



Leonore

Mardi 7 novembre 2017 – 19h30

– PROGRAMME –

Ludwig van Beethoven

Leonore – opéra en concert, version de 1805

Acte I

Acte II

ENTRACTE

Acte III

Freiburger Barockorchester

Zürcher Sing-Akademie

René Jacobs, direction

Marlis Petersen, soprano (Leonore)

Maximilian Schmitt, ténor (Florestan)

Dimitry Ivashchenko, basse (Rocco)

Robin Johannsen, soprano (Marzelline)

Johannes Weisser, baryton (Don Pizarro)

Tareq Nazmi, basse (Don Fernando)

Johannes Chum, ténor (Jaquino)

Florian Feth, ténor (Premier Prisonnier)

Thomas Trolldenier, basse (Deuxième Prisonnier)

Florian Helgath, chef de chœur

Ce concert est surtitré.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

— L'ŒUVRE —

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Leonore – version de 1805

Ouverture *Leonore II*

Acte I

- I. Air Marzelline. „O wär ich schon mit dir vereint“
- II. Duo Marzelline, Jaquino. „Jetzt, Schätzen, jetzt sind wir allein“
- III. Trio Marzelline, Jaquino, Rocco. „Ein Mann ist bald genommen“
- IV. Quatuor Marzelline, Leonore, Jaquino, Rocco. „Mir ist so wunderbar“
- V. Air Rocco. „Hat man nicht Gold beineben“
- VI. Trio Marzelline, Leonore, Rocco. „Gut, Söhnchen, gut“

Acte II

- VII. Marche
- VIII. Air Pizarro avec chœur. „Ha, welch ein Augenblick“
- IX. Duo Pizarro, Rocco. „Jetzt, Alter, hat es Eile“
- X. Duo Marzelline, Leonore. „Um in der Ehe froh zu leben“
- XI. Récitatif et air Leonore. „Ach! brich noch nicht... Komm, Hoffnung“
- XII. Finale Chœur des prisonniers, Rocco, Leonore, Marzelline, Pizarro.
„O welche Lust, in freier Luft“

Acte III

- XIII. Introduction, récitatif et air Florestan. „Gott, welch ein Dunkel hier...
In des Lebens Frühlingstage“
- XIV. Mélodrame et duo Leonore, Rocco. „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben“
- XV. Trio Leonore, Florestan, Rocco. „Euch werde Lohn in bessren Welten“
- XVI. Quatuor Leonore, Florestan, Rocco, Pizarro. „Er sterbe“
- XVII. Récitatif et duo Leonore, Florestan. „Ich kann mich noch...
O namenlose Freude“
- XVIII. Finale solistes et chœur. „Zur Rache“

Composition : 1804-1805, sur un livret de Joseph Sonnleithner.

Création : le 20 novembre 1805, au Theater an der Wien, à Vienne, avec Anna Milder (Leonore), Friedrich Christian Demmer (Florestan) et Sebastian Mayer (Pizarro), sous la direction d'Ignaz von Seyfried.

Durée : environ 2h30.

« *J'ai réussi à faire adapter immédiatement un vieux livret français et je commence maintenant à y travailler.* »

Beethoven, *Lettre à Johann Friedrich Rochlitz*, 4 janvier 1804

De Cherubini à Beethoven

En 1802, on représente à Vienne *Lodoïska* et *Les Deux Journées*, ou *Le Porteur d'eau*, deux opéras de Cherubini appartenant à la catégorie de la « pièce à sauvetage ». Ce type de drame, né à Paris à la suite de la Révolution française, met en scène un personnage injustement emprisonné, puis libéré alors qu'il doit être exécuté. Les opéras de Cherubini frappent suffisamment Beethoven pour le conduire à laisser de côté *Le Feu de Vesta* sur un livret de Schikaneder, et à se tourner vers *Léonore*, ou *l'Amour conjugal*. Cette pièce de Jean-Nicolas Bouilly (également librettiste des *Deux Journées*), inspirée d'un fait divers authentique, avait été représentée à Paris en 1798 avec des interpolations musicales de Pierre Gaveaux avant d'être adaptée à la scène lyrique, en italien, par Ferdinando Paer en 1804, puis par Simon Mayr en 1805. C'est dire si le sujet était dans l'air du temps.

En 1804, Beethoven s'attelle à *Leonore*, sur un livret de Joseph Sonnleithner. Il choisit le cadre du *singspiel* (œuvre lyrique comportant des dialogues parlés), puisque l'opéra en langue allemande entièrement chanté n'existe pas à l'époque. La création, le 20 novembre, au Theater an der Wien, se déroule dans des conditions peu favorables, les soldats de Napoléon I^{er} occupant Vienne depuis une semaine. Les mécènes de Beethoven et la plupart de ses amis avaient quitté la ville, jugeant que leur tête valait bien un opéra. Après deux nouvelles représentations, les 21 et 22 novembre, *Leonore* quitte l'affiche. « Il n'y avait que peu de monde, mais sans la

situation actuelle des affaires publiques, le théâtre aurait été totalement plein », remarque Henry Reeve, un Anglais en voyage sur le continent. N'est-il d'ailleurs pas curieux que l'on ait programmé un opéra célébrant la victoire contre la tyrannie pendant la présence de la Grande Armée ?

Pressé par ses amis et protecteurs, Beethoven remanie son opéra à deux reprises, en 1806 et 1814, confiant la refonte du livret à Stephan von Breuning, puis à Georg Friedrich Treitschke. La version définitive prend le titre de *Fidelio*. C'est surtout entre 1806 et 1814 que sont apportées les modifications les plus importantes. Ci-dessous, la mouture de 1805 sera donc comparée au *Fidelio* de 1814.

