzent mit Sergej Rachmaninows *Zweitem Klavierkonzert*. Gustavo Gimeno ist weiterhin Music Director des Toronto Symphony Orchestra und als Gastdirigent rund um den Globus unterwegs. In dieser Saison wird er u. a. mit dem San Francisco Symphony und dem Los Angeles Philharmonic zusammenarbeiten.

Elisabet Strid soprano

FR La soprano suédoise Elisabet Strid compte parmi les jeunes interprètes wagnériennes et straussiennes les plus demandées. Récemment, elle a chanté Salome au Bolchoï de Moscou, à l'Opéra Royal de Stockholm, à l'Opéra de Tel-Aviv, au Teatro Comunale de Bologne et à l'Opéra de Leipzig. Elle a incarné Chrysothemis dans *Elektra* aux côtés de l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, à l'Opéra Royal de Copenhague, à l'Opéra National d'Helsinki et au Baltic Sea Festival. Parmi les rôles

qu'elle a le plus chantés figurent Sieglinde (Chicago Lyric Opera, Teatro Real de Madrid, Opéra de Göteborg, Norske Opera Oslo, Opéra Royal de Stockholm, Teatro Comunale di Bologna ou encore Budapest Wagner Days) et Senta (Michigan Opera Detroit, Opéra de Leipzig, Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, Staatsoper Stuttgart, Budapest Wagner Days, Teatro Comunale di Bologna). C'est en Senta qu'elle fait ses débuts en 2024 au Royal Opera House Covent Garden, ainsi qu'en 2025 à l'Opéra National de Tokyo. Elle incarne le rôle-titre de *Tristan und Isolde* lors de la saison 2023/24 à l'Opéra Royal de Copenhague, au Teatro de la Maestranza de Séville et au Grand Théâtre de Genève. En 2024, elle se produit pour la première fois au Konzerthaus de Vienne et à la Philharmonie Luxembourg. D'autres engagements la mènent au Deutsche Oper Berlin en Els dans *Der Schatzgräber* mis en scène par Christof Loy, au Semperoper de Dresde, à l'Opéra de Lille, au Vlaamse Opera Antwerpen, à l'Opéra de Cape Town, au Teatro Bellas Artes de Mexico, à l'Opéra National de Riga, ainsi que dans de nombreux festivals parmi lesquels le Festival de Bayreuth, le Hong Kong Arts Festival, le Festival Opera Open dans l'amphithéâtre antique de Plovdiv, capitale culturelle 2019, les Internationale Maifestspiele Wiesbaden, les Wagner-Festtage de Leipzig ou le Ravello Festival. Parmi ses autres rôles, citons Elisabeth dans *Tannhäuser*, Brünnhilde dans *Siegfried*, Eva dans *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*, Freia, Guttrune, Rusalka, Lisa dans *La Dame de Pique*, Giorgetta dans *Il tabarro* et Ellen Orford dans *Peter Grimes*. Elle a étudié le chant à l'Université de Stockholm. Déjà pendant ses études, elle a fait ses débuts dans le cadre de l'Académie Vadstena en Brygitta dans l'opéra composé en 2003 par Carl Unander-Scharin. Ses premiers engagements l'ont menée à l'Opéra Royal de Stockholm et à l'Opéra de Malmö. Elle se produit aussi en concert dans le monde entier. Elle a chanté notamment le *Gloria* de Francis Poulenc, la *Symphonie N° 9* de Beethoven, le *Te Deum* de Bruckner, les *Wesendonck-Lieder* de Wagner, mais aussi avec l'Orchestre de la Radio suédoise, l'Orchestre Symphonique de Stockholm, l'Orquesta Filarmónica de la UNAM à Mexico, l'Orchestre Symphonique de Miskolc, les Stuttgarter Philharmoniker, les Bochumer

Elisabet Strid photo: Marco Borggreve



Symphoniker ou l'Orchestre du Maggio Musicale Fiorentino. Elisabet Strid collabore avec des chefs et metteurs en scène majeurs tels Antonio Pappano, Zubin Mehta, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Adám Fischer, Esa Pekka-Salonen, Juraj Valčuha, Cornelius Meister, Oksana Lyniv, Dan Ettinger, Axel Kober, Ivan Anguélov, Lorin Maazel, Ulf Schirmer, Kent Nagano, Christof Loy, Frank Castorf, Stefan Herheim, Barbe & Doucet, Aron Stiehl, David Pountney, Dietrich Hilsdorf, Calixto Bieito et Dmitri Tcherniakov notamment. En 2020, elle a été choisie par *Opernwelt* comme meilleure interprète de Sieglinde à l'Opéra de Göteborg. Son premier disque «Leuchtende Liebe», consacré à Beethoven et Wagner, a paru sous le label Oehms Classics.

Elisabet Strid Sopran

DE Die schwedische Sopranistin Elisabet Strid zählt zu den erfolgreichsten jungen Interpretinnen der großen Wagner- und Strauss-Rollen. So war sie zuletzt als Salome am Bolschoi Theater in Moskau, der Royal Opera Stockholm, der Israeli Opera Tel Aviv, am Teatro Comunale di Bologna und an der Oper Leipzig zu erleben. Die Chrysothemis in *Elektra* verkörperte sie mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, an der Royal Opera Kopenhagen, der National Opera Helsinki und beim Baltic Sea Festival. Zu ihren meist gesungenen Partien zählen dazu Sieglinde (Chicago Lyric Opera, Teatro Real Madrid, Göteborgs Operan, Norske Opera Oslo, Royal Opera Stockholm, Teatro Comunale di Bologna, Wagner-Tage Budapest u. a.) und Senta (Michigan Opera Detroit, Oper Leipzig, Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, Staatsoper Stuttgart, Wagner Tage Budapest, Teatro Comunale di Bologna). Als Senta debütiert sie 2024 am Royal Opera House Covent Garden sowie 2025 an der Tokyo National Opera. Isolde in *Tristan und Isolde* verkörpert sie in der Spielzeit 2023/24 an der Royal Opera Kopenhagen, dem Teatro de la Maestranza Sevilla und dem Grand Théâtre de Genève. 2024 tritt sie erstmals im Konzerthaus Wien und der Philharmonie Luxembourg auf. Andere Engagements führten sie an die Deutsche Oper Berlin als Els

in *Der Schatzgräber* in der Inszenierung von Christof Loy, an die Semperoper Dresden, die Opéra de Lille, Vlaamse Opera Antwerpen, Cape Town Opera, an das Teatro Bellas Artes in Mexico, die National Opera Riga sowie zu zahlreichen Festivals, darunter die Bayreuther Festspiele, das Hong Kong Arts Festival, das Festival Opera Open im antiken Amphitheater Plovdiv, der Kulturhauptstadt 2019, die Maifestspiele Wiesbaden, die Wagner-Festtage in Leipzig oder das Ravello Festival. Zu weiteren Rollen zählt Elisabet Strid Elisabeth in *Tannhäuser*, Brünnhilde in *Siegfried*, Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Freia und Gutrunne sowie Rusalka, Lisa in *Pique Dame*, Giorgetta in *Il tabarro* und Ellen Orford in *Peter Grimes*. Strid absolvierte ihr Gesangsstudium an der Stockholmer Universität. Bereits während ihres Studiums debütierte sie an der Vadstena Academy als Brygitta in der 2003 komponierten Oper von Carl Unander-Scharin. Erste Engagements führten sie an die Königliche Oper Stockholm und die Oper Malmö. Auf dem Konzertpodium ist sie ebenfalls international zu erleben. Sie sang u. a. das *Gloria* von Francis Poulenc, in Beethovens *Symphonie N° 9*, Bruckners *Te Deum*, Wagners *Wesendonck-Lieder*, mit dem Schwedischen Rundfunkorchester, dem Symphonieorchester Stockholm, OFUNAM-Symphonieorchester in Mexico-City, Symphonieorchester Miskolc, den Stuttgarter Philharmonikern, den Bochumer Symphonikern, dem Orchester des Maggio Musicale Fiorentino... Elisabet Strid arbeitet mit namhaften Dirigent*innen und Regisseur*innen zusammen wie u. a. Antonio Pappano, Zubin Mehta, Andris Nelsons, Kirill Petrenko, Adám Fischer, Esa Pekka-Salonen, Juraj Valčuha, Cornelius Meister, Oksana Lyniv, Dan Ettinger, Axel Kober, Ivan Anguélov, Lorin Maazel, Ulf Schirmer, Kent Nagano, Christof Loy, Frank Castorf, Stefan Herheim, Barbe & Doucet, Aron Stiehl, David Pountney, Dietrich Hilsdorf, Calixto Bieito, Dmitri Tschernjakow... Im Jahrbuch der *Opernwelt* 2020 wurde sie als beste Sängerin für ihre Sieglinde an der Gotenburgs Operan ausgewählt. Ihre erste CD «Leuchtende Liebe» (Beethoven & Wagner) erschien bei Oehms Classics.

TOUTES LES ÉMOTIONS SE PARTAGENT

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

bgl.lu

BGL BNP PARIBAS S.A. (50, avenue J.F. Kennedy, L-2951 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg : 86483) Communication Marketing Juillet 2023



**BGL
BNP PARIBAS**

La banque
d'un monde
qui change

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Gewandhausorchester

28.02.24

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

Gewandhausorchester Leipzig

Andris Nelsons direction

Leonidas Kavakos violon

Tchaïkovski: *Concerto pour violon et orchestre*
Symphonie N° 5

Orchestres étoiles

19:30

100' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 45 / 75 / 95 € / **Pilhil30**


www.philharmonie.lu


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:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

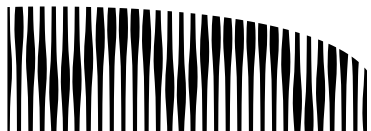
Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser,
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



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



Mercedes-Benz