

Rossini

STABAT MATER

Agresta | Barcellona | Barbera | Lepore

Wiener Singverein

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno



GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

STABAT MATER

1		I. Introduzione. Andante moderato. <i>Stabat Mater dolorosa</i>	MA, DB, RB, CL	9'17
2		II. Aria. Allegretto maestoso. <i>Cujus animam gementem</i>	RB	5'55
3		III. Duetto. Largo. <i>Quis est homo</i>	MA, DB	6'29
4		IV. Aria. Allegretto maestoso. <i>Pro peccatis</i>	CL	4'15
5		V. Coro e Recitativo. Andante mosso. <i>Eja, Mater</i>	CL	4'17
6		VI. Quartetto. Allegretto moderato. <i>Sancta Mater</i>	MA, DB, RB, CL	6'49
7		VII. Cavatina. Andante grazioso. <i>Fac ut portem</i>	DB	4'28
8		VIII. Aria e Coro. Andante maestoso. <i>Inflammatus</i>	MA	4'37
9		IX. Quartetto. Andante. <i>Quando corpus morietur</i>	MA, DB, RB, CL	4'16
10		X. Finale. Allegro. <i>In sempiterna sæcula</i>	MA, DB, RB, CL	5'55

Maria Agresta, *soprano* (MA)

Daniela Barcellona, *mezzo-soprano* (DB)

René Barbera, *tenor* (RB)

Carlo Lepore, *bass* (CL)

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Wiener Singverein (Johannes Prinz, *choir conductor*)

Gustavo Gimeno, *conductor*

	Orchestre Philharmonique du Luxembourg Gustavo Gimeno, <i>music director</i>
<i>Concert masters</i>	Philippe Koch, Haoxing Liang
<i>1st Violins</i>	Fabian Perdichizzi, Nelly Guignard, Ryoko Yano, Michael Bouvet, Irène Chatzisavas, Andrii Chugai, Bartłomiej Ciaston, François Dopagne, Yulia Fedorova, Andréa Garnier, Silja Geirhardsdottir, Jean-Emmanuel Grebet, Attila Keresztesi, Darko Milowich, Damien Pardoën, Fabienne Welter
<i>2nd Violins</i>	Osamu Yaguchi, Semion Gavrikov, Choha Kim, Mihajlo Dudar, Sébastien Gréville, Gayané Grigoryan, Quentin Jaussaud, Marina Kalisky, Gérard Mortier, Valeria Pasternak, Jun Qiang, Ko Taniguchi, Gisela Todd, Xavier Vander Linden, Barbara Witzel
<i>Violas</i>	Ilan Schneider, Dagmar Ondracek, Kris Landsverk, Pascal Anciaux, Jean-Marc Apap, Olivier Coupé, Aram Diulgerian, Olivier Kauffmann, Esra Kerber, Utz Koester, Grigory Maximenko, Petar Mladenovic, Maya Tal
<i>Cellos</i>	Aleksandr Khramouchin, Ilia Laporev, Niall Brown, Xavier Bacquart, Vincent Gérin, Sehee Kim, Katrin Reutlinger, Marie Sapey-Triomphe, Karoly Sütö, Laurence Vautrin, Esther Wohlgemuth
<i>Double basses</i>	Thierry Gavard, Choul-Won Pyun, NN, Dariusz Wisniewski, Gilles Desmaris, Gabriela Fragner, André Kieffer, Benoît Legot, Isabelle Vienne
<i>Flutes</i>	Étienne Plasman, Markus Brönnimann, Hélène Boulègue, Christophe Nussbaumer
<i>Oboes</i>	Fabrice Mélinon, Philippe Gonzalez, Anne-Catherine Bouvet-Bitsch, Olivier Germani
<i>Clarinets</i>	Jean-Philippe Vivier, Arthur Stockel, Bruno Guignard, Emmanuel Chaussade
<i>Bassoons</i>	David Sattler, Étienne Buet, François Baptiste, Stéphane Gautier-Chevreux
<i>Horns</i>	Miklós Nagy, Leo Halsdorf, Kerry Turner, Luise Aschenbrenner, Marc Bouchard, Andrew Young
<i>Trumpets</i>	Adam Rixer, Simon Van Hoecke, Isabelle Marois, Niels Vind
<i>Trombones</i>	Gilles Héritier, Léon Ni, Guillaume Lebowski
<i>Bass trombones</i>	Vincent Debès
<i>Tuba</i>	Csaba Szalay
<i>Timpani</i>	Simon Stierle, Benjamin Schäfer
<i>Percussion</i>	Béatrice Daudin, Benjamin Schäfer, Klaus Brettschneider
<i>Harp</i>	Catherine Beynon

	Wiener Singverein (<i>Johannes Prinz, choir conductor</i>)
<i>Sopranos</i>	Kathi Danneberg, Christina Eder-Meißner, Gabi Ehrenberger, Elisabeth Etzlstorfer, Alexandra Faber, Akiko Fujishima, Patrizia Graf, Hanna Grezda, Petra Grossmaier, Christina Handra, Valentina Kaiser, Martina Kratzer, Constanze Lissy, Ayako Müller, Ursula Müller, Dietlind Pichler, Clara Prinz, Cornelia Regehr, Isabella Schwerer, Dajana Selak, Olga Szemes, Maja Tumpej, Nuria Vallaster, Barbara Weigel, Andrea Zeiner
<i>Altos</i>	Irene Anderschitz, Dana Babos, Rita Beer, Ursula Bosch, Brigitte Braunöder, Monika Eigner, Karoline Haberl, Desirée Hahn, Christina Hammerschmid, Elke Manner-Prochart, Karin Mittas, Heidrun Mittermair, Sophie Müller, Irena Noskova, Johanna Pichlbauer, Susanne Prinz, Katharina Radner, Andrea Reiber, Gabi Reichelt, Brigitte Rudolf, Elisabeth Stuppig, Katharina Wagner, Ursula Weitzel, Brigitte Wenz
<i>Tenors</i>	Ossa Adler, Anton Brezinka, Ruben Doran, Herrand Geiger, Johannes Hahn, Ilija Marovic, Dubravko Matus, Stefan Napetschnig, Hans Pfisterer, Thomas Schnabel, Norbert Schwarzmüller, Gerald Stiglitz, Martin Thaler, Rainer Vierlinger, Jakob Weingartner, Rainer Wolfbauer
<i>Basses</i>	Rudolf Aigmüller, Roger Auenmüller, Florian Auer, Georg Falkner, Martin Feda, Helmut Frischenschlager, Richard Hitter, Florian Horner, Dietmar Katinger, Johannes Kaupp, Franz Kinast, Georg Kopelent, Alexander Letsch, Matthias Poglitsch, Meinrad Praxmarer, Michael Preston, Thomas Prikoszovich, Joachim Reiber, Raphael Rey, Bernhard Schuh, Heinz Stadler, Alexander Stimmer, Ralph Volpert, Gerrit Waidelich, Anton Wiesinger

Trois lectures du *Stabat Mater*

La création du *Stabat Mater* de Rossini eut lieu à Paris en janvier 1842, avec les solistes du Théâtre-Italien, parmi lesquels figuraient Giulia Grisi (soprano) et Mario (ténor). Comme souvent à Paris, on mit deux œuvres en compétition afin de créer de nouvelles querelles : plusieurs festivals de musique sacrée donnèrent simultanément des extraits de la *Conversion de saint Paul (Paulus)* de Mendelssohn et du *Stabat* de Rossini. La création de cette cantate, composée par un musicien qui avait quitté la scène depuis plus de dix ans, fut inmanquablement un événement. Or cet événement n'aurait pas dû avoir lieu.

Que s'était-il passé ? En 1831, Rossini avait été invité en Espagne et présenté au roi Ferdinand VII. Il avait, à cette occasion, fait la connaissance du Père Fernández Varela, archidiacre de Madrid, un ami d'Aguado, banquier espagnol établi à Paris. Rossini fut prié de composer un *Stabat Mater*, une invitation qu'il ne put décliner et n'accepta que par politesse. En avait-il envie ? Ce n'est pas certain. Tout d'abord en raison de la célébrité du *Stabat* de Pergolesi (1736). En outre, dans cette période si énigmatique qu'on devait appeler le "silence" de Rossini, le musicien avait tiré un trait sur tout le marché institutionnel de la musique, en particulier le système des commandes. Il n'accepta ce *pensum* qu'à titre privé, à condition que l'œuvre ne soit donnée qu'une fois et que le manuscrit reste en possession de Fernández.

De fait, il ne mit en musique que la moitié du texte, assez long, du *Stabat Mater* et confia à Tadolini, ami et ancien condisciple du Père Mattei, au Liceo musicale de Bologne, le soin de finir le travail. Rossini aurait été souffrant et incapable de le faire lui-même. La première version du *Stabat* fut donnée à Madrid le 27 avril 1833. La première strophe, "*Stabat Mater dolorosa*", était de Rossini, ainsi que la fin du texte. Entre les deux, quatre numéros étaient de la main de Tadolini.

Tout aurait dû s'arrêter là. Or cette composition de Tadolini-Rossini fut publiée à Paris par Aulagnier en 1841, après la mort de Fernández. Le sang de Rossini ne fit qu'un tour. Il reprit les pièces confiées originellement à Tadolini et les mit en musique à son tour pour en confier la publication à Troupenas, l'éditeur de ses opéras français. Il s'ensuivit un procès entre les deux éditeurs, dont la presse se fit l'écho en décembre 1841. À la création parisienne, en janvier 1842, suivit en mars la première italienne à Bologne, sous la direction de Donizetti. Ce fut un triomphe.

Trois auteurs allemands publièrent leurs commentaires sur le *Stabat Mater*. Ils continuent d'être aujourd'hui la source des principaux jugements sur ces pages. Comparer leurs points de vue respectifs permet de comprendre quelle place cette œuvre singulière occupa dans les débats qui agitaient les esprits à l'époque sur la musique religieuse.

Derrière le pseudonyme de "Valentino", emprunté à l'un des chefs d'orchestre de l'Opéra de Paris, ne se cache nul autre que Richard Wagner, qui séjournait à Paris dans les années 1839-1842. Sa critique fut publiée dans la *Neue Zeitschrift für Musik* de Schumann et republiée en français dans les œuvres en prose de Wagner. Le compositeur allemand essayait de suivre l'exemple de Meyerbeer et de se frayer un chemin vers l'Opéra de Paris. Or ce séjour parisien fut pour lui la cause de bien des déceptions et l'origine de rancœurs contre le public parisien, puis contre la musique française en général. L'année 1841 fut particulièrement éprouvante pour lui : après avoir échoué à faire représenter *Rienzi*, il se résolut, faute d'argent, à céder le sujet du *Vaisseau fantôme* pour une somme modique à l'Opéra.

Le pamphlet de Wagner est plein d'amertume et de dérision. Si l'on n'y apprend pas grand-chose de l'œuvre, il reste divertissant : Rossini, lassé de manger des pâtisseries en Italie, aurait décidé de faire pénitence en écrivant de la musique religieuse. Or pour écrire les fugues qui s'imposaient dans le genre, il aurait dû reprendre des études, pas encore terminées à ce jour. L'idée qui sous-tend de bout en bout cette critique est simple : le *Stabat Mater* de Rossini n'est pas de la musique religieuse, mais de la belle musique d'opéra couverte de paroles latines. Elle mérite qu'on s'y arrête. Il s'agit d'un cliché connu, déjà ancien à l'époque de Wagner puisqu'on le trouve sous la plume de Miltitz, qui voyait dans la *Messa di gloria* (1820) un "ragoût de mélodies d'opéra de Rossini, sans queue ni tête et sans aucun intérêt". Sa formulation la plus célèbre est celle de Hans von Bülow à propos du *Requiem* de Verdi (1874), supposé être un "opéra en habits ecclésiastiques".

Si l'on peut lire, dans la presse du XIX^e siècle, autant de variations sur le même thème, c'est que l'idée était désormais acquise. Le chroniqueur était certain par avance de l'approbation de ses lecteurs et il ne lui restait qu'à repérer, dans la composition à recenser, les passages les plus lyriques pour les épingler. C'est ce que fit Wagner, sans prendre la peine d'écouter l'œuvre de façon approfondie. Effectivement, aucun des airs et duos de la cantate, qu'ils soient de 1831 ou de 1841, n'auraient pu être composés par un musicien de tradition luthérienne et de langue allemande. Mais il en est exactement de même pour le "Tuba mirum" ou le "Benedictus" du *Requiem* de Mozart, ou encore pour le "Quæ mærebat et dolebat" du *Stabat* de Pergolesi, que Padre Martini rapprochait de l'*opera buffa* de son époque. Cette perméabilité de la messe-cantate au style lyrique contemporain était consubstantielle au genre, de tous temps, ce qui amena critiques et philosophes à poser, au début du XIX^e siècle, la question de fond : "Quelle est l'essence propre de la musique religieuse ?", tandis que se mettaient en place divers mouvements de redécouverte de la musique religieuse ancienne, dont le cécilianisme en Italie et en Allemagne. Rossini n'ignorait pas cette tendance, comme en témoigne le canon chromatique *a cappella* "Quando corpus morietur" écrit en style ancien.