« Il est à croire que si l'auteur de Fidelio avait continué à écrire pour le théâtre, il en serait venu nécessairement à élargir les cadres traditionnels de l'air et des ensembles, comme il fit, dans la musique pure, pour les coupes de la sonate, du quatuor et de la symphonie. »

Paul Dukas

Un singspiel presque mozartien

On a coutume de dire que Beethoven n'a composé qu'un seul opéra. Ce n'est pas faux mais pas exact, tant *Leonore* diffère de *Fidelio* et peut – presque – être considérée comme une œuvre à part entière. La partition de 1814 supprime plusieurs numéros et séquences du premier jet, parmi lesquels le trio n° 3, le duo n° 10, le récitatif de Rocco qui succède au premier chœur dans le finale n° 12, le récitatif précédant le duo n° 17 des deux époux (numérotation qui correspond à la *Leonore* de 1805). Dans d'autres cas, Beethoven remplace certains passages par de nouvelles pages, sort qu'il réserve notamment à l'Ouverture, au récitatif de la grande scène n° 11 de *Leonore*, à la conclusion du finale n° 12 (qui, en 1805, se termine par un air de Pizarro avec chœur) et à une grande partie du finale n° 18. Autre type de remaniement : la réécriture de numéros dont l'ossature est maintenue. Si ce travail concerne la quasi-totalité des scènes (Beethoven a retouché plus de la moitié de l'opéra), il faut en particulier remarquer la simplification des vocalises de l'air n° 11 (encore

plus acrobatiques dans la version de 1805), l'évolution vers un style moins italianisant et l'enrichissement de la texture orchestrale. Ce qui frappe surtout, c'est l'évolution vers un discours plus resserré. En 1814, la grande majorité des numéros sont écourtés par rapport à la première *Leonore*. L'air de Florestan n° 13, allongé, est l'exception qui confirme la règle.

L'économie de l'opéra s'en trouve profondément modifiée. D'ailleurs, la version de 1805 comporte trois actes (dès 1806, la seconde *Leonore* passe à deux actes). L'acte I commence par une progression de l'effectif vocal puisque se succèdent l'air de Marzelline n° 1 (qui passera en deuxième position dans *Fidelio*), le duo n° 2, le trio n° 3 (supprimé en 1814) et le quatuor n° 4. Peut-être Beethoven a-t-il pensé ici au finale de l'acte II des *Noces de Figaro* de Mozart, qui s'ouvre sur un duo et s'achève avec sept personnages sur scène. De fait, la version de 1805 accorde une place plus large à l'intrigue sentimentale et au personnage de Marzelline. Elle diffère l'entrée de Leonore et Florestan (lequel chante pour la première fois au début de l'acte III), et possède une tonalité plus psychologique en accord avec la conception qu'on se fait de la femme au début du XIX^e siècle : Leonore vacille lorsqu'elle apprend qu'elle a obtenu l'autorisation d'accompagner Rocco dans les plus sombres cachots ; elle s'évanouit après avoir menacé Pizarro d'un pistolet (en 1814, elle ne faiblit pas). Les deux époux doivent leur salut au ministre, qui remet Florestan en liberté. Dans la tradition du théâtre lyrique classique, le dernier finale règle leur sort aux personnages. Il prend le temps de nous apprendre ce qu'il adviendra de Marzelline et de Pizarro, dont le destin est en revanche expédié, voire éludé, à la fin de *Fidelio*.

Après 1805, Beethoven réduit la dimension psychologique au profit du drame d'idées et de personnages symboliques. Mais si *Leonore* hérite de l'esthétique de la fin du XVIII^e siècle, elle ouvre aussi une ère nouvelle. En témoigne l'Ouverture, condensé du drame entier : « On y trouve, avec les accents tendres d'Éléonore [sic], les lamentables plaintes du prisonnier mourant de faim, les délicieuses mélodies du trio du dernier acte, la fanfare lointaine annonçant l'arrivée du ministre qui doit délivrer Florestan ; tout y est palpitant d'intérêt dramatique », s'enthousiasme Berlioz. Ce n'est pas le moindre mérite de *Leonore* que d'ouvrir la voie au poème symphonique romantique.

Synopsis

L'action se déroule près de Séville.

Acte I

Marzelline, fille du geôlier Rocco, est amoureuse de Fidelio, qui travaille à la prison depuis quelques mois. Elle repousse le portier Jaquino et fait part à son père de son désir d'épouser Fidelio. Rocco fixe le mariage en prévenant que, sans argent, l'amour ne suffit pas à la solidité d'un foyer. Mais Fidelio est en fait une femme, Leonore, à la recherche de son mari Florestan. Supposant qu'il est dans cette prison, elle propose à Rocco de l'accompagner dans les plus sombres cachots. Rocco prévient qu'elle n'aura pas le droit de voir l'un des prisonniers.

Acte II

Le gouverneur Pizarro sait que le ministre viendra visiter la prison, soupçonnant que certains prisonniers seraient détenus injustement. Or, Pizarro séquestre Florestan, qui s'était opposé à ses agissements. Il demande à Rocco de creuser sa tombe. Leonore célèbre avec Marzelline la fidélité conjugale. Restée seule, elle exprime sa volonté de délivrer Florestan. Les prisonniers se promènent dans la cour. Quand Leonore apprend qu'elle est autorisée à aider Rocco à creuser la tombe du prisonnier, elle manque de défaillir. Le gouverneur arrive, pressé de se débarrasser de son détenu.

Acte III

Dans son cachot, Florestan songe qu'il n'a fait que son devoir en défendant la vérité. Rocco, descendu dans sa cellule avec Leonore, lui apprend le nom de son tortionnaire, Pizarro. Quand celui-ci entre, Leonore dévoile sa propre identité et menace le tyran d'un pistolet. Mais quand retentit la trompette annonçant l'arrivée du ministre, elle s'évanouit. Reprenant ses esprits, elle clame avec Florestan sa joie sans nom. Les époux attendent la mort mais sont rejoints par le ministre, qui les libère. Tous célèbrent le courage de Leonore, le triomphe de l'amour et de la vertu.

Pourquoi la *Leonore* de 1805 me semble la meilleure version de l'opéra de Beethoven

Des trois versions de l'opéra de Beethoven, la *Leonore* de 1805, la *Leonore* de 1806 et le *Fidelio* de 1814, j'aimerais me faire l'avocat de la plus ancienne, qui me semble la plus réussie. Voici pourquoi.

Les coupures

La *Leonore* de 1805 est la première version, sans coupures, que Beethoven a menée à bien, après deux années d'un travail enthousiaste sur le livret captivant de Joseph Sonnleithner, pour la première au Theater an der Wien. En un véritable tour de force, le compositeur, alors âgé d'une trentaine d'années, a cherché à mettre dans chaque numéro toute son admiration pour les opéras de Mozart et en même temps à montrer qu'il pouvait faire encore mieux – notamment s'agissant de l'élaboration de grandes structures en arche, de forme sonate. Malheureusement, la première fut un échec : d'une part, parce que le public de langue allemande était pratiquement absent – presque toute l'aristocratie viennoise avait fui devant l'avancée des troupes napoléoniennes, et les places étaient occupées en majorité par des soldats français ; d'autre part, parce que l'orchestre et les chanteurs n'avaient pas le niveau requis pour interpréter la partition, difficile, si bien que les *tempi* n'étaient pas respectés et que tout traînait en longueur.

Le musicologue Willy Hess (1906-1997), qui a passé au crible toute l'histoire de l'opéra de Beethoven et en a analysé les trois versions en profondeur et de manière comparative¹, explique qu'au lendemain de la première, les amis du compositeur l'ont persuadé que son ouvrage était certes génial mais trop long. Il n'est pas difficile d'imaginer que la représentation avait dû leur paraître fastidieuse. Résultat : Beethoven remanie son œuvre et aboutit à la version de 1806, dans laquelle on relève des coupures incompréhensibles – sont supprimés autant des numéros entiers que des passages qui peuvent faire jusqu'à cent cinquante mesures... Cette radicalité s'explique par le fait que l'objectif du compositeur était de comprimer au maximum sa partition pour aboutir à deux actes au lieu de trois. Des airs splendides sont victimes de ces coupes claires, notamment

l'air de Rocco « *Hat man nicht auch Gold* » et le duo Marzelline/Leonore de l'acte II « *Um in der Ehe froh zu leben* », avec violon et violoncelle solos. Il y a là quelque chose de presque masochiste dans la mesure où il faut bien constater aujourd'hui que, avec les bons *tempi*, on n'a nulle part une impression de longueur – Willy Hess était d'ailleurs parvenu à la même conclusion et considérait la première version comme la plus réussie. De manière regrettable s'est imposé au XIX^e siècle le point de vue que seul le *Fidelio* de 1814, œuvre d'un compositeur parvenu à maturité, méritait qu'on s'y arrête, comme si le Beethoven de 1805, qui avait déjà donné naissance à la *Symphonie « Héroïque »*, était encore un jeune apprenti.

L'ouverture

Des quatre ouvertures existantes, la *Leonore II* de 1805 est la plus moderne et la plus convaincante – les avis sont presque unanimes sur ce point. Elle convainc surtout dans la mesure où, poème symphonique avant la lettre, elle prépare musicalement le drame, elle l'anticipe. Le mouvement mélodique descendant de son introduction lente symbolise la descente de Florestan au cachot suite à son arrestation, événement antécédent au lever de rideau. Conséquemment, c'est la mélodie sur laquelle Florestan sera entendu la première fois à l'acte III qui fait office de thème principal de l'exposition. Après un développement très complexe survient l'appel de trompette salvateur. Le dénouement du drame apparaît donc ici dans le contenu musical. Pour cette raison, une réexposition serait un contresens d'un point de vue dramaturgique, ce que Beethoven a parfaitement compris. Mais là aussi, ses amis lui ont donné le plus mauvais conseil qui soit après le fiasco de la première, estimant qu'une ouverture de forme sonate avait besoin d'une réexposition. Le compositeur s'est exécuté : dans l'ouverture *Leonore III* destinée à la représentation de 1806, il a introduit une réexposition et abondamment coupé dans le développement bien que celui-ci soit tout à fait captivant et exigeant musicalement. Passons sur l'ouverture de *Fidelio*, bien plus tardive, qui est une forme sonate plutôt sage. Le fait demeure que la *Leonore II* représente l'introduction au drame la plus osée et la plus captivante, d'un point de vue formel et expressif, et la plus conséquente au plan dramaturgique.

La dramaturgie

La *Leonore* de 1805 comporte trois actes, les versions ultérieures deux seulement. Chacun de ces trois actes a son climat particulier et obéit à une dramaturgie mûrement réfléchi. Chacun se présente comme une montée en puissance vocale, depuis le solo jusqu'au quatuor ou au chœur. Chacun est centré sur un personnage principal, qui pourrait lui donner son titre. L'acte I relève du *singspiel*, et Marzelline y joue le premier rôle. Dans l'acte II, le *singspiel* cède la place au mélodrame, et Leonore y occupe la place centrale. Le malfaisant Pizarro fait son entrée tandis que Jaquino, personnage de *singspiel*, disparaît, mais Marzelline demeure, contrairement à ce qui se passe dans les versions ultérieures (elle a un duo avec Leonore dans le jardin, accompagné d'un violon et d'un violoncelle obligés qui évoquent les oiseaux). Le grand air de Leonore est plus long que dans *Fidelio*. Il fait appel à un *concertino* composé de trois cors et d'un basson. Ce passage est épuisant pour les cors naturels, qui sont à la limite de leurs possibilités. Contrairement à *Fidelio*, où les nombreuses vocalises de Leonore ont été laissées de côté, ici l'air de l'héroïne se présente comme une grande scène d'opéra de Cherubini.

Florestan est le personnage emblématique de l'acte III, « tragique ». Il doit attendre deux actes entiers avant de pouvoir faire son entrée et chanter l'air dont on a déjà entendu le début dans l'ouverture. Dans le long prélude orchestral qui prépare son entrée, on relève quelque chose de tout à fait inhabituel : les timbales ne sont pas accordées à la quinte comme de coutume, mais sur *mi* bémol et *la*, donc à distance de triton. Avec ces deux notes, elles distillent une sombre terreur qui se répand dans tout le début de ce troisième acte (Beethoven n'est d'ailleurs pas le premier à avoir eu recours aux timbales pour créer une atmosphère inquiétante : Salieri en avait eu l'idée dès 1785 dans son opéra *La grotta di Trifonio*). L'air de Florestan demeure ici en *fa* mineur : il est dépourvu de la partie en *fa* majeur qui lui sera ajoutée dans *Fidelio*. Certains trouveront cela dommage. Je ne le regrette pas du tout : la musique correspond ainsi bien mieux au désespoir du personnage en ce début d'acte.

Le finale

Jetons un œil sur la fin de l'opéra. Le finale de *Fidelio* est un anticlimax. Après la scène de Florestan vient le duo du cachot entre Leonore et Rocco, puis le trio avec Florestan et le repas du condamné, qui prend en même temps le caractère d'une sainte Cène. Le quatuor avec Pizarro (n° 16) débouche ensuite sur l'appel de trompette salvateur. D'un seul coup, la tension s'évanouit. La fin est une peinture assez symbolique de Leonore en héroïne pleine d'humanité (en cela, *Fidelio* est déjà proche des drames de Wagner).

Les choses se passent différemment dans *Leonore*. Pizarro s'esquive pendant le quatuor, Rocco le suit après avoir réussi à dérober à Leonore son pistolet. Les deux époux restent seuls au cachot et pensent que leur dernière heure est arrivée, qu'ils mourront ensemble unis dans l'amour... La « joie sans nom » qu'ils chantent est sans nom dans la mesure où elle n'est pas motivée par un événement extérieur mais provient d'un amour partagé, d'une solidarité mutuelle dans une situation extrême. Lorsque retentit de l'extérieur le « chœur de la vengeance », on s'imagine, comme les deux époux, qu'il s'agit des sbires de Pizarro qui déchargent leur colère sur les prisonniers, et on s'attend à une fin tragique. La porte s'ouvre, mais la pénombre demeure ; le chœur n'entre que lentement, et on comprend seulement après un certain temps qu'il s'agissait de la voix du peuple, que ce sont les héritiers des preneurs de la Bastille qui sont venus accomplir leur vengeance sur le tyran et despote Don Pizarro, lequel n'est fait prisonnier qu'à cet instant. La tension, telle un suspense à la Hitchcock, est maintenue jusque peu avant la fin de l'opéra, et un certain nombre de choses demeurent longtemps nébuleuses, par exemple le rôle de Rocco, qui explique désormais avoir dérobé le pistolet par mesure de précaution.

Pour ce concert, nous avons révisé les dialogues originaux du livret de Sonnleithner et non seulement fait des coupures mais aussi modernisé le texte afin de mieux mettre en valeur ce que l'œuvre a d'actuel. Ce travail a été réalisé en mettant à contribution les quatre livrets, dont celui d'origine, le livret français de Jean-Nicolas Bouilly, *Léonore, ou l'Amour conjugal*, que Sonnleithner a traduit de manière étonnamment littérale.

René Jacobs

(extraits de propos recueillis par Gregor Herzfeld, traduction : Daniel Fesquet)

1 Cf. Willy Hess, *Das Fidelio-Buch: Beethovens Oper «Fidelio», ihre Geschichte und ihre 3 Fassungen*, Amadeus, Winterthur, 1986.

– LE COMPOSITEUR –

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig van Beethoven inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart ; ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apportent pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne ; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger et Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion bon nombre de ceux qui deviendront ses protecteurs, tel le prince Karl Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Franz Joseph Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure : ce sont ainsi les *Six Quatuors à cordes* op. 18, par lesquels il prend le genre en main, et les premières sonates pour piano, dont la huitième, « *Pathétique* », mais aussi

le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Symphonie n° 1*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven est promis à un brillant avenir, il souffre des premières attaques de la surdité. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802 lorsqu'il écrit le *Testament de Heiligenstadt*, lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon et piano* « À Kreutzer » faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (sonates n°s 12 à 17 : « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* »...). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven, dont la *Symphonie n° 3*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention : *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805 ; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors* « *Razoumovski* » op. 59, de la *Symphonie n° 5* ou de la *Symphonie n° 6*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert-fleuve en décembre 1808. Cette période

s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse *Lettre à l'immortelle bien-aimée*, dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate « Hammerklavier »*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au

compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Symphonie n° 9*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle et les suivants) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; parmi l'important cortège qui l'accompagne vers sa dernière demeure se tient l'un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

— LES INTERPRÈTES —

Marlis Petersen

Si le répertoire de Marlis Petersen est avant tout consacré aux emplois classiques de colorature, elle s'est néanmoins également fait connaître en tant qu'interprète de musique contemporaine. Après avoir fait ses études au Conservatoire de Stuttgart et avec Sylvia Geszty, elle complète sa formation dans des domaines aussi divers que l'opéra, la musique moderne et la danse. Elle fait ses débuts comme membre de la troupe de l'Opéra de Nuremberg, où elle chante les rôles de Ännchen (*Le Freischütz*, Weber),

Blonde (*L'Enlèvement au sérail*, Mozart) et La Reine de la nuit (*La Flûte enchantée*, Mozart). C'est dans le rôle de Lulu (*Lulu*, Berg) qu'elle fait ses premiers pas à l'Opéra de Vienne. Elle a également chanté ce rôle essentiel de son répertoire dans la mise en scène très remarquée de Peter Konwitschny à Hambourg, au Chicago Lyric Opera ainsi que dans une nouvelle production à Athènes. Elle est depuis régulièrement invitée par les plus grandes scènes lyriques du monde : Opéra de Paris, Opéra national de Berlin, Hambourg,

Munich et Vienne, Theater an der Wien, Metropolitan Opera de New York, Opéra de Los Angeles, Chicago Lyric Opera, festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence. Elle a récemment remporté un immense succès dans la nouvelle production de *Lulu* à l'Opéra de Munich – succès qu'elle devait renouveler au Metropolitan Opera en interprétant ce rôle pour la dernière fois de sa carrière. Elle a également triomphé dans une *Traviata* de Verdi très remarquée à Graz et à Vienne, dans la mise en scène de Peter Konwitschny. Dans le domaine du concert, Marlis Petersen travaille en étroite collaboration avec Helmuth Rilling et l'Académie Internationale Bach de Stuttgart, ainsi qu'avec René Jacobs. Elle s'est également produite, entre autres, avec l'Orchestre de la RAI de Turin (*La Création* de Haydn, sous la direction de Jeffrey Tate), l'Académie Nationale Sainte-Cécile de Rome et le Boston Symphony Orchestra.

Maximilian Schmitt

Maximilian Schmitt a eu très tôt la révélation de son goût pour la musique, alors qu'il chantait avec les Regensburger Domspatzen. Il a étudié le chant avec Anke Eggers à l'Université des arts de Berlin, et a complété sa formation artistique auprès de Roland Hermann. Maximilian Schmitt a fait ses premières armes sur scène en tant que membre de l'Opéra Studio de Munich avant d'être engagé pour quatre ans, en 2008, dans la troupe du Théâtre

national de Mannheim. En 2012, il fait ses débuts à l'Opéra d'Amsterdam, où il chante Tamino (*La Flûte enchantée*, Mozart) dans la production très remarquée de Simon McBurney, sous la direction de Marc Albrecht. Il chante également Belmonte (*L'Enlèvement au sérail*, Mozart) dans la production de René Jacobs avec l'Akademie für Alte Musik Berlin. Pour ses débuts à la Scala de Milan, clôturant la saison 2016-2017, il triomphe dans le même ouvrage de Mozart, où il interprète le rôle de Pedrillo sous la direction de Zubin Mehta. Outre sa passion pour la scène, Maximilian Schmitt est régulièrement l'invité des plus grandes salles de concert internationales. Son répertoire très étendu va de Monteverdi à Britten en passant par Mozart, Mendelssohn et Mahler. Il s'est produit avec des chefs d'orchestre comme Franz Welser-Möst, Claudio Abbado, Daniel Harding, Manfred Honeck, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Andrés Orozco-Estrada, Trevor Pinnock, René Jacobs et Robin Ticciati ; il a collaboré entre autres avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et de la Radio d'Allemagne Centrale, l'Orchestre de la WDR de Cologne, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig.

Dimitry Ivashchenko

Né en Russie, Dimitry Ivashchenko commence ses études de chant au Conservatoire Glinka de Novossibirsk avant de les poursuivre à la Hochschule für Musik de Karlsruhe. De 2000 à 2004, il est engagé au Théâtre national d'Augsburg, où il interprète entre autres les rôles de Grémine (*Eugène Onéguine*, Tchaïkovski) et de Don Quichotte (*Don Quichotte*, Massenet). En tant qu'artiste invité, il chante Sarastro (*La Flûte enchantée*, Mozart) à l'Opéra national allemand de Berlin et Osmin (*L'Enlèvement au sérail*, Mozart) au Scottish Opera de Glasgow ainsi qu'au Teatro Gayarre de Pampelune. Durant la saison 2016-2017, il accompagne la troupe de l'Opéra Comique de Berlin à Barcelone, où il interprète le rôle de Sarastro ; il chante Oroveso dans une nouvelle production de *Norma* de Bellini à Toronto, Daland (*Le Vaisseau fantôme*, Wagner) à Madrid, les quatre rôles diaboliques dans la production des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach à l'Opéra Comique de Berlin, Osmin dans une nouvelle production à l'Opéra national de Dresde et Zacharie (*Le Prophète*, Meyerbeer) au Théâtre du Capitole de Toulouse. Mentionnons encore, parmi ses engagements présents et à venir : Sarastro au Theater an der Wien, au Festival d'Aix-en-Provence, à l'Opéra national des Pays-Bas d'Amsterdam, Rocco dans une version de concert de *Leonore* de Beethoven sous la direction de René

Jacobs à Paris, Amsterdam, Bruxelles, Cologne, Baden-Baden et Vienne, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger avec l'Orchestre Philharmonique de l'Elbe à Hambourg sous la direction de Thomas Engelbrock, *Les Cloches* de Rachmaninov avec l'Orchestre de l'Académie Nationale Sainte-Cécile sous la direction de Semyon Bychkov à Rome, la *Symphonie n° 9* de Beethoven au Wiener Konzerthaus sous la direction de Philippe Jordan.

Robin Johansen

La soprano américaine Robin Johansen est arrivée en Europe avec une bourse de l'Opéra allemand de Berlin, dont elle a rapidement intégré la troupe. Trois ans plus tard, elle est engagée à l'Opéra de Leipzig, où elle chante notamment Pamina (*La Flûte enchantée*, Mozart), Susanna (*Les Noces de Figaro*, Mozart), Gretel (*Hänsel und Gretel*, Humperdinck), Marzelline (*Fidelio*, Beethoven), Blonde (*L'Enlèvement au sérail*, Mozart). Elle exerce depuis 2008 une activité indépendante. Lors de la dernière saison, elle a été particulièrement remarquée dans le rôle d'Emma (*Emma und Eginhard*, Telemann) pour ses débuts à l'Opéra national de Berlin, sous la direction de René Jacobs, ainsi que dans les rôles de Giuturna et de Venere dans la nouvelle production de *L'Amor vien dal destino* d'Agostino Stefani, sur cette même scène. Elle a également fait ses débuts au Musikfest de Brême dans le rôle de

Konstanze (*L'Enlèvement au sérail*) avec Le Cercle de l'Harmonie, sous la direction de Jérémie Rhorer. Elle a interprété le rôle-titre d'une nouvelle production d'*Almira* de Haendel à l'Opéra national de Hambourg, sous la direction d'Alessandro De Marchi. Elle chante également *L'Opera seria* de Gassmann pour ses débuts au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, *La Création* de Haydn au Teatro Regio de Turin, sous la direction d'Antonello Manacorda. Elle a été engagée pour une tournée internationale suivie d'un enregistrement de *L'Enlèvement au sérail* (Harmonia Mundi) sous la direction de René Jacobs. Robin Johanssen a été souvent l'invitée du Festival de musique ancienne d'Innsbruck et de l'Académie internationale Bach de Stuttgart. Elle a collaboré avec des chefs d'orchestre comme René Jacobs, Alessandro De Marchi, Christian Thielemann, Rafael Frühbeck de Burgos, Marin Alsop et Robert Page. Ses engagements comprennent des représentations avec l'Opéra allemand de Berlin, l'Opéra national de Berlin, le Festival de Bayreuth, le RIAS Kammerchor, l'Orchestre Philharmonique de Dresde, le Freiburger Barockorchester et l'Akademie für Alte Musik Berlin.

Johannes Weisser

Johannes Weisser est né en Norvège en 1980. Il a étudié au Conservatoire ainsi qu'à l'Académie royale de musique de Copenhague, et s'est

imposé comme l'un des chanteurs scandinaves les plus demandés aujourd'hui. En 2004, à l'âge de 23 ans, il fait ses débuts à l'Opéra national de Norvège ainsi qu'à l'Opéra Comique de Berlin. Il se produit depuis sur de nombreuses scènes internationales et dans les festivals les plus importants : Opéra national de Berlin, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Opéra de Bilbao, Opéra royal danois, Théâtre des Champs-Élysées de Paris, Opéra national du Rhin de Strasbourg, Opéra de Dijon, Theater an der Wien, Festival international d'Édimbourg, Festival de musique ancienne d'Innsbruck et Festival de Salzbourg. Ses rôles comprennent le rôle-titre ainsi que celui de Leporello de *Don Giovanni* de Mozart, Guglielmo (*Così fan tutte*, Mozart), Schaunard (*La Bohème*, Puccini), Malatesta (*Don Pasquale*, Donizetti), Mr Flint (*Billy Budd*, Britten), Agamemnon (*Iphigénie en Aulide*, Gluck), le rôle-titre d'*Eugène Onéguine* de Tchaïkovski ainsi qu'un grand nombre de rôles dans l'opéra baroque. Il est également très sollicité dans le domaine du concert ou de l'oratorio, avec un répertoire qui va de la musique du début du XVII^e siècle (Monteverdi) jusqu'à Britten, Weill et nombre de compositeurs contemporains. Il se produit régulièrement dans les plus grandes salles de concert européennes avec des orchestres et des chefs de premier plan. Ses récitals de lieder ont été très remarqués, en particulier pour le duo qu'il a formé avec le pianiste

Leif Ove Andsnes. Il a enregistré le rôle-titre de *Don Giovanni*, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Passion selon saint Jean* de Bach, la *Brockespassion* de Telemann, *La Création* de Haydn et *La rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavaleri sous la direction de René Jacobs, *Applausus* de Haydn avec Andreas Sperring, Achilla (*Giulio Cesare*, Haendel) et Licaone (*Giove in Argo*, Haendel) sous la direction d'Alan Curtis, David (*David and Bathsheba*, Ståle Kleiberg) ainsi qu'un disque consacré à des mélodies de Grieg.

Tareq Nazmi

La basse germano-égyptienne Tareq Nazmi a fait ses études au Conservatoire de Munich avec Edith Wiens et Christian Gerhaher, tout en travaillant avec Hartmut Elbert. Très vite, Tareq Nazmi intègre l'Opéra Studio du Théâtre national de Bavière, où il acquiert ses premières expériences de la scène. De 2012 à 2016, il est également membre de la troupe et se produit en public dans les rôles les plus variés : Don Fernando (*Fidelio*, Beethoven), Masetto (*Don Giovanni*, Mozart), Publio (*La Clémence de Titus*, Mozart), Le Veilleur de nuit (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, Wagner), Albert (*La Juive*, Halévy), Osman (*Les Indes galantes*, Rameau). En 2015, Tareq Nazmi a chanté, sous la direction de René Jacobs, les rôles du Commandeur et de Masetto dans une version de concert du *Don Giovanni* de Mozart, à Barcelone, Shanghai, Pékin

et Paris. En 2016, sous la direction de François-Xavier Roth, il chante pour la première fois le rôle de Leporello (*Don Giovanni*) à l'Opéra de Cologne et, pour ses débuts au Theater an der Wien, celui de Masetto dans une production signée Robert Carsen, sous la baguette d'Ivor Bolton. Au Festival de Grafenegg et à la Philharmonie de Cologne, il interprète le rôle-titre d'un ouvrage de Mozart rarement représenté, *Thamos, roi d'Égypte*. Au cours de la saison 2017-2018, Tareq Nazmi entreprend une tournée internationale à Athènes, Vienne, Bruxelles, Amsterdam et Paris, avec René Jacobs et le Freiburger Barockorchester, pour une série de concerts de *Leonore* de Beethoven. On pourra l'entendre ensuite pour la première fois dans le rôle de Bottom (*Le Songe d'une nuit d'été*, Britten) au Theater an der Wien. Concertiste réputé, Tareq Nazmi, possède un répertoire très étendu qui va de Bach à Beethoven, de Haydn à Brahms et de Mozart à Dvořák.

Johannes Chum

Le ténor autrichien Johannes Chum a reçu sa première formation musicale dans le chœur des Petits Chanteurs de Vienne. Il fait par la suite ses études de chant à Vienne auprès de Kurt Equiluz. Très vite, il se fait connaître dans le domaine de l'oratorio et est engagé par des chefs d'orchestre comme Nikolaus Harnoncourt ou René Jacobs. Les premiers succès à l'opéra ne tardent pas à arriver. Il est invité au

Festival de Salzbourg et au Festival de Bregenz, à l'Opéra Unter den Linden de Berlin, au Wiener Volksoper, à l'Opéra de Paris, au Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, au Festival de Lucerne et à la Semaine Mozart de Salzbourg. Il s'est particulièrement distingué dans le *Benvenuto Cellini* de Berlioz et *Le Livre aux sept sceaux* de Franz Schmidt au Gewandhaus de Leipzig et au Wiener Musikverein. Il a chanté *Le Chant de la Terre* de Mahler sous la baguette de Kristjan Järvi à l'occasion de la Musikfest de Brême, la *Messe en ut majeur* de Beethoven sous la direction de Fabio Luisi au Wiener Musikverein, l'Évangéliste dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach à Leipzig et à Londres sous la direction de Riccardo Chailly, ainsi que les *Carmina Burana* de Carl Orff au Festival de Grafenegg, avec Kristjan Järvi au pupitre. On a pu également l'entendre à l'Opéra Comique de Berlin dans *La Périhole* d'Offenbach. Deux rôles qu'il chantait à Graz pour la première fois lui ont valu de remporter un grand succès : en 2013, à l'occasion du Festival Styriarte, le rôle-titre dans *Barbe-Bleue* d'Offenbach sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, et Lohengrin pour l'ouverture de la saison de l'Opéra de Graz. On a pu récemment l'entendre interpréter pour la première fois à Chemnitz le rôle de Stolzing des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et celui de Don Carlos dans l'opéra du même nom de Verdi. En 2014, il a chanté Loge (*L'Or du*

Rhin, Wagner) à l'occasion des Tiroler Festspiele d'Erl, où, en été, il a également interprété Lohengrin. On a pu l'applaudir aussi au Theater an der Wien dans *Le Prince de Homburg* de Hans Werner Henze et, en 2017, dans *Le Retour d'Ulysse* dans sa patrie de Monteverdi.

René Jacobs

Avec plus de deux cent soixante enregistrements à son actif et une intense activité en tant que chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, René Jacobs s'est imposé comme une personnalité incontournable dans le domaine de la musique baroque et classique. Il a reçu sa première formation musicale en tant que petit chanteur de la cathédrale de Gand, sa ville natale. Il travaille le chant parallèlement à des études approfondies de philologie classique à l'université. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt seront déterminantes pour son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor, où il s'impose rapidement comme l'un des chanteurs les plus éminents de sa génération. En 1977, il fonde le Concerto Vocale, avec lequel il explore le répertoire de musique de chambre et d'opéra baroques. Il réalise ainsi pour Harmonia Mundi une série d'enregistrements novateurs, consacrés à un répertoire depuis longtemps oublié, unanimement salués par la presse internationale. L'année 1983 marque

les débuts de son activité de chef d'orchestre d'opéra, dans une production de *L'Oronthea* de Cesti au festival de musique ancienne d'Innsbruck. Dans le cadre de ses activités en tant que directeur artistique de ce festival, et au fil de ses nombreux engagements (à l'Opéra Unter den Linden de Berlin en tant que chef invité depuis 1992, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles depuis 1993, au Theater an der Wien depuis 2006 en tant que chef régulier, au Théâtre des Champs-Élysées de Paris, au Festival de Salzbourg, au Festival d'Aix-en-Provence, entre autres hauts lieux de la vie musicale), il a dirigé des œuvres allant du début du baroque jusqu'à Rossini, des ouvrages du répertoire courant aussi bien que des œuvres inconnues. Parallèlement à l'opéra, la musique sacrée n'a jamais cessé d'occuper une place essentielle dans les activités musicales de René Jacobs. Outre son titre de docteur *honoris causa* de l'Université de Gand, René Jacobs a été récompensé par une foule de distinctions importantes et de prix internationaux, aussi bien pour ses enregistrements que pour ses activités : le Grammy Award pour son enregistrement des *Noces de Figaro* de Mozart, le prix Edison (Hollande), le prix des critiques de disques allemands, le prix Caecilia (Belgique), le prix Classica, le prix de l'Académie Charles-Cros et du Midem Classique international (France). Son enregistrement de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, « Choc de

l'année 2013 » et ECHO Klassik 2014, est considéré par la critique comme la version de référence. Ses enregistrements des opéras de Mozart, du fait d'une approche non conventionnelle – un mélange particulier de science et d'instinct musical – ont tous été salués comme les plus remarquables de sa génération. Son enregistrement de *L'Enlèvement au sérail*, paru en septembre 2015 et récompensé par les prix Caecilia et Edison Klassik, achève le cycle des sept opéras les plus importants du compositeur. Son nouvel enregistrement de la *Passion selon saint Jean* de Bach a récemment paru. René Jacobs a été directeur artistique du Festival de musique ancienne d'Innsbruck de 1996 à 2009. Longtemps professeur à la Schola Cantorum de Bâle, il a gardé une relation privilégiée avec cette institution, où il a formé de nombreux chanteurs qui se produisent aujourd'hui sur les plus grandes scènes internationales et dans les festivals les plus importants.

Anne Katharina Schreiber

La violoniste Anne Katharina Schreiber est, depuis 1988, sociétaire du Freiburger Barockorchester, avec lequel elle a participé à de nombreux concerts et enregistrements en tant que premier violon ou soliste. Elle travaille en outre régulièrement avec des ensembles spécialisés dans les répertoires baroque et moderne tels que l'Ensemble Recherche, l'Akademie

für Alte Musik Berlin, l'Orchestre de Chambre de Bâle et le Collegium Vocale de Gand. Elle joue sous la direction de René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Markus Creed, Philippe Herreweghe. Son autre passion est la musique de chambre : depuis plus de vingt ans, Anne Katharina Schreiber est membre du Trio Vivente, avec lequel elle a réalisé de nombreux enregistrements. Elle participe également à diverses formations de musique de chambre aux côtés notamment d'Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, Roel Dieltiens. Anne Katharina Schreiber enseigne au Conservatoire de Freiburg et est chargée de cours à l'Ensemble-Akademie de Freiburg.

Freiburger Barockorchester

Le Freiburger Barockorchester compte derrière lui trente années de succès : il n'aura fallu que peu de temps pour que l'orchestre étudiant de 1987 devienne un ensemble orchestral de réputation internationale, qui se produit régulièrement dans les salles de concert et d'opéra les plus prestigieuses. Si son vaste répertoire s'étend des débuts du baroque jusqu'à la période contemporaine, c'est avant tout à ses interprétations sur instruments historiques que le Freiburger Barockorchester doit sa renommée. Depuis mai 2012, l'orchestre partage un même toit avec ses collègues de l'Ensemble Recherche : l'Ensemblehaus Freiburg, un lieu unique, véritable creuset créatif pour deux

ensembles de pointe dans le domaine de la musique ancienne et contemporaine. Le Freiburger Barockorchester travaille avec des artistes de premier plan tels que René Jacobs, Andreas Staier, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Matthias Goerne, Christian Gerhaher et Pablo Heras-Casado. Il entretient une étroite collaboration avec la firme Harmonia Mundi. Témoins du succès artistique de ce partenariat, de nombreux enregistrements discographiques ont été couronnés par les récompenses les plus prestigieuses : ECHO Klassik Deutscher Musikpreis de 2011 à 2017, prix de la Critique de disques allemande en 2009, 2015 et 2016, Gramophone Award en 2011 et 2012. Sous la direction artistique de ses deux *koncertmeister* Gottfried von der Goltz et Kristian Bezuidenhout, ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le Freiburger Barockorchester propose une centaine de concerts par an, dans des formations diverses allant de l'orchestre de chambre au grand orchestre d'opéra. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Freiburg, à la Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin, ainsi que des tournées dans le monde entier.

Flûte

Daniela Lieb

Flûte et piccolo

Aya Komatsu

Hautbois

Josep Domenech
Maïke Buhrow

Clarinettes

Lorenzo Coppola
Eduardo Raimundo Beltran

Bassons

Javier Zafra
Eyal Streett

Contrebasson

Pol Centelles

Cors

Bart Aerbeydt
Gijs Laceulle
Pierre-Antoine Tremblay
Renske Wijma

Trompettes

Jaroslav Roucek
Almut Rux

Trompette de scène

Hannes Rux

Trombones

Robert Schlegl
Keal Couper
Justin Clark

Timbales

Charlie Fischer

Violons I

Anne Katharina Schreiber
Brian Dean

Martina Graulich

Kathrin Tröger

Peter Barczy

Katharina Grossmann

Lotta Suvanto

Judith von der Goltz

Violons II

Beatrix Hülsemann

Christa Kittel

Brigitte Täubl

Eva Borhi

Marie Desgoutte

Irina Granovskaya

Jörn-Sebastian Kuhlmann

Altos

Ulrike Kaufmann

Werner Saller

Annette Schmidt

Lothar Haass

Chloé Parisot

Violoncelles

Guido Larisch

Stefan Mühleisen

Marie Deller

Andreas Voss

Contrebasses

James Munro

Christopher Scotney

Miriam Shalinsky

Chef assistant

Clemens Flick

Florian Helgath

Florian Helgath dirige le ChorWerk Ruhr depuis 2011. Ce chœur professionnel allemand de la région de la Ruhr près d'Essen se produit au plus au niveau, *a cappella* ou avec orchestre, dans un répertoire allant de la Renaissance au contemporain. Après des études musicales dans sa ville natale de Regensbourg, Florian Helgath complète sa formation à la Hochschule für Musik und Theatre de Munich. Parmi les professeurs qui l'ont le plus marqué dans sa carrière de chef, citons Michael Gläser, Stefan Parkman et Dan Olof Stenlund. En 2006, Florian Helgath accède à la notoriété internationale comme finaliste et lauréat du prix Eric Ericson, en Suède, avant de se distinguer en 2007 au Concours des jeunes chefs de chœur de Budapest. Il dirige le Chœur de la Radio Danoise de 2009 à 2015. Son expérience à la tête du *via-nova-chor* de Munich a fait de lui un spécialiste reconnu du répertoire contemporain, régulièrement invité à diriger l'Ensemble Vocal de la SWR de Stuttgart, le RIAS Kammerchor de Berlin, le Chœur de la Radio Bavaroise, le Chœur de Radio France et le Chœur de la MDR de Leipzig. Florian Helgath collabore de manière suivie avec l'Orchestre de la Radio de Munich, l'Orchestre Symphonique de Bochum, l'Orchestre de Chambre du Danemark, l'Orchestre Symphonique de Munich, l'Akademie für alte Musik Berlin, Concerto Köln et l'Ensemble Resonanz de Hambourg. En tant que

chef assistant, il a eu l'occasion de travailler aux côtés de chefs aussi renommés qu'Herbert Blomstedt, Kent Nagano, Rafael Frühbeck de Burgos et Christian Thielemann.

Zürcher Sing-Akademie

La Zürcher Sing-Akademie a été fondée en 2011, chœur professionnel et partenaire de l'Orchestre de la Tonhalle de la même ville. Le chœur compte à son actif six saisons couronnées de succès. De nombreuses tournées de concert l'ont conduit en Allemagne (2012), en Israël (2014), en Italie, aux Pays-Bas (2015) et au Liban (2017). L'existence d'un noyau dur dans le chœur de chambre permet d'en adapter l'effectif aux différents besoins sans en altérer l'identité. Le directeur artistique de la Zürcher Sing-Akademie est Florian Helgath. En tant que chœur symphonique, la Zürcher Sing-Akademie s'est produite non seulement avec l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich mais avec de nombreux autres orchestres suisses ou étrangers, sous la direction de chefs tels que Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Ivor Bolton, Lionel Bringuier, Frans Brüggen, Charles Dutoit, Neeme Järvi, René Jacobs, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, Ton Koopman, Krzysztof Penderecki, Donald Runnicles et David Zinman. Le chœur collabore également avec des ensembles de musique baroque tels que l'Orchestra La Scintilla à l'Opéra de Zurich et le Tafelmusik Baroque

Orchestra (Canada). En 2014, la Zürcher Sing-Akademie a participé, avec l'Orchestre de Chambre de Zurich, aux BBC Promenade Concerts sous la direction de Sir Roger Norrington, pour une exécution très remarquée de la *Passion selon saint Jean* de Bach. À l'occasion de la saison 2017-2018, la Zürcher Sing-Akademie travaille pour la première fois avec le Freiburger Barockorchester que dirige René Jacobs, l'Orchestre symphonique de Lucerne sous la direction de James Gaffigan et la Hofkapelle München sous la direction de Florian Helgath. Des tournées conduiront le chœur en Asie et dans les principales capitales européennes.

Sopranos

Alice Borciani
Lucy de Butts
Alina Godunov
Jenny Högström
Anna Miklashevich
Yuki Nakashima
Florence Renaut
Anja Scherg

Altos

Franziska Brandenberger
Franziska Gündert
Eva Hage
Liz Irvine
Franziska Neumann
Ursina Patzen
Isabel Pfefferkorn
Jane Tiik

Ténors

Floria Feth*
Peter Gus
Matthias Klosinski
Jens Krekeler
Martin Logar
Michael Mogl
Loic Paulin
Patrick Siegrist
Fabian Strotmann
Eelke van Koot

Basses

Ekkehard Abele
Matija Bizjan
Simon Millán
Julián Millán
Daniel Pérez
Jan Sauer
Alexander Schmidt
Peter Strömberg
Thomas Trollenier**
Julian Popken

* Premier Prisonnier

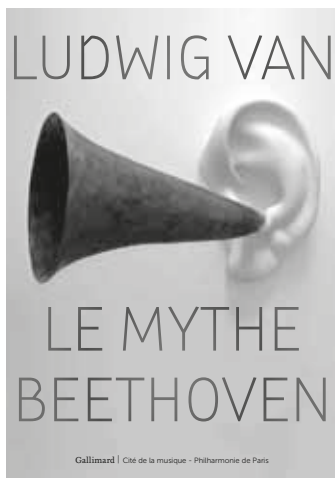
** Deuxième Prisonnier

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

LUDWIG VAN LE MYTHE BEETHOVEN

sous la direction de Colin Lemoine
et Marie-Pauline Martin

Monstre démiurge pour les uns, figure du héros pour les autres, chantre de la liberté républicaine, modèle de la puissance inspirée, incarnation de la Création enfiévrée ou parangon de la Douleur sublimée, Beethoven a façonné, depuis bientôt deux siècles, un imaginaire littéraire, visuel et musical d'une richesse prodigieuse. De Klimt à Beuys, de Gide à Haneke, de Burne-Jones à Pierre Henry, en passant par Hartung, Basquiat et Kubrick, l'aura beethovénienne hante les artistes et ne manque jamais son objet : celui d'électriser le regard, l'oreille et l'esprit. Beethoven désigne aujourd'hui bien plus qu'un objet d'étude historique ou musicologique ; il tient avant tout d'un imaginaire collectif, à la fois populaire et savant, politique et artistique, dans lequel se mire constamment notre humanité. Telle est l'identité du musicien que cet ouvrage restitue, à travers un riche parcours iconographique, tout en questionnant l'adéquation, ou au contraire la distorsion, entre le Beethoven « historique » et son devenir imaginaire.



Coédition Gallimard

184 pages • 21 x 28 cm • 35 €

ISBN 978-2-07-019735-4 • OCTOBRE 2016

 CITE DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Gallimard

PHILHARMONIE DE PARIS

24 - 26 novembre

FESTIVAL

Orchestres en fête!

Orgue

Concerts - Performances
Activités en famille - Expositions

Tarifs concerts à partir de 8 €
Et des activités gratuites

Concerts de 20h30 de 10 € à 40 €



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS

Culture

Une initiative de
l'Association Française
des Orchestres



TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

Mélobmanes rejoignez-nous !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

CERCLE ORPHÉE

Soutenez la création

Découvrez les coulisses

Rencontrez les artistes

TOUS VOS DONNS OUVRENT DROIT À DES RÉDUCTIONS D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Anne-Flore Naudot

01 53 38 38 31 • afnaudot@philharmoniedeparis.fr

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS