

Christian Thielemann & Wiener Philharmoniker

Ein Heldenleben

Orchestres étoiles

11.09.24

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

19:30

Grand Auditorium



TOUJOURS AU PREMIER RANG.

À bord d'une Mercedes-Benz, vous voyagez dans un auditorium à l'acoustique parfaite avec DOLBY ATMOS et plus de trois écrans.

Les services proposés, leur disponibilité et leurs fonctionnalités dépendent du moment, du modèle, de l'année de fabrication, de l'équipement choisi en option et du pays.



DÉFINIR LA CLASSE depuis 1886.

Mercedes-Benz

Christian Thielemann & Wiener Philharmoniker

Ein Heldenleben

Wiener Philharmoniker
Christian Thielemann direction



Flash!

palpitation | pal.pi.ta.sjo |

Quand le flash d'une nouvelle notification
vient vous rappeler cette grosse réunion...



Bing!

**Savourez le moment présent:
une fois les musiciens sur scène,
éteignez vos écrans.**

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

*Symphonie N° 3 a-moll (la mineur) op. 56 «Schottische» /
«Écossaise»* (1829–1842)

*Andante con moto – Allegro un poco agitato – Andante come
prima*

Vivace non troppo

Adagio

Allegro vivacissimo – Allegro maestoso assai

40'

Richard Strauss (1864–1949)

*Ein Heldenleben (Une vie de héros). Tondichtung für großes Orchester
Es-Dur (mi bémol majeur) op. 40 TrV 190* (1897/98)

Der Held (Le Héros)

Des Helden Widersacher (Les Adversaires du héros)

Des Helden Gefährtin (La Compagne du héros)

*Thema der Siegesgewissheit (Thème de la certitude de la
victoire)*

Des Helden Walstatt (Le Champ de bataille du héros)

Kriegsfanfaren (Fanfares de guerre)

Der Helden Friedenswerke (Les Œuvres de paix du héros)

*Des Helden Weltflucht und Vollendung (Retrait du monde et
accomplissement)*

Entsagung (Renonciation)

40'

^{FR} Peinture musicale et autofiction : la symphonie après Beethoven

Jean-François Candoni

Une symphonie née dans les brumes de l'Écosse

En 1829, quelques mois après avoir ressuscité la *Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach à Berlin lors d'un concert historique, le jeune Felix Mendelssohn Bartholdy entreprend, sur les conseils de sa famille, un voyage en Angleterre suivi d'un grand tour en Écosse. Sa motivation première est de se faire connaître et d'affirmer sa position dans les milieux musicaux et aristocratiques londoniens, très friands de musique allemande. Mais il espère également que ce voyage l'aidera à trouver l'inspiration créatrice. Fervent lecteur des romans de Walter Scott et des poèmes d'Ossian, recueil fictif d'œuvres poétiques celtes, le jeune homme s'est forgé une vision romantique des paysages écossais, et en particulier des Highlands, qu'il découvrira sous la pluie, la brume et les tempêtes. Avant son départ, il annonce vouloir visiter les ports du nord de l'Europe, parce que, dit-il, « *j'aime beaucoup la mer depuis la terre ferme, et je veux même m'en servir pour une symphonie avec bagpipe [cornemuse] écossaise* » (lettre à sa famille, Londres, 29 mai 1829). Les nombreuses lettres envoyées à sa famille témoignent de sa fascination pour la musique traditionnelle écossaise, dont on trouve un écho dans le

deuxième mouvement de la *Symphonie « Écossaise »*, possible évocation d'une fête populaire dans laquelle la clarinette semble chercher à imiter la cornemuse.

De fait, l'Écosse stimula sa créativité. C'est une visite du palais de Holyrood à Édimbourg qui provoque l'étincelle dont naîtra la symphonie en la mineur : l'atmosphère hautement romantique, les ruines, la nature et le destin tragique de Marie Stuart, que Mendelssohn connaissait à travers la tragédie de Friedrich Schiller, tout cela excite son imagination : « *Dans l'obscurité profonde, nous nous sommes rendus aujourd'hui au palais où la reine Marie a vécu et aimé ; on y voit une petite pièce avec un escalier en colimaçon à la porte ; ils y sont montés et ont trouvé Rizzio [David Rizzio était le secrétaire et probablement l'amant de Marie Stuart] dans la petite pièce, ils l'en ont sorti et, à trois pièces de là, il y a un coin sombre où ils l'ont*



Le palais de Holyrood depuis Carlton Hill vers 1878

photo: James Valentine

assassiné. La chapelle voisine n'a plus de toit, l'herbe et le lierre y poussent en abondance, et c'est sur l'autel brisé que Marie a été couronnée reine d'Écosse. Tout y est brisé, pourri, et le ciel clair y brille. Je crois que j'ai trouvé le début de ma symphonie écossaise aujourd'hui » (lettre à sa famille, 30 juillet 1829). À peine avait-il rédigé sa lettre qu'il coucha sur le papier une esquisse de seize mesures : celles-ci constitueront ensuite le début de la symphonie.

Achevée plusieurs années plus tard, la symphonie est toute empreinte du ton de la ballade, généralement associée aux légendes nordiques dans l'esprit des auditeurs de l'époque, ce qui crée cette impression d'« *unité profonde entre les quatre mouvements* » vantée par Robert Schumann (*Neue Zeitschrift für Musik*, 15 mai 1843). L'unité stylistique n'empêche pas la richesse et les contrastes : en témoigne le finale guerrier (la première édition de la partition indique *Allegro guerriero*) qui semble faire écho aux conflits tragiques ayant secoué l'histoire du pays à l'époque de Marie Stuart. La symphonie restera longtemps associée à l'Écosse dans l'esprit de Mendelssohn, si bien qu'il éprouvera des difficultés à l'achever après avoir quitté les brumes des Highlands : « *C'est entre le 15 avril et le 15 mai que se trouve la plus belle saison en Italie, qui pourrait me reprocher de ne pas réussir à me replonger dans l'ambiance brumeuse de l'Écosse ?* » (Lettre à sa famille du 29 mars 1831).

Faut-il oublier l'Écosse ?

Doit-on pour autant considérer cette *Symphonie « Écossaise »* comme une démonstration de la capacité de la musique à évoquer des impressions visuelles, en l'occurrence un paysage romantique ? Certes, on sait que Mendelssohn était un peintre de paysage et dessinateur de grand talent – ses aquarelles réalisées en Écosse, en Suisse ou en Italie soutiennent la comparaison avec les œuvres de peintres contemporains bien plus renommés – et l'association entre musique et paysage, tout comme l'idée d'une analogie entre

les sons et les impressions visuelles, étaient en vogue depuis la *Symphonie « Pastorale »* de Ludwig van Beethoven et suscitaient de nombreux débats. Adolf Bernhard Marx, le musicologue le plus en vue de l'époque et ami d'enfance de Mendelssohn, ne venait-il pas de publier un important ouvrage à ce sujet (*De la peinture sonore*, 1828) ?

On restera néanmoins prudent et on ne se risquera pas à parler, à propos de Mendelssohn, de musique descriptive ou de musique à programme. Si, dans sa correspondance privée, il emploie à de nombreuses reprises le terme de « *symphonie écossaise* » (*Schottische Symphonie*), rien ne prouve, bien au contraire, qu'il ait cherché à imposer à l'auditeur des représentations visuelles précises. Il serait plus pertinent d'appliquer à cette *Troisième Symphonie* le célèbre commentaire de Beethoven sur la *Symphonie « Pastorale »* en affirmant qu'il s'agit « *d'avantage de l'expression d'un sentiment que de peinture* ». Il n'est pas anodin que Mendelssohn ait supprimé l'adjectif « *écossais* » du programme accompagnant la création de l'œuvre au Gewandhaus de Leipzig le 3 mars 1842. L'indication est également absente de la partition publiée sous le contrôle du compositeur. Celui-ci avait manifestement pris ses distances avec l'idée de peinture sonore, laissant à l'auditeur la liberté de jouir de la musique sans lui associer un quelconque contenu extramusical.

L'absence de titre sur la partition a d'ailleurs donné lieu à l'un des plus fameux malentendus de l'histoire de la musique : dans son compte-rendu, très élogieux, de la symphonie en la mineur (la *Symphonie « Écossaise »* donc), Robert Schumann écrit : « *Ainsi, lorsque le maître a retrouvé dans ses papiers ces anciennes mélodies chantées dans la belle Italie, de beaux souvenirs ont dû caresser son imagination, de sorte que, consciemment ou inconsciemment, cette délicate peinture sonore a finalement vu le jour* » (art. cit.). Convaincu d'avoir affaire à une œuvre composée sous le soleil romain, Schumann a tout

simplement confondu la symphonie en la mineur avec la *Symphonie « Italienne »* (en la majeur) ! Preuve s'il en est que l'association entre une musique et un paysage précis est parfaitement subjective : les images qui ont déclenché l'inspiration du compositeur ne s'imposent pas forcément à l'auditeur, et ce dernier reste libre de projeter sa propre imagination sur ce qui lui est donné à entendre.

Si le titre *Symphonie « Écossaise »* s'est ensuite imposé contre la volonté du compositeur, c'est que les organisateurs de concert craignaient (à tort) que le public de la fin du 19^e siècle, friand de musique à programme, ne soit pas en mesure d'apprécier une œuvre de musique instrumentale pure sans un support extramusical, littéraire ou biographique.

De l'« *Eroica* » à *Une vie de héros*

Le point de départ du poème symphonique de Richard Strauss est bien plus subjectif que celui de la *Symphonie « Écossaise »*, puisque la source d'inspiration n'est plus un paysage évocateur, mais le compositeur lui-même, présenté, non sans une pointe d'ironie, voire d'autodérision, comme un héros aux prises avec le monde qui l'entoure et avec l'adversité. Même si elles abordent la question de manière différente, les deux œuvres présentées aujourd'hui ont en commun d'explorer les modalités du rapport entre la forme musicale et un contenu extramusical et d'apporter une réponse à la question

posée par tant de commentateurs à partir du milieu du 19^e siècle : peut-on encore composer une symphonie après Beethoven ? Certes, *Une vie de héros* fait explicitement écho à l'« *Eroica* » de Beethoven, que ce soit par son titre ou bien par sa tonalité de mi bémol majeur. Strauss n'en fait d'ailleurs pas mystère et explique avec humour : « *Comme l'Eroica de Beethoven est si peu appréciée par nos chefs d'orchestre et n'est donc plus que rarement jouée, je compose maintenant, pour répondre à un besoin urgent, un grand poème musical intitulé Une vie de héros (certes sans marche funèbre, mais en mi bémol majeur, avec beaucoup de cors, qui sont idéaux pour l'héroïsme)* » (lettre à Otto Lessmann, 23 juillet 1898).

Mais même si l'on a pu y déceler une structure sous-jacente apparentée à la fameuse forme sonate beethovénienne (opposition entre un premier, puis un second groupe de thèmes ; transition ; développement ; reprise ; coda), *Une vie de héros* s'inscrit résolument dans la lignée des poèmes symphoniques et de la musique à programme chers à Franz Liszt et à la *Neudeutsche Schule*.

Strauss est en effet convaincu qu'après Beethoven, la forme sonate est devenue purement conventionnelle, qu'elle est désormais incapable d'exprimer un contenu caractéristique, et que la forme musicale doit être déterminée en premier lieu par ce que le compositeur souhaite

exprimer, et non par des règles définies a priori – c'est d'ailleurs pourquoi il préfère le terme de « poème sonore » (*Tondichtung*) à celui de « poème symphonique » (*symphonische Dichtung*) employé par Franz Liszt, qui renvoie explicitement à cette tradition symphonique que Strauss voudrait renouveler.

Une autofiction musicale

Pour la création d'*Une vie de héros* le 3 mars 1899 à Francfort, Strauss confie au musicographe Wilhelm Klatte le soin de rédiger un texte qui explicite les arrière-plans autobiographiques de l'œuvre. Ces derniers peuvent prendre une tournure assez intime. À propos de *La Compagne du héros*, Strauss aurait affirmé en privé : « *C'est ma femme que j'ai voulu faire. Elle est très complexe, très femme, un peu perverse, un peu coquette, jamais semblable à elle-même, différente à chaque minute de ce qu'elle était à l'instant précédent* » (propos rapportés par Romain Rolland, *Fragment du Journal*). Quant aux adversaires du héros, il s'agirait, entre autres, de critiques musicaux malveillants. Dans une lettre à son père (24 avril 1899), Strauss évoque les commentaires acerbes de certains critiques qui, en entendant la deuxième partie de l'œuvre, étaient persuadés « *qu'il s'agissait d'eux et que j'étais moi-même le héros, ce qui n'est que partiellement vrai* ».

Si *Une vie de héros* est bel et bien une évocation musicale dramatisée des préoccupations du compositeur, de sa vie sentimentale, de sa posture au monde et des obstacles à surmonter par l'artiste créateur, l'auditeur pressent qu'elle acquiert en même temps une dimension universelle dépassant de loin l'anecdote autobiographique : comment expliquer sinon l'épisode sur le retrait du monde, qui ne correspond à rien de concret dans la biographie de Strauss, ou bien le fracas de l'épisode du champ de bataille, dans lequel les combats du musicien prennent des allures de fresque épique sans aucune commune mesure avec une réalité autrement plus banale ?



Richard et Pauline Strauss photo: Atelier Hertel, 1894

**« De la musique à programme dont le programme est caché » ?
(Eduard Hanslick)**

Même s'il est allé infiniment plus loin que Mendelssohn dans la « littérisation » de l'œuvre musicale, Strauss se montre finalement lui aussi très hésitant quant à la pertinence d'un programme destiné à accompagner l'écoute. Les six titres de partie indiqués lors de la création à Francfort disparaissent complètement de la partition imprimée. Le compositeur s'en explique dans une lettre à Romain Rolland : *« À mon sens aussi, un programme poétique n'est pas autre chose que le prétexte à l'expression et au développement purement musical de mes émotions, et non pas une simple description musicale de faits précis de la vie. Car ce serait tout à fait contraire à l'esprit de la musique. Mais pour que la musique ne s'égaré pas dans le pur arbitraire et ne se délaie pas dans l'illimité, elle a besoin d'être tenue dans des bornes déterminant une certaine forme et c'est le programme qui fixe ces bornes. Et un pareil programme analytique ne doit être pour l'auditeur rien de plus qu'un tel point d'appui. Que celui qui s'y intéresse s'en serve. Celui qui sait vraiment écouter la musique n'en a sans doute nul besoin »* (5 juillet 1905).

Jean-François Candoni est professeur des universités à Rennes 2, où il enseigne l'histoire culturelle du monde germanique. Il collabore régulièrement à L'Avant-Scène Opéra et a notamment publié : Penser la musique au siècle du romantisme (2012), Les Grands Centres musicaux du monde germanique (2014) et Verdi-Wagner 1913-1883 : images croisées (2018). Il a également édité Ma Vie de Richard Wagner (2013).

Dernière audition à la Philharmonie

Felix Mendelssohn Bartholdy *Symphonie N° 3 «Schottische» / «Écossaise»*
26.05.2023 Chamber orchestra of Europe / Herbert Blomstedt

Richard Strauss *Ein Heldenleben (Une vie de héros)*
16.09.2022 Luxembourg Philharmonic / Gustavo Gimeno

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.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Certified

Corporation

FR Le Philharmonique de Vienne ou l'indépendance revendiquée

Christian Merlin (2021)

Redoutensaal du Palais impérial de Vienne, le 28 mars 1842 : Otto Nicolai lève la baguette pour lancer la 7^e de Beethoven, à la tête des musiciens de l'Opéra de la cour. Est-il alors conscient d'écrire la première page de l'histoire du plus prestigieux orchestre du monde ? Nommé un an plus tôt Kapellmeister à l'Opéra de Vienne, le Prussien Nicolai ne tarde pas à faire un diagnostic : si la vie lyrique de la capitale autrichienne est foisonnante, le paysage symphonique y est pauvre. En cette première moitié du 19^e siècle, la ville ne compte aucun orchestre symphonique permanent, les seules phalanges professionnelles étant celles des théâtres. Déjà, en 1833, Franz Lachner, avait tenté de mettre sur pied une saison de concerts à Vienne, mais il avait rapidement fait faillite. D'où cette idée : et si l'on sortait de la fosse les musiciens de l'Opéra ?

Il est frappant de constater que, dès ce premier concert de 1842, les fondamentaux du Philharmonique de Vienne sont déjà esquissés. Heureux de s'assurer un complément de revenu, les membres de l'Orchestre de l'Opéra se réunissent en dehors de leur service statutaire, afin de donner des concerts dont ils se partagent la recette selon un fonctionnement démocratique, avec un comité élu.



Le compositeur et chef d'orchestre Otto Nicolai

Orchestre lyrique d'un côté, symphonique de l'autre. Orchestre public et salarié d'une part, privé et intermittent de l'autre. Toute son histoire consistera à faire cohabiter les deux logiques, et les rapports entre Philharmoniker et Opéra oscilleront en permanence entre entente et conflit. D'un côté, l'Opéra se doit de réunir à chaque représentation un orchestre complet, qui ne se disperse pas dans un excès d'activités annexes incompatibles avec l'intérêt du service. De l'autre, le prestige des Philharmoniker retombe sur l'Opéra, pour qui c'est un atout de disposer dans la fosse d'un des meilleurs orchestres du monde.

L'identité de l'orchestre repose sur cette double qualification lyrique et symphonique, et il n'est pas sûr que le Philharmonique conserverait sa spécificité s'il quittait la fosse pour se mettre uniquement à son compte, comme les musiciens en ont parfois exprimé la tentation. Car si leur jeu symphonique est si souple, chantant et dansant,

n'est-ce pas avant tout parce que le quotidien des Philharmoniker consiste à accompagner les chanteurs et les danseurs ? Régulièrement, au cours de son histoire, le Philharmonique de Vienne s'est comparé au grand rival, celui de Berlin. Chaque fois ce sont les mêmes constats, certes stéréotypés, mais dans tout cliché se cache une part de vérité : les Berliner auraient un jeu plus puissant, précis et discipliné, mais moins souple, moins charmeur, moins élégant que les Wiener. La Prusse masculine contre l'Autriche féminine : les représentations mentales ont la vie dure !

Sporadique au départ, l'activité se stabilise à partir de 1860, deuxième acte de naissance de l'orchestre : c'est l'année de l'instauration d'une saison d'abonnement régulière, avec dix programmes par an, donnés le dimanche matin pour ne pas interférer avec l'obligation de présence dans la fosse. On parle alors de la « Société Philharmonique de concerts », nom que l'orchestre portera jusqu'en 1908, avant de s'intituler officiellement Wiener Philharmoniker et de déposer les statuts de l'association qu'il n'a jamais cessé d'être depuis.



Le Musikverein de Vienne en 1870 par Vinzenz Katzler

Dans l'intervalle, les musiciens ont pris possession de leurs deux lieux de travail : Haus am Ring, autrement dit l'Opéra érigé en 1869 sur le boulevard circulaire, et le Musikverein inauguré en 1870. En 1922 s'ajoutera le Festival de Salzbourg, fondé deux ans plus tôt par Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss, et qui devient dès lors la résidence d'été de l'orchestre, en tant que « Wiener Philharmoniker », association de droit privé, et non sous sa raison sociale publique « Orchester der Wiener Staatsoper ».

Outre le début du mariage avec Salzbourg, l'année 1922 est aussi celle de la première tournée outre-mer : en Amérique latine, et en bateau ! En 1900, Gustav Mahler avait bien organisé un voyage à Paris, mais le concert s'était soldé par un échec économique : difficile à croire aujourd'hui, l'affiche Mahler/Vienne ne faisait pas recette en France à l'époque ! La présence internationale des Wiener Philharmoniker se développera de façon quasi exponentielle à partir de la fin des années 1950, pour devenir une part essentielle de l'activité de l'orchestre dans les années 2000. Les tournées sont alors un moyen

de compenser l'effondrement du marché du disque classique, qui avait longtemps représenté une manne pour cet orchestre constitué en coopérative, et qui a toujours eu le sens des affaires. Les chiffres parlent d'eux-mêmes, puisqu'entre 1935 et 2015, le nombre de concerts a doublé, pendant que le nombre de ceux donnés à l'étranger était multiplié par vingt.

Cette intensification des voyages, du moins avant la pandémie de Covid-19, ne va pas sans poser des problèmes d'organisation, puisque le Philharmonique a toujours conservé son statut de formation permanente à l'Opéra. Le responsable du planning est une personne clé du Staatsoper car la programmation doit tenir compte de la disponibilité des musiciens. Il suffit de regarder les titres à l'affiche pendant une semaine. Si vous voyez *Les Noces de Figaro*, *Don Pasquale* ou *Le Barbier de Séville*, ouvrages à l'effectif léger, il est probable que les Philharmoniker soient en tournée avec quelque symphonie de Mahler au programme. Si c'est *Le Crépuscule des dieux*, *Elektra* ou *Wozzeck*, qui réclament une centaine de musiciens, cela signifie qu'ils sont rentrés. L'Opéra dispose d'un réseau important de remplaçants, qui se recrutent prioritairement parmi les retraités encore en pleine possession de leurs moyens, les étudiants avancés et les candidats malheureux aux derniers concours de recrutement, que l'on peut ainsi tester encore avant qu'une place se libère. Mais un certain pourcentage de titulaires est dans l'obligation de rester à Vienne pour assurer la continuité du service. Ce qui fait sans doute du Philharmonique de Vienne l'orchestre à la charge de travail la plus élevée au monde.

Pour y faire face, les Philharmoniker ont développé des habitudes de travail qui nécessitent une certaine faculté d'adaptation : l'orchestre répète peu et les musiciens alternent au cours d'une même série de représentations. Certains chefs ont eu du mal à accepter ces méthodes, Claudio Abbado ayant même rompu avec les Wiener

quand ceux-ci ont refusé d'accéder à sa demande de disposer de la même équipe de la première répétition à la dernière représentation. Autant dire que cet orchestre a inversé le rapport de pouvoir avec le chef. À Vienne, ce sont les musiciens qui font l'honneur au chef de l'inviter, et ce sont eux, en totale auto-gestion, qui fixent les conditions. Cela n'ira pas toujours sans frictions, notamment avec Gustav Mahler, leur supérieur hiérarchique en tant que directeur de l'Opéra de Vienne, mais leur obligé en tant que chef des concerts d'abonnement. Peu disposé à en rabattre sur ses exigences de perfectionnisme, il ne se priva pas de reprocher aux musiciens leur négligence et leur immobilisme. S'étant fait beaucoup d'ennemis, il ne conserva pas longtemps la direction des concerts, mais les résultats obtenus furent spectaculaires.

Mahler avait un autre défaut aux yeux des Viennois : il était trop moderne dans ses goûts. Plus tard, un autre directeur de l'Opéra allait subir le même reproche : Clemens Krauss, nommé en 1929. Lui aussi rajeunit et modernisa considérablement l'orchestre, mais son style de direction analytique et son répertoire ouvert à la musique contemporaine heurtèrent le traditionalisme viennois. Lorsqu'il quitta la direction des concerts d'abonnement en 1933, les Philharmoniker ne les confièrent plus à un chef attiré, optant pour le système de chefs invités qui a cours depuis. En revanche, on doit à Krauss la tradition la plus ancrée du Philharmonique : lorsque, le 31 décembre 1939, il proposa de consacrer un concert festif à la valse viennoise et, fort du succès, de renouveler l'opération l'année suivante, mais cette fois le 1^{er} janvier, se doutait-il qu'il venait d'inventer la manifestation de musique classique la plus suivie au monde ?

Indépendance est le maître-mot des Wiener Philharmoniker, qui n'ont pas de directeur musical. Il y eut cependant longtemps un chef attiré des concerts d'abonnement. Au 19^e siècle, le plus important fut Hans Richter, avec qui l'orchestre créa les 2^e et 3^e de Brahms et



Clemens Krauss

les 4^e et 8^e de Bruckner. Mais Richter dut plus d'une fois batailler contre le comité qui défendait âprement ses prérogatives, lui refusant par exemple une soirée entière consacrée à Brahms au prétexte qu'elle viderait les caisses... Au 20^e siècle, Felix Weingartner et Wilhelm Furtwängler exercèrent cette charge à leur tour, Furtwängler

conservant longtemps après la direction du « Concert Nicolai », soirée annuelle dont les recettes sont versées au fonds de pension de l'orchestre. Parmi les grandes figures qui ont marqué l'orchestre dans son activité symphonique, plusieurs furent aussi étroitement liées au Staatsoper : Hans Knappertsbusch, Karl Böhm, Herbert von Karajan. Ce dernier effectua dans les années 1960 une réforme à la portée comparable à celle de Mahler dans les années 1900, en augmentant considérablement le nombre de postes pour créer un appel d'air et rajeunir un orchestre vieilli et fatigué. C'est sous son impulsion que l'orchestre, resté bloqué à cent vingt membres depuis 1907, est passé à cent quarante-neuf. Plus tard Leonard Bernstein et Carlos Kleiber allaient faire partie des quelques élus avec lesquels les musiciens ne se contentent pas de jouer comme ils en ont l'habitude, mais sortent d'eux-mêmes. Car si l'on a beau jeu de souligner le charme un peu sucré du style viennois, et sa propension à transformer la tradition en routine, il ne faut pas oublier que les Wiener Philharmoniker sont aussi l'orchestre le plus réactif et vif-argent au monde, capable de déployer une énergie tournoyante qui tourne à l'ivresse. Leur jeu est alors tout simplement grisant. Plus près de nous, si les musiciens eurent avec Lorin Maazel, Riccardo Muti ou Zubin Mehta une fidélité de plus de cinquante ans, c'est sur le tard en 2011, qu'ils firent la connaissance de Herbert Blomstedt, alors âgé de quatre-vingt-quatre ans, et ce fut le coup de foudre. Et sur trente-deux concerts en sept ans, la musique d'Anton Bruckner a figuré pas moins de treize fois au programme. Un compositeur cher au cœur du chef comme de l'orchestre, qui peut se targuer d'avoir créé plusieurs de ses symphonies et de s'être approprié sa musique... après l'avoir âprement rejetée de son vivant, retournement très viennois. Sans doute Blomstedt et les Wiener se sont-ils retrouvés sur une conception commune de ces symphonies, naturelle, chantante et dansante, sans rien d'appuyé, loin des cathédrales gothiques auxquelles on a un peu vite fait de les assimiler. Plus autrichienne qu'allemande, autrement dit.

Le Philharmonique de Vienne peut se retourner sur une histoire musicale séculaire. Dans l'effectif d'origine de 1842, il est prouvé qu'au moins deux musiciens avaient participé à la création de la 9^e de Beethoven en 1824. Cela accrédita l'idée d'une transmission en ligne directe, d'autant plus tentante que les instrumentistes furent longtemps formés à Vienne, avec des Philharmoniker pour professeurs, et que l'orchestre avait une très forte dimension dynastique, avec de grandes familles de musiciens comme les Hellmesberger, les Schmidl, les Bartolomey.

Même la facture instrumentale revendique aujourd'hui encore une spécificité viennoise historique : le hautbois viennois, avec sa sonorité pincée et le bulbe qui surmonte son bocal, le cor viennois en fa, dont le risque de canard est le prix à payer pour un son incroyablement doux, les timbales viennoises en peau de chèvre, qui s'accordent encore à l'aide de clés et non de pédales. Mais n'allons pas croire que le Philharmonique de Vienne d'aujourd'hui joue comme en 1842. Le fameux style viennois a beaucoup évolué, les comparaisons d'enregistrements depuis 1928 le disent assez.

Le visage de l'orchestre a aussi changé. De ce point de vue, 1997 est une date cruciale puisque c'est l'année où la première femme fut titularisée, après d'âpres débats qui secouèrent cette communauté masculine conservatrice. Après une amorce un peu vacillante au début des années 2000, le pli est pris et les recrutements féminins sont désormais chose courante. Elles sont dix-neuf à la fin de la saison 2020/21. Et surtout, la jeune génération de Philharmoniker a du mal à croire que cela ait été un problème pour ses prédécesseurs !

Sur le plan ethnique aussi, le Philharmonique de Vienne reflète l'histoire de l'Autriche. Jusqu'aux années 1900, l'orchestre est résolument pluriethnique comme l'Empire habsbourgeois, avec des apports de Hongrie, Bohême, Moravie, Slovaquie, Croatie. Mahler amorce même une internationalisation stoppée net par la Première Guerre mondiale. En 1918, l'orchestre se restreint à l'Autriche germanophone dans les frontières du Traité de Saint-Germain-en-Laye, mais la composante juive y demeure importante, tout comme elle l'était au 19^e siècle. En 1938, l'Anschluss y met aussi un terme violent, l'Autriche appliquant les lois raciales du régime hitlérien. Le comité du Philharmonique est alors présidé par un nazi convaincu, le contre-bassiste Wilhelm Jerger, qui fait des Philharmoniker un instrument de propagande et ne fait rien pour empêcher l'éviction de ses musiciens juifs, à commencer par le premier d'entre eux : le Konzertmeister historique Arnold Rosé, beau-frère de Mahler et créateur de la *Nuit transfigurée* de Arnold Schönberg. Neuf musiciens partent en exil, cinq sont exterminés dans les camps, deux meurent à Vienne avant d'être déportés. Longtemps pudiquement évité, ce chapitre sinistre de l'histoire de l'orchestre est aujourd'hui pleinement assumé par les Philharmoniker, qui ont ouvert leurs archives et entretiennent le devoir de mémoire.

Le Philharmonique de Vienne d'après-guerre est longtemps demeuré ethniquement homogène, mais ces dernières années ont été l'occasion d'une ouverture spectaculaire qui semblerait presque renouer avec

une Autriche considérée comme porte d'accès à l'Europe centrale, balkanique et orientale. Ainsi les Wiener Philharmoniker de 2021 comptent-ils en leur sein trois Tchèques, deux Slovaques, deux Slovènes, cinq Hongrois, un Croate, deux Albanais, deux Bulgares, une Roumaine, un Moldave, quatre Polonais, trois Ukrainiens, cinq Russes et une Ouzbèque. Mais aussi trois Français... De quoi, plus que jamais, remettre au centre du jeu l'idée d'Europe et s'interroger sur la notion d'identité. Partant à la recherche du style viennois, si ardemment revendiqué par ceux qui le cultivent et pourtant si difficile à définir, nous n'avons pas tardé à découvrir que l'école viennoise de violon avait été fondée par un Hongrois formé à Paris par un maître italien, que l'école viennoise de contrebasse était le fait de professeurs venus de Prague, que le hautbois viennois avait été fabriqué à Dresde. À ces questions si contemporaines, la plus belle réponse nous vient de Peter Schmidl, longtemps clarinette solo du Philharmonique de Vienne où son père et son grand-père avaient occupé le même poste avant lui. Alors que ce Viennois nous détaillait avec passion ses origines juives, galiciennes et tchèques, nous lui avons lancé en guise de provocation : « *Vous voyez bien que ça n'existe pas l'identité viennoise.* » Ce à quoi il répondit du tac au tac : « *Mais c'est ça, l'identité viennoise !* »

Présentateur de l'émission Au Cœur de l'orchestre sur France Musique, Christian Merlin est aussi critique musical au Figaro depuis 2000. Après avoir longtemps enseigné les études germaniques et l'histoire de la musique à l'université de Lille, il se consacre désormais à ses activités d'homme de radio et d'auteur. Parmi ses ouvrages : Au Cœur de l'orchestre (Fayard), Les Grands chefs d'orchestre du XX^e siècle (Buchet-Chastel), Le Philharmonique de Vienne (Buchet-Chastel), Pierre Boulez (Fayard).

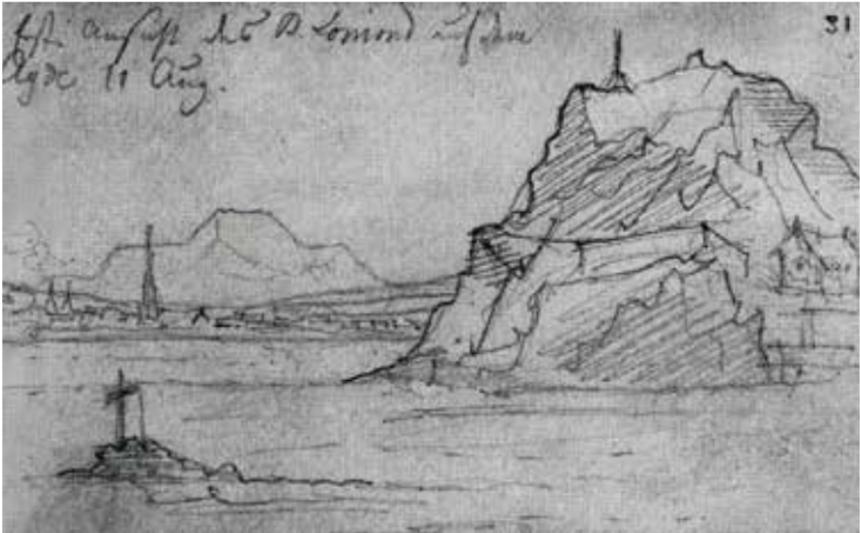
DE Dudelsack und Heldensaga

Hagen Kunze

«Alles ist ernst, dunkel, sehr einsam» – Felix Mendelssohn Bartholdy: Symphonie N° 3 a-moll op. 56 «Schottische»

Im symphonischen Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy, das aus zwölf Streichersymphonien und fünf «zählenden» Werken für volles Orchester besteht, bilden die *Symphonie N° 3*, die «Schottische», und die *Symphonie N° 4*, die «Italienische», ein kongeniales Paar. Ihre Impulse fallen in Mendelssohns Reisejahre. Zusammen wirken sie wie zwei Hälften, die einander ergänzen: Die *Dritte* beginnt in a-moll und führt nach A-Dur; die *Vierte* startet in A-Dur und endet in a-moll. Beides sind Musterbeispiele für den romantischen Klassizismus des Komponisten. Romantisch ist jeweils ihr Fernweh, der Volkston und die Sagenwelt, klassizistisch hingegen ist der Aufbau. Die Symphonien bestehen aus den üblichen vier Sätzen, die in der «Schottischen» als schnelles Eröffnungstück, Scherzo, langsamer Satz und Finale aufeinander folgen.

Im Sommer 1829 reist der 20-Jährige von London aus gemeinsam mit seinem Jugendfreund Karl Klingemann nach Schottland, wo er auch die Inspiration für die Ouvertüre *Die Hebriden* findet. «*Wilde Wirtschaft, der Sturm heult, saust und pfeift draußen hin und her, schlägt die Türen zu und die Fensterladen auf. Trostloser Wolkenzug am Himmel, und trotz all des Wind- und Wasserlärms ist es still und sehr einsam! Das Land ist weit und breit dick bewachsen und belaubt, von allen Seiten stürzen reiche Wasser unter den Brücken vor, wenig Korn, viel Heide mit braunen und roten Blumen. Alles ist ernst, dunkel, sehr einsam.*»



Felix Mendelssohn Bartholdy: Erste Ansicht des Ben Lomond auf dem Clyde, 11. August 1829

So schildert der Komponist seine Eindrücke besagter Reise. Am 30. Juli besuchen Mendelssohn und Klingemann die Ruinen von Holyrood Castle: *«In der tiefen Dämmerung gingen wir heut nach dem Palaste, wo Königin Maria gelebt hat. Es ist da ein kleines Zimmer zu sehen mit einer Wendeltreppe an der Tür. Da stiegen sie hinauf und fanden den Rizzio im kleinen Zimmer, zogen ihn heraus, und drei Stuben davon ist eine finstre Ecke, wo sie ihn ermordet haben. Der Kapelle daneben fehlt nun das Dach. Gras und Efeu wächst viel darin. Am Altar wurde Maria zur Königin gekrönt. Es ist alles zerbrochen, morsch, und der heitre Himmel scheint hinein.»*

Der stimmungsvolle Abend, die Erinnerung an die Bluttat, die leidende, missverstandene Königin und die verfallene Kapelle verdichten sich in diesen Tagen offenbar zur Inspiration und Keimzelle der *«wichtigsten Symphonie nach Beethoven»* (Hans von Bülow): *«Ich glaube, ich habe den Anfang meiner Schottischen Symphonie gefunden»*, schreibt Mendelssohn an seine Eltern und berichtet, er hätte die ersten Takte einer Symphonie in a-moll skizziert.

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who are the composers?

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847). Musical prodigy; also a multi-linguist and gifted painter. Captured his travels in beautiful watercolours, and often included sketches and cartoons in his letters. Good friend to fellow-musicians including composer Robert Schumann. UK's Queen Victoria called him «*the greatest musical genius since Mozart*».



Richard Strauss (1864–1949). One of the last great Romantic composers. Best known for his thrilling orchestral tone poems, opulent operas and sensual songs. Keen walker and ice-skater in his spare time – and even keener card-player. Modestly described himself as a «*first-class second-rate composer*».

What's the big idea?



Life into art. Both of tonight's pieces were partly inspired by the composers' own experiences. Mendelssohn conceived his *Scottish Symphony* on holiday in Scotland in 1829, following a stimulating visit to Holyrood Palace. And while Strauss claimed that «*I'm no hero, I'm not made for battle*», quotes from several of his other compositions in the «*Hero's Works of Peace*» section of *Ein Heldenleben* suggest this work may be autobiographical.

An Italian detour. In 1830/31 Mendelssohn spent several months in Italy. He found it impossible to maintain a «*misty, Scottish mood*» in these vibrant surroundings, and set his symphony aside. He eventually completed it more than a decade later, in 1842.

Homage to Beethoven. *Ein Heldenleben* is both a thrilling depiction of a hero vanquishing his enemies, and a moving celebration of his life and achievements. Strauss stated that he intended the work to be a homage to Beethoven's *Eroica Symphony*, another great monument to courage.

What should I listen out for?



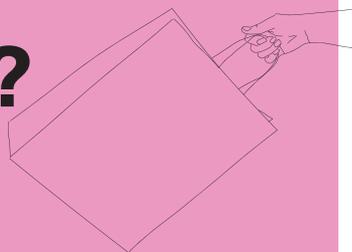
Scottish sounds. Listen out for the distinctive repeated rhythm – a short, accented note followed by a longer unaccented one – in Mendelssohn's boisterous second movement. This rhythm is known as a «Scotch snap» and often features in Scottish folk music.

Lament for a queen. Immerse yourself in the beauty of the Scottish Symphony's third movement: an elegy for Mary, Queen of Scots in which a song-like melody alternates with a sombre funeral march.

Heroic horns and martial trumpets. Revel in the golden glow of *Ein Heldenleben's* horns – which Strauss declared «quite the thing to express heroism» – and enjoy a tumultuous battle scene complete with pounding percussion and trumpet fanfares.

Marital tribute. Savour *Ein Heldenleben's* tender recurring violin solo. This is a musical depiction of Strauss's strong-willed wife Pauline, who also inspired some of his best songs.

Something to take home?



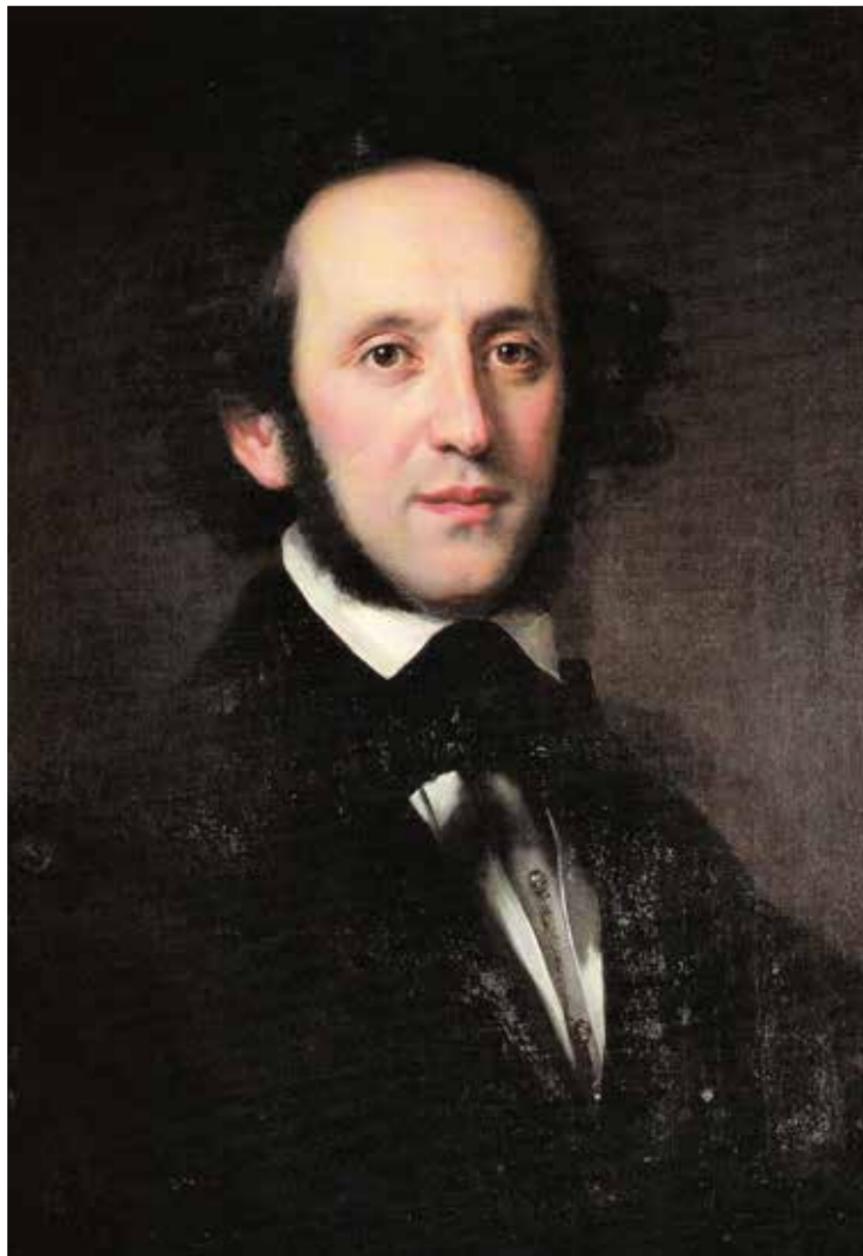
Common interests. Although their lives were very different, Mendelssohn and Strauss had much in common, including their successful conducting careers, love of travel and passion for good books.

Further listening. Don't miss the chance to hear works by two great contemporaries of tonight's composers on 27.09. when the Luxembourg Philharmonic performs Schumann's ardent *Piano Concerto* and Gustav Mahler's titanic *First Symphony*.

Centre passage

Your evening's

essentials at a glance



Felix Mendelssohn Bartholdy

Bei jenem Anfang handelt es sich um einen aufsteigenden Dreiklang in Quartsextstellung, instrumentiert für Oboen und Bratschen. Die 1829 entstandene Skizze bleibt jedoch viele Jahre lang ungenutzt. Später findet das Motiv Eingang in die Ouvertüre zu *Die erste Walpurgisnacht*. Erst elf Jahre nach der Schottlandreise beginnt der Komponist die Ausarbeitung der Symphonie. Beendet wird sie zum Jahreswechsel 1841/42 in Berlin. Mendelssohn entscheidet sich aber für eine Uraufführung in Leipzig, wo er seit 1835 als Gewandhauskapellmeister fungiert.

Die Premiere am 3. März 1842 wird mit Spannung erwartet – schließlich geht es um Mendelssohns erste «große» Symphonie: die *Erste* von 1824 ist als Jugendwerk praktisch vergessen, die bereits fertige «*Italienische*» in Deutschland noch nicht aufgeführt und die *Zweite* fällt als Symphoniekantate aus dem Rahmen der Gattung. Der Erfolg ist immens: «*Bei der hohen Vollendung, die Mendelssohn in seinen Kompositionen jetzt erreicht hat, war es natürlich, dass der Symphonie die großen Anforderungen und Erwartungen entgegenkamen. Diese Erwartungen sind in einem hohen Grade erfüllt worden*», schreibt die *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Erstaunlicherweise vermeidet der Komponist jeglichen Hinweis auf die Inspiration. Dennoch bleibt der folkloristische Ton dem Publikum, das bereits die *Hebriden-Ouvertüre* kennt, nicht verborgen. Robert Schumann allerdings verwechselt in seiner Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* das Werk mit der «*Italienischen*» und schwärmt von «*jenen alten im schönen Italien gesungen Melodien*».

Dabei ist gerade der erste Satz mit seiner elegischen Einleitung und dem balladesken *Allegro un poco agitato* ein konsequent durchgeformtes Stimmungsbild des nebelverhangenen Schottlands. Möglicherweise hat Wagner, der den Komponisten zunächst sehr schätzt, eben jenen Satz im Hinterkopf, als er Mendelssohn als

«*musikalischen Landschaftsmaler*» bezeichnet. Ob das burschikose Klarinetten-thema des zweiten Satzes ein Volkslied zitiert oder nur deren Wesen nachahmt, ist ungeklärt. Auf jeden Fall aber bedient sich Mendelssohn mit dieser «*Dudelsackmelodie*» eines für schottische Volksmusik typischen Tonsystems.

Auch das Finale basiert auf folkloristisch eingefärbten Themen. Den aufgewühlten Charakter beschreibt Mendelssohn selbst als Kriegsszene. Sie mündet in eine hymnische Coda, in der das Thema des Kopfsatzes erneut erklingt – nun aber nach Dur gewendet: Die Musik kehrt so zu ihren Ursprüngen zurück.

Symphonisches Selbstporträt – Richard Strauss:

Ein Heldenleben op. 40

Die Orchesterwerke von Richard Strauss sind reich an autobiographischen Bezügen. Eines der bekanntesten Beispiele ist die 1897 komponierte Tondichtung *Ein Heldenleben op. 40*. Eine groß angelegte Orchester-Rhapsodie über die Errungenschaften des Komponisten, über die Qualen, die ihm von kleingeistigen Kritikern zugefügt werden, über die moralische Unterstützung durch seine liebevolle, wenngleich auch launische Ehefrau Pauline und schließlich über die Überwindung weltlicher Kummernisse im idealisierten Reich der Musik.

Strauss ist längst nicht der erste, der sich durch seine eigene Person zu einer Komposition anregen lässt. Seit Anbeginn der Romantik inszenieren sich Tonsetzer wie etwa Hector Berlioz oder Richard Wagner bald metaphorisch, bald unverhohlen. Niemand legt dabei jedoch so viel Opulenz an den Tag wie Strauss in *Ein Heldenleben*. Aber ist das Werk wirklich ein Selbstporträt? Schließlich verwahrt sich der Komponist gegen die Mutmaßung, «*derzufolge der Held ich selbst sein soll, was jedoch nur teilweise zutrifft*», wie er gegenüber

seinem Vater betont. Dem Schriftsteller und Musikkritiker Romain Rolland schreibt er: *«Ich bin kein Held. Mir fehlt die nötige Kraft. Ich bin nicht für die Schlacht gemacht. Ich ziehe es vor, mich zurückzuziehen».*

Ob nun Held oder nicht: Strauss will nichts weniger, als eine eigene «Eroica» komponieren. *«Da Beethovens ‹Eroica› bei unseren Dirigenten so unbeliebt ist und nur selten aufgeführt wird, komponiere ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnis abzuweichen, eine größere Tondichtung»*, schreibt er dem Verleger Eugen Spitzweg.

Strauss hat allen Grund zu heroischem Selbstbewusstsein, als er diesen Plan umsetzt. Er steht auf dem Zenit seiner Schaffenskraft und fungiert als Dirigent der Berliner Hofoper – ein renommierter Posten, den er unter verschiedenen Angeboten auswählen konnte. Interessant ist, dass sein langjähriger Freund Rolland, der Strauss künstlerisch wohlgesonnen ist, die Persönlichkeit des Komponisten ambivalent sieht und Parallelen zur wilhelminischen Zeit zieht. Rolland erkennt in Strauss nämlich einen Vertreter des neuen deutschen Nationalstaats, dessen wirtschaftlicher Wohlstand und politische Macht eine herablassende Arroganz gegenüber den Nachbarn fördere.

Bei Strauss aber, so schreibt Rolland, werde diese Neigung durch süddeutschen Humor gedämpft. Darum erhalte sich auch die Hauptfigur von *Ein Heldenleben* den übermütigen Witz des *Till Eulenspiegel* und die ungewollte Komik des *Don Quixote*. Man könne deshalb die großspurige Eitelkeit des Werkes genießen, weil man spüre, dass gleich hinter der nächsten Ecke Selbstironie lauere. Die zeigt sich auch im bereits zitierten Brief an den Verleger, in dem Strauss fortfährt: *«Es stimmt, es gibt keinen Trauermarsch, aber es steht in Es-Dur und hat viele Hörner aufzuweisen, die sich natürlich im Heldentum bestens auskennen».*



Richard Strauss 1889

Das einsätziges Werk besteht aus sechs Teilen: *«Der Held»*, *«Des Helden Widersacher»*, *«Des Helden Gefährtin»*, *«Des Helden Walstatt»*, *«Des Helden Friedenswerke»* sowie *«Des Helden Weltflucht und Vollendung»*. Diese Titel wurden jedoch vor der Drucklegung zurückgezogen: Strauss wollte sein Werk offenbar als absolute Musik verstanden wissen und überließ es dem Publikum, die Stationen der symphonischen Dichtung selbst zu erkennen.

Der Künstler wird anfangs durch ein bogenförmiges Thema in den Violoncelli und den Hörnern, das an Beethovens *«Eroica»* erinnert, dargestellt. Es steigt immer höher und durchschreitet vier Oktaven, ehe es von den Geigen abgeschlossen wird. Vermischt mit anderen aufsteigenden Themen durchzieht es die ausgedehnte Eröffnungsphase. Nach einer Pause gerät der Held im zweiten Teil in Streit mit Widersachern, die von dissonanter Musik und chromatischem Durcheinander in den Holzbläsern charakterisiert werden. Eine andere Seite der Kritiker wird von phlegmatischen Tubatönen illustriert – ein lächerlicher Kontrapunkt zu den plappernden Bläsern.

Der Held flüchtet sich zunächst in Resignation, bis ihn eine kapriziöse Solovioline von den Sorgen ablenkt. Keine Frage: Er findet Trost bei einer Geliebten. Diese Gefährtin beschreibt der Komponist folgendermaßen: *«Sie ist sehr kompliziert, sehr viel Frau, nie zweimal dieselbe»*. Unschwer lässt sich hier Strauss' leidenschaftliche Ehefrau Pauline erkennen: Die sie darstellende Musik ist abwechselnd fröhlich, neckisch, zärtlich, arrogant und schneidend. Die koketten Figuren der Violine verbessern nach und nach die Laune des Helden, symbolisiert durch das Hauptthema, das sich in tiefer Lage mit der Geige verbindet. Es folgt eine schwelgerische Liebesszene, die sich bis in die Urgründe von Ges-Dur begibt. Die lyrischen Geigenlinien werden dabei von Harfenglissandi begleitet. Aber selbst hier hört der Held die Stimme der Kritiker, die ihn zum Kampf herausfordern.

Dieser wilde Abschnitt (Rolland: «*Der gewaltigste Kampf, der je mit musikalischen Mitteln gemalt wurde!*») lässt um den Ausgang bangen, doch letztlich triumphiert der Held. Strauss setzt dabei alle orchestralen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen, ein. Die Widersacher werden durch das Schlagwerk und laute Blechbläser verkörpert (der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick ist im viertönigen Tubamotiv auf dem Höhepunkt des Abschnitts zu erkennen), während die Hauptfigur mit Unterstützung des übrigen Orchesters ihre Themen ins Feld führt.

Die nach dieser Durchführung im Regelwerk eigentlich folgende Reprise ersetzt Strauss in der Episode «*Des Helden Friedenswerke*» durch einen weiteren selbstbezogenen Effekt. Um alle Zweifel an der Identität der Helden zu zerstreuen, fährt der Komponist einen regelrechten Katalog seiner eigenen Werke auf – mit insgesamt 31 Zitaten aus früheren Tondichtungen, Liedern und der Oper *Guntram*. Viele dieser Anspielungen sind subtil und kurz, am besten zu hören sind die Motive aus *Don Juan*, *Tod und Verklärung* und *Don Quixote*.

All diese Werke stoßen bei den Kritikern aber auf taube Ohren. Ein letzter Ausbruch signalisiert darum eine folgenreiche Entscheidung: Der Künstler streckt die Waffen und entsagt der Welt, um sich dem häuslichen Glück zu widmen. Das Heldenthema wird dementsprechend in ein Motiv ländlicher Idylle transformiert, vorgetragen vom Englischhorn. Der Frieden wird durch dissonante Erinnerungen an die Kritiker letztmals gestört. Doch erneut stellt die Gefährtin, wiederum von der Solovioline präsentiert, die Ruhe wieder her: Das Werk endet in großer Ausgeglichenheit.

Ein Heldenleben ist dem Dirigenten Willem Mengelberg und dem Concertgebouw Orkest Amsterdam gewidmet. Die Uraufführung am 3. März 1899 in Frankfurt am Main leitet der Komponist jedoch selbst. Das Publikum bereitet dem Werk einen triumphalen Erfolg,

die Meinung der Kritiker ist hingegen geteilt. Lediglich Romain Rolland ist vom Gehörten uneingeschränkt begeistert: *«Ich sehe Menschen zittern, fast erheben sie sich bei bestimmten Passagen. Am Ende erschallen in den Ovationen und Bravorufen die Trompeten, während die Frauen ihre Taschentücher schwenken!»*

Hagen Kunze arbeitet nach früheren Tätigkeiten als Redaktionsleiter einer Tageszeitung und Chefdramaturg als Publizist und Musikpädagoge. Schwerpunkt seiner Buchveröffentlichungen ist die Musikgeschichte.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Felix Mendelssohn Bartholdy *Symphonie N° 3 «Schottische»*
26.05.2023 Chamber orchestra of Europe / Herbert Blomstedt

Richard Strauss *Ein Heldenleben*
16.09.2022 Luxembourg Philharmonic / Gustavo Gimeno

Wiener Philharmoniker

Konzertmeister

Rainer Honeck
Volkhard Steude
Albena Danailova
Yamen Saadi*

Erste Violine

Jun Keller
Daniel Froschauer
Maxim Brilinsky
Benjamin Morrison
Luka Ljubas
Martin Kubik
Milan Šetena
Martin Zalodek
Kirill Kobantschenko
Wilfried Hedenborg
Johannes Tomböck
Pavel Kuzmichev
Isabelle Ballot
Andreas Großbauer
Olesya Kurylyak
Thomas Küblböck
Alina Pinchas-Küblböck
Alexandr Sorokow
Ekaterina Frolova
Petra Kovačič
Katharina Engelbrecht
Lara Kusztrich

Zweite Violine

Raimund Lissy
Lucas Takeshi Stratmann*
Patricia Hood-Koll
Adela Frasineanu-Morrison
Alexander Steinberger
Tibor Kováč
Harald Krumpöck
Michal Kostka
Benedict Lea
Marian Lesko
Johannes Kostner
Martin Klimek
Jewgenij Andrusenko

Shkëlzen Doli
Holger Tautscher-Groh
Júlia Gyenge
Liya Frass
Martina Miedl*

Viola

Tobias Lea
Christian Frohn
Wolf-Dieter Rath
Robert Bauerstatter
Elmar Landerer
Martin Lemberg
Ursula Ruppe
Innokenti Grabko
Michael Strasser
Thilo Fechner
Thomas Hajek
Daniela Ivanova
Sebastian Führlinger
Tilman Kühn
Barnaba Poprawski
Christoph Hammer*

Violoncello

Tamás Varga
Peter Somodari
Raphael Flieder
Csaba Bornemisza
Sebastian Bru
Wolfgang Härtel
Eckart Schwarz-Schulz
Stefan Gartmayer
Ursula Wex
Edison Pashko
Bernhard Hedenborg
David Pennetzdorfer

Kontrabass

Herbert Mayr
Christoph Wimmer-Schenkel
Ödön Rácz
Jerzy Dybał
Iztok Hrastnik

Filip Waldmann
Alexander Matschinegg
Michael Bladerer
Bartosz Sikorski
Jan Georg Leser
Jędrzej Górski
Elias Mai
Valerie Schatz*

Harfe

Charlotte Balzereit
Anneleen Lenaerts

Flöte

Walter Auer
Karl-Heinz Schütz
Luc Mangholz
Günter Federsel
Wolfgang Breinschmid
Karin Bonelli

Oboe

Clemens Horak
Sebastian Breit
Paul Blüml*
Harald Hörth
Wolfgang Plank
Herbert Maderthaler

Klarinette

Matthias Schorn
Daniel Ottensamer
Gregor Hinterreiter
Andreas Wieser
Andrea Götsch
Alex Ladstätter*

Fagott

Harald Müller
Sophie Dervaux
Lukas Schmid*
Wolfgang Koblitz
Benedikt Dinkhauser

Horn

Ronald Janezic
Josef Reif
Manuel Huber
Wolfgang Lintner

Jan Janković
Wolfgang Vladár
Thomas Jöbstl
Lars Stransky
Sebastian Mayr

Trompete

Martin Mühlfellner
Stefan Haimel
Jürgen Pöchlhacker
Gotthard Eder
Daniel Schinnerl-Schlaffer*

Posaune

Dietmar Küblböck
Enzo Turriziani
Wolfgang Strasser
Kelton Koch
Mark Gaal
Johann Ströcker

Tuba

Paul Halwax
Christoph Gigler

Pauke / Schlagwerk

Anton Mittermayr
Erwin Falk
Thomas Lechner
Klaus Zauner
Oliver Madas
Benjamin Schmidinger
Johannes Schneider

L'astérisque * distingue les membres confirmés du Wiener Staatsoper, qui ne font pas encore partie de l'association des Wiener Philharmoniker.

Die mit * Sternchen gekennzeichneten Musiker sind bestätigte Mitglieder des Orchesters der Wiener Staatsoper, die noch nicht dem Verein der Wiener Philharmoniker angehören.

An asterisk * denotes confirmed members of the Wiener Staatsoper who do not yet belong to the association of the Wiener Philharmoniker.

Retired

Reinhold Ambros
Volker Altmann
Roland Baar
Roland Berger
Bernhard Biberauer
Walter Blovsky
Gottfried Boitsits
Wolfgang Brand
Rudolf Degen
Alfons Egger
Fritz Faltl
Dieter Flury
Jörgen Fog
George Fritthum
Martin Gabriel
Peter Götzl
Richard Heintzinger
Josef Hell
Clemens Hellsberg
Wolfgang Herzer
Johann Hindler
Roland Horvath
Josef Hummel
Gerhard Iberer
Willibald Janezic
Karl Jeitler
Rudolf Josel
Mario Karwan
Gerhard Kaufmann
Harald Kautzky
Heinrich Koll
Hubert Kroisamer
Rainer Küchl
Manfred Kuhn
Walter Lehmayr
Anna Lelkes
Gerhard Libensky
Erhard Litschauer
Günter Lorenz
Gabriel Madas
William McElheney
Rudolf Nekvasil
Hans Peter Ochsenhofer
Alexander Öhlberger
Reinhard Öhlberger
Ortwin Ottmaier
Peter Pecha
Fritz Pfeiffer
Josef Pomberger

Kurt Prihoda
Helmuth Puffler
Reinhard Repp
Werner Resel
Milan Sagat
Erich Schagerl
Rudolf Schmidinger
Peter Schmidl
Gerald Schubert
Hans Peter Schuh
Wolfgang Schuster
Günter Seifert
Walter Singer
Helmut Skalar
Franz Söllner
René Staar
Anton Straka
Norbert Täubl
Wolfgang Tomböck
Gerhard Turetschek
Štěpán Turnovský
Martin Unger
Peter Wächter
Hans Wolfgang Weihs
Helmut Weiss
Michael Werba
Helmut Zehetner
Dietmar Zeman



Interprètes

Biographies

Wiener Philharmoniker

FR Peu de phalanges comme les Wiener Philharmoniker se trouvent liées de façon aussi durable et étroite à l'histoire et à la tradition de la musique classique européenne. Au cours de leurs maintenant plus de 180 ans d'existence, les musiciens de l'ensemble ont imprégné la vie musicale. Encore aujourd'hui, le «son viennois» est vanté par les interprètes et les chefs comme étant d'une qualité exceptionnelle. La fascination qu'exercent les Wiener Philharmoniker sur les grands chefs et compositeurs ainsi que sur le public du monde entier, depuis leur création par Otto Nicolai en 1842, repose sur l'homogénéité de la pratique musicale, volontairement entretenue et transmise de génération en génération, ainsi que sur son histoire et sa structure uniques. Les fondements de cette idée philharmonique, toujours en vigueur aujourd'hui, reposent sur la structure démocratique plaçant l'ensemble des décisions artistiques et organisationnelles entre les mains des membres de l'orchestre, ainsi que sur l'étroite symbiose entretenue avec l'orchestre de l'Opéra national de Vienne. L'un des principes philharmoniques requiert que seul un membre de l'orchestre de l'opéra puisse devenir membre des Philharmoniker. Une autre particularité réside dans le fait que les membres de l'orchestre sont responsables de l'organisation des concerts, des œuvres interprétées et du choix des chefs et solistes, conformément à la structure démocratique de l'association. En 1860 ont été introduits les concerts par abonnements pour lesquels un chef était chaque fois

Wiener Philharmoniker
photo: Lois Lammerhuber





associé pour la durée d'au moins une saison. Ces derniers ont créé une base économique solide qui perdure encore aujourd'hui. À partir de 1933, les Wiener Philharmoniker sont passés au système de chefs invités. Cela a favorisé de nombreuses rencontres artistiques, notamment avec des chefs majeurs. L'activité à l'international a commencé au début du 20^e siècle et mené la phalange sur tous les continents avec des invitations régulières en Allemagne, au Japon, aux États-Unis et en Chine. Les relations avec le Japon et le public japonais sont si étroites, que même pendant les années de pandémie en 2020 et 2021, ils ont pu faire leurs tournées dans ce pays avec des précautions de sécurité particulières et en passant par une quarantaine. L'Académie des Wiener Philharmoniker a été créée en 2018. Les Académiciennes et Académiciens sont sélectionnés dans le monde entier sur audition, selon un processus strict, et formés au plus haut niveau pendant deux ans. Tous les membres de la première et la deuxième promotion (2019–2021 et 2021–2023) ont achevé la formation avec succès. Les Wiener Philharmoniker se sont donnés pour mission de faire passer, via la musique, un message d'humanisme, toujours d'actualité, et d'engagement social dans la vie quotidienne et la conscience commune. Dès le début, l'aspect social et caritatif, l'engagement en faveur des personnes dans le besoin et la promotion des générations futures ont fait partie de l'identité de la formation. Au cours de son existence, l'orchestre a été distingué de nombreux prix et récompenses. Depuis 2008, il est soutenu par Rolex, son sponsor exclusif. Avec plus de 40 concerts par an à Vienne, parmi lesquels le Concert du Nouvel An et le Concert d'été dans le parc du château de Schönbrunn, retransmis dans de nombreux pays, avec des prestations au Festival de Salzbourg chaque année depuis 1922 et plus de 50 concerts dans le monde entier, les Wiener Philharmoniker comptent parmi les orchestres majeurs. Les Wiener Philharmoniker ont joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2023/24, sous la direction de Daniel Harding.



Fondation
EME
15 JOER

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Concerts EME: «Les concerts sont de véritables moments de partages et de convivialité pour les patients de la psychiatrie et les soignants. Ils apportent une joie immense et un sentiment de communauté incroyable. Les sourires et l'enthousiasme des participants sont vraiment contagieux, et c'est un plaisir de voir à quel point ces moments peuvent égayer la journée de chacun.»



Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, visitez / Um mehr zu erfahren, besuchen Sie /
To learn more, visit / Fir méi gewuer ze ginn, besicht
www.fondation-eme.lu



And we're on air!

Discover «In Tune», the Philharmonie's weekly radio show.

Interviews, playlists and musical recommendations.

Sundays at 13:00 & Tuesdays at 19:00 on RTL Today, or on demand on RTL Play.

Tune in



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

RTL TODAY



Mercedes-Benz

Wiener Philharmoniker

DE Kaum ein anderer Klangkörper wird dauerhafter und enger mit der Geschichte und Tradition der europäischen klassischen Musik in Verbindung gebracht als die Wiener Philharmoniker. Im Laufe seines mehr als 180-jährigen Bestehens prägte das Orchester das musikalische Weltgeschehen. Bis in die Gegenwart wird von Interpreten und Dirigenten der «Wiener Klang» als herausragendes Qualitätsmerkmal des Orchesters hervorgehoben. Die Faszination, die die Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung durch Otto Nicolai im Jahre 1842 auf die größten Komponisten und Dirigenten sowie auf das Publikum in aller Welt ausüben, beruht auf der bewusst gepflegten, von einer Generation auf die nächste weitergegebenen Homogenität des Musizierens und auch auf seiner einzigartigen Geschichte und Struktur. Grundsäulen der bis heute gültigen philharmonischen Idee sind die demokratische Grundstruktur, die die gesamten künstlerischen und organisatorischen Entscheidungen in die Hand der Orchestermitglieder legt sowie die enge Symbiose mit dem Orchester der Wiener Staatsoper. Die Statuten der Wiener Philharmoniker legen fest, dass nur ein Mitglied des Orchesters der Wiener Staatsoper Mitglied der Wiener Philharmoniker werden kann. Eine weitere Besonderheit ergibt sich aus der Tatsache, dass die Orchestermitglieder im Sinne der demokratischen Vereinsstruktur selbstverantwortlich die Organisation der Konzerte, der aufzuführenden Werke und die Wahl der Dirigenten und Solisten vornehmen. 1860 kam es zur Einführung von Abonnementkonzerten, für die jeweils für die Dauer von mindestens einer Saison ein Dirigent verpflichtet wurde. Sie schufen eine solide wirtschaftliche Grundlage, die bis heute fortbesteht. Ab 1933 gingen die Wiener Philharmoniker zum Gastdirigentensystem über. Das ermöglichte eine große Bandbreite künstlerischer Begegnungen und das Musizieren mit den namhaftesten Dirigenten der jeweiligen Epoche. Die internationale Konzerttätigkeit setzte am Anfang des 20. Jahrhunderts ein. Sie brachte das Orchester quer durch alle Kontinente mit regelmäßigen Gastspielen in Deutschland,

Japan, den USA und China. Die Beziehungen zu Japan und dem japanischen Publikum sind so eng, dass sie selbst in den Jahren der Pandemie 2020 und 2021 ihre Japan-Tourneen unter besonderen Sicherheitsvorkehrungen und in Quarantäne abhalten konnten. 2018 wurde die Orchesterakademie der Wiener Philharmoniker gegründet. Die Akademistinnen und Akademisten werden mittels Probespiel in einem strengen, international ausgerichteten Verfahren ausgewählt und zwei Jahre lang auf höchstem Niveau ausgebildet. Alle Mitglieder des ersten und zweiten Jahrgangs (2019–2021 und 2021–2023) haben die Ausbildung sehr erfolgreich abgeschlossen. Die Wiener Philharmoniker haben es sich zur Aufgabe gemacht, die stets aktuelle humanitäre Botschaft der Musik und die gesellschaftliche Verpflichtung in den Alltag und in das Bewusstsein der Menschen zu bringen. Von Anfang an zählt ein soziales und karitatives Bewusstsein, der Einsatz für Menschen in Not und die Förderung des musikalischen Nachwuchses zum Selbstverständnis des Orchesters. Das Orchester wurde im Laufe seines Bestehens mit zahlreichen Preisen und Anerkennungen ausgezeichnet. Seit 2008 wird es von Rolex als Exklusivsponsor unterstützt. Mit jährlich über 40 Konzerten in Wien, darunter das Neujahrskonzert und das Sommernachtskonzert im Schlosspark von Schönbrunn, die in viele Länder der Welt übertragen werden, mit ihren seit 1922 stattfindenden alljährlichen Aufführungen bei den Salzburger Festspielen und mit mehr als 50 Konzerten im Rahmen internationaler Gastspiele zählen die Wiener Philharmoniker zu den führenden Orchestern der Welt. In der Philharmonie Luxembourg waren die Wiener Philharmoniker zuletzt in der Saison 2023/24 unter Leitung von Daniel Harding zu erleben.

Christian Thielemann direction

FR Depuis la saison 2012/13, Christian Thielemann est le chef de la Sächsische Staatskapelle Dresden. Après avoir travaillé au Deutsche Oper Berlin, à Gelsenkirchen, Karlsruhe, Hanovre et Düsseldorf, il est arrivé à Nuremberg en 1988 en tant que directeur musical. En 1997,

ce Berlinois d'origine est revenu dans sa ville natale en tant que directeur musical du Deutsche Oper Berlin, avant d'occuper le même poste de 2004 à 2011 auprès des Münchner Philharmoniker. Outre son poste à Dresde, il a été directeur artistique du Festival de Pâques de Salzbourg de 2013 à 2022, ainsi que conseiller musical et directeur musical du Festival de Bayreuth, qu'il marque chaque année de son empreinte par des interprétations de référence depuis ses débuts à l'été 2000.

En septembre 2023, Christian Thielemann a été nommé successeur de Daniel Barenboim et prend cette saison ses fonctions de directeur musical du Staatsoper Unter den Linden. Au cours des dernières saisons, il s'est consacré de manière intensive aux compositeurs Richard Wagner, Richard Strauss et Ludwig van Beethoven, dont on célèbre des anniversaires. Il a également interprété des œuvres de Johann Sebastian Bach, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm et Sofia Gubaidulina à Dresde et en tournée. Dernièrement, il a dirigé de nouvelles productions d'*Ariadne auf Naxos*, *Capriccio* et *Aida* au Semperoper. Au Festival de Pâques de Salzbourg, il a dirigé entre autres *La Walkyrie*, *Tosca*, *Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg* et *Lohengrin*. Il collabore étroitement avec les Berliner et les Wiener Philharmoniker, dont il a dirigé les concerts du Nouvel An en 2019 et 2024. Il a également répondu à des invitations d'orchestres majeurs en Europe, aux États-Unis, en Israël et en Asie.

Artiste exclusif UNITEL, sa vaste discographie comprend notamment des enregistrements récents avec la Staatskapelle Dresden des symphonies d'Anton Bruckner et de Robert Schumann, des *Gurre-Lieder* d'Arnold Schönberg ainsi que de nombreux opéras. Il a reçu de nombreuses distinctions pour ses enregistrements. Christian Thielemann est membre honoraire de la Royal Academy of Music de Londres, professeur honoraire de la Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» de Dresde, docteur honoris causa de la Hochschule für Musik «Franz Liszt» de Weimar et de l'Université catholique de Louvain. En 2003, il s'est vu décerner la Croix fédérale du mérite. En 2015, il a reçu le prix Richard Wagner de la Fondation Richard Wagner de Leipzig ainsi qu'en octobre 2016 le prix de la Stiftung zur Förderung der Semperoper. En 2022, il a été décoré de l'insigne

Christian Thielemann photo: Dieter Nagl





d'honneur du Land de Salzbourg et de la médaille d'or de la ville. L'année suivante, il a reçu le titre de membre honoraire et l'anneau d'honneur du Wiener Staatsoper. En 2024, il a été nommé membre d'honneur des Wiener Philharmoniker et chef honoraire de la Staatskapelle Dresden. Le Land de Saxe lui a également décerné la médaille constitutionnelle. Il est le parrain des sites Richard Wagner de Graupa. Christian Thielemann a dirigé pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2013/14.

Christian Thielemann Leitung

DE Seit der Saison 2012/13 ist Christian Thielemann Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Über Stationen an der Deutschen Oper Berlin, in Gelsenkirchen, Karlsruhe, Hannover und Düsseldorf kam er 1988 als Generalmusikdirektor nach Nürnberg. 1997 kehrte der gebürtige Berliner in seine Heimatstadt als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin zurück, bevor er das gleiche Amt von 2004 bis 2011 bei den Münchner Philharmonikern innehatte. Neben seiner Dresdner Chefposition war er von 2013 bis 2022 Künstlerischer Leiter der Osterfestspiele Salzburg sowie musikalischer Berater und Musikdirektor der Bayreuther Festspiele, die er seit seinem Debüt im Sommer 2000 alljährlich durch maßstabsetzende Interpretationen prägt. Im September 2023 wurde Christian Thielemann zum Nachfolger von Daniel Barenboim ernannt. Das Amt als Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden tritt er ab der Saison 2024/2025 an. Intensiv widmete sich Christian Thielemann in den vergangenen Spielzeiten den Komponistenjubilaren Richard Wagner, Richard Strauss und Ludwig van Beethoven. Aber auch Werke von Johann Sebastian Bach bis hin zu Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm und Sofia Gubaidulina standen für ihn in Dresden und auf Tournee auf dem Programm. In der Semperoper leitete er zuletzt Neuproduktionen von *Ariadne auf Naxos*, *Capriccio* und *Aida*. Bei den Osterfestspielen Salzburg dirigierte er unter anderem *Die Walküre*, *Tosca*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Lohengrin*. Eine enge

Zusammenarbeit verbindet Christian Thielemann mit den Berliner Philharmonikern und Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2019 und 2024 dirigiert hat. Darüber hinaus folgte er Einladungen der großen Orchester in Europa, den Vereinigten Staaten, Israel und Asien. Christian Thielemanns Diskographie als Exklusivkünstler der UNITEL ist umfangreich. Zu seinen jüngsten Einspielungen mit der Staatskapelle Dresden gehören die Symphonien von Anton Bruckner und Robert Schumann, Arnold Schönbergs *Gurre-Lieder* sowie zahlreiche Opern. Christian Thielemann ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Honorarprofessor der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden sowie Ehrendoktor der Hochschule für Musik «Franz Liszt» Weimar und der Katholischen Universität Leuven in Belgien. 2003 wurde ihm das Bundesverdienstkreuz verliehen. Im Mai 2015 erhielt er den Richard-Wagner-Preis der Richard-Wagner-Stiftung Leipzig sowie im Oktober 2016 den Preis der Stiftung zur Förderung der Semperoper. 2022 wurde er mit dem Ehrenzeichen des Landes Salzburg und mit der Wappenmedaille in Gold der Stadt Salzburg ausgezeichnet. 2023 erhielt er die Ehrenmitgliedschaft und den Ehrenring der Wiener Staatsoper. 2024 wurde er von den Wiener Philharmonikern zum Ehrenmitglied und von der Staatskapelle Dresden zum Ehrenregenten ernannt. Der Freistaat Sachsen zeichnete ihn zudem mit der Sächsischen Verfassungsmedaille aus. Christian Thielemann ist Schirmherr der Richard-Wagner-Stätten Graupa. Für seine Einspielungen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen. In der Philharmonie Luxembourg dirigierte Christian Thielemann zuletzt 2014 die Staatskapelle Dresden.

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

Yuja Wang & Anna Lapwood

The Piano and the Organ at the Symphony

17.09.24

Mardi / Dienstag / Tuesday

London Symphony Orchestra

Sir Antonio Pappano direction

Yuja Wang piano

Anna Lapwood orgue

Berlioz: *Le Carnaval romain*

Rachmaninov: *Concerto pour piano et orchestre N° 1*

Camille Saint-Saëns: *Symphonie N° 3 «Avec orgue» / «Orgelsymphonie»*

Orchestres étoiles

19:30

100' + entracte

Grand Auditorium

Tickets: 52 / 86 / 106 / 118 € / **Pilini30**

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, Daniela Zora Marxen,

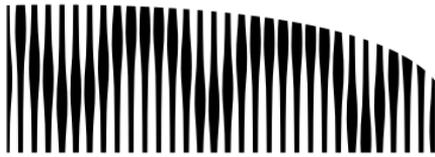
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

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