Autre époque, autre approche : le chef d'orchestre Ferdinand Hiller publia en 1856 les conversations qu'il avait eues avec Rossini l'année précédente. Tardif, dans la vie de Rossini, et écrit longtemps après les faits et les œuvres mentionnés, ce témoignage doit, lui aussi, être lu avec prudence. Il y est fait référence au *Stabat* de Pergolesi, et c'est dans ce texte qu'on apprend que Rossini aurait refusé de faire exécuter publiquement sa version personnelle de la même cantate sacrée. Hiller avait été chef d'orchestre au Théâtre-Italien et ne pouvait, comme Wagner, être soupçonné de militantisme anti-dilettante. On retrouve, dans l'argumentation échangée entre les deux musiciens, l'apologie de la simplicité d'expression, un autre lieu commun, cette fois attaché à Pergolesi et développé au XVIII^e siècle, en grande partie sous l'influence du philosophe Jean-Jacques Rousseau. L'auditeur, en parcourant les âges de la vie, prendrait davantage goût à l'expression simple que dans son jeune âge, où il se montrerait plus enclin à la nouveauté et l'inhabituel.

C'est à Heinrich Heine, installé à Paris à partir de 1831, que l'on doit le témoignage le plus fin et le plus fécond, en termes de perception, sur le *Stabat* de Rossini. L'écrivain commence son texte par la description d'une procession religieuse dans la ville occitane de Sète lors de la Semaine sainte. La Passion y était représentée par un tableau vivant où figuraient des enfants :

"Un petit garçon, costumé comme le Sauveur, est habituellement représenté, avec une couronne d'épines sur la tête, ses beaux cheveux dorés coulant tristement sur sa tête, était courbé sous le poids d'une énorme croix en bois ; sur son front étaient peintes des gouttes de sang et des blessures sur ses mains et ses pieds nus. À ses côtés marchait une petite fille habillée tout en noir, qui, en mère douloureuse, portait sur sa poitrine plusieurs épées aux poignées dorées et était presque en larmes – une image du plus profond chagrin. D'autres petits garçons, marchant derrière, représentaient les apôtres, dont Judas, aux cheveux roux et un porte-monnaie à la main."

On imagine aisément la consternation d'un luthérien face à un tel spectacle. Et c'est pourtant Heine, auteur allemand, qui fait ici l'apologie de cette manifestation de catholicisme méditerranéen, de piété populaire et naïve. Ce n'est, à vrai dire, pas si étonnant : de tout temps, une partie de l'élite intellectuelle allemande fut avide de culture espagnole, comme en témoignent Goethe et Schopenhauer.

Pour Heine, le *Stabat* de Rossini correspond au même état de dévotion que la procession de la Semaine sainte, et en offre l'image sonore : une religiosité populaire, naïve et sublime. Il n'existait, pour lui, pas d'autre manière possible pour rendre en art, que ce soit en musique ou en peinture, le martyr le plus grand de la culture chrétienne, que d'y ajouter les fleurs de l'art naïf – on parlerait aujourd'hui de kitsch. L'argumentation de Heine répond, en les déconstruisant, aux ricanements de Wagner.

À partir de ce contexte de catholicisme ethnographique méditerranéen, on peut se demander ce que l'image de la Vierge douloureuse signifiait en particulier pour les Italiens dans la première moitié du XIX^e siècle. Il est connu que l'image d'une femme en deuil avait de tout temps été utilisée dans la littérature comme métaphore de la nation italienne, morcelée sous la tutelle de différentes couronnes européennes, ayant de fait perdu son autonomie. Cette femme en deuil pouvait être, selon les sensibilités, la Vierge comme la Niobé de la mythologie grecque, ainsi que le montre l'hymne À l'Italie de Leopardi (1818). Mais dans le cadre du romantisme patriotique et religieux qui s'étendit sur toute l'Europe au lendemain du Congrès de Vienne (1815) et qui devait jouer un rôle déterminant dans le Risorgimento, cette ancienne image allait trouver une nouvelle

vigueur. Pour le patriote et penseur politique Giuseppe Mazzini, exilé en France à partir de 1831, la révolution qu'il appelait de ses vœux était censée fédérer le peuple italien par le ciment de la religion. Contrairement à la religion allemande, désincarnée et entièrement tournée vers Dieu, la religion italienne se devait d'être incarnée, précisément dans le peuple de la nation. Les deux images de la Vierge douloureuse, d'une part métaphore de l'indépendance perdue de l'Italie, et de l'autre symbole de l'Église terrestre, se rejoignaient et se confortaient l'une l'autre.

Dans quelle mesure Rossini adhéra personnellement à ces idées, il est difficile de le dire, comme il est toujours difficile d'établir le lien entre la foi, présumée ou non, d'un musicien et les œuvres religieuses qu'il signe. Aussi bien le mouvement initial, "Stabat Mater dolorosa" que l'aria avec chœur "Inflammatum", sont écrits dans le même style que les grandes pages chorales de *Moïse*, un opéra "de libération" dans lequel on a pu voir, pour le chœur, une fonction analogue à celle assignée au peuple dans les écrits de Mazzini. L'"Inflammatum" du *Stabat*, véhément et profondément dramatique, impressionna Verdi et on en trouve la trace dans le "Libera me" de sa *Messa di Requiem* (1874). On peut se demander si, dans le triomphe qui accueillit la première du *Stabat* de Rossini, cette lecture patriotique de la cantate n'avait pas nourri l'enthousiasme de nombreux auditeurs.

DAMIEN COLAS GALLET

Rossini's *Stabat Mater*

It was in the wake of the July Revolution in Paris in 1830 that the operatic phase of Rossini's remarkable career came to an abrupt end after the newly installed government of Louis-Philippe revoked both his contract with the Paris Opéra and the state pension that was associated with it. When Rossini returned to Paris from Bologna later that year, he came not as a stage-composer but as a litigant and part-time director of the city's Théâtre-Italien.

His new temporary home was the château outside Paris where the greater part of his two final operas, *Le Comte Ory* and *Guillaume Tell*, had been written in the late 1820s. Its owner was the Spanish-born banker and industrialist Alejandro Aguado. And it was with Aguado that Rossini travelled to Madrid in February 1831, not on vacation, but in an attempt to recover a longstanding debt owed by a recently bankrupted Spanish grandee to Rossini's Spanish-born wife Isabella Colbran.

On the evening of his arrival in Madrid, Rossini conducted *Il barbiere di Siviglia* in the presence of King Ferdinand VII. It was not, however, until the final day of his 12-day visit that the much-feted composer was introduced to the Archdeacon of Madrid, Manuel Fernández Varela, a man, it turned out, who had set his heart on commissioning a new work by Rossini.

Rossini thought a small 'album leaf' might suffice. In the event, a *Stabat Mater* was proposed, a request that would have been politely declined – was the music-loving prelate not familiar with Pergolesi's widely admired setting? – had Varela not been a close personal friend of Aguado. Rossini agreed to the commission, with the proviso that Varela's ownership of the manuscript did not carry with it any right of sale or publication. A gold snuff box studded with diamonds was accepted in lieu of a fee.

If Varela had hoped to have the work by Easter 1832, he was to be disappointed. It was not until early in 1832, prompted by further communications from Varela, that Rossini turned his attention to the task, working on the poem's sombrely beautiful opening and movements 5-9 of the piece as we now have it.

Pressed for time, Rossini invited his good friend Giovanni Tadolini (1789-1872), a gifted composer of vocal music currently in Rossini's employ at the Théâtre-Italien, to provide the remaining numbers. Handed to the French ambassador to Madrid in Paris on 4 April 1832, but delayed by cholera-related border closures en route, the composition missed its Good Friday deadline. It would be a further year before it was heard on Good Friday 1833 in Madrid.

After Varela's death in 1834, the manuscript was sold, contrary to the terms of the original agreement, first to a private buyer and then, in 1841, to the Parisian music publisher Antonin Aulagnier. Rossini was furious, angered by the breach of contract and embarrassed by the possible revelation of the work's dual authorship. Despite indifferent physical health and the worsening of an incipient manic-depressive condition, he set about replacing Tadolini's settings of the '*Cujus animam gementem*', '*Quis est homo*', and '*Pro peccatis*' with those of his own. He also added a concluding '*Amen*'.

The all-Rossini *Stabat Mater* had a rapturous reception at its premiere in Paris in January 1842. '*So glorious were the sounds that issued from the Théâtre-Italien*', wrote the poet Heine in a famous encomium, '*it seemed like a vestibule of Heaven*'. Rossini was in Bologna where, two months later, he oversaw the work's Italian *prima* under the direction of the composer Donizetti.

It is a fascinating story, made the more fascinating by the light it throws on the shrewdness of Rossini's approach to the text Varela had invited him to set.

The original poem is thought to be the work of an anonymous thirteenth century Franciscan monk. The opening lines are striking enough, not least because of the euphony of the first line and the harshness of the second: '*Stabat Mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa*'. Yet the following ten lines are surprisingly commonplace, merely trotting out familiar facts and emotions about Christ on the Cross and his grieving mother: '*Quae moerebat et dolebat / Et tremebat cum videbat*'.

It's at this point that something remarkable happens. At the words '*Eja, Mater*', the poem switches from rum-tum recitation to impassioned prayer. There is even a degree of dramatic development as we move from intercessions to Christ's mother, to the dramas of the Crucifixion and Last Judgment (the '*Inflamatus*', Rossini's '*Dies irae*'), through to the poem's concluding vision of paradise.

Given that the lines 4 to 24 of the original poem offer us little more than recycled images in tired language, it may not be entirely coincidental that it was these lines which Rossini originally farmed out to Tadolini. Had he merely simply run out of time, or become bored with the commission, he would have completed the first part of the poem and not the second. In reality, he appears to have been struck by the power of the poem's opening, and the great prayer sequence which is its principal glory.

Faced with the task of replacing Tadolini's settings, Rossini treated these poetically weaker sections much as Tadolini had done, simply and melodically. With the poet on autopilot in the stanza beginning '*Cujus animam gementem*', Rossini chips in with a lyric outpouring for solo tenor. It's unfortunate that both this, and the bass's aria '*Pro peccatis*', come early in the work, fixing in some listeners' minds the idea, not of a text that's banal, but of music that is 'operatic'. In fact, you will search in vain through Rossini's entire operatic output to find a similarly constructed tenor aria. A practised composer of church music from his earliest years as a student in Bologna, Rossini was well versed in these musical conventions that separated the sacred from the profane.

It's true that he had created a 14-part *a cappella* movement for his coronation entertainment *Il viaggio a Reims* (Paris, 1825) that he later reworked for the bogus hermit and his carousing 'nuns' in *Le Comte Ory* (Paris, 1828). In the *Stabat Mater*, however, the treatment is entirely serious. More than that, the two *a cappella* movements – the '*Eja, mater*' with its recitatives for solo bass, and the '*Quando corpus morietur*' much admired by Wagner – place Rossini in the vanguard of those romantic composers who were interested in revisiting pre-classical choral styles and procedures. (One thinks of Mendelssohn's pioneering 1829 Berlin revival of Bach's *St Matthew Passion*, a work and a composer held by Rossini in the highest esteem.)

Further evidence of Rossini's grounding in the church style comes in the final movement: a fugal setting of '*In sempiterna saecula*' answered and freely imitated by a second fugue on the word '*Amen*'. The recollection, shortly before the end, of the work's opening bars is another stroke of imagination, one that made a powerful impact at early performances throughout Europe.

Nor is this surprising. The opening movement, memorably laid out for orchestra and voices, with its gloomy ascent on bassoons and cellos, and the broken pizzicato over which the words '*dum pendebat Filius*' exhaustively sound, is one of Rossini's finest inspirations. Written not long after the death of his own beloved mother, this picturesque minor-key opening is an indication of the deep imaginative seriousness which Rossini approached this commission, for all his reluctance to undertake it in the first place.

RICHARD OSBORNE

Zwischen Kirche, Opernhaus und Konzertsaal: Rossinis *Stabat Mater*

In der langen Karriere Gioacchino Rossinis (1792-1868) begegnen geistliche Werke nur in zwei ganz bestimmten Perioden seines Schaffens: zu Beginn seiner Komponistenlaufbahn sowie nach dem definitiven Abschied von der Opernbühne. In Italien, einem Land, dessen professionelles und institutionalisiertes Musikleben sich im frühen 19. Jahrhundert fast ausschließlich auf Theater und Kirche konzentrierte, bildete die geistliche Musik für beinahe jeden angehenden Komponisten den natürlichen Ausgangspunkt. Während viele junge Komponisten jahrelang auf die Gelegenheit warten mussten, eines ihrer Werke an einem öffentlichen Theater aufgeführt zu sehen, bot die Kirchenmusik ein breiteres und zugänglicheres Betätigungsfeld. Entsprechende Karrieremuster lassen sich an unzähligen italienischen Komponistenbiographien nachvollziehen. Rossini schrieb schon in seiner Jugend rund zwei Dutzend geistliche Werke, darunter drei vollständige Messen für Bologna (1808), Rimini (1809) und Ravenna (1809).

Im Konzertleben bis heute erhalten geblieben sind jedoch nur zwei spätere geistliche Werke Rossinis, die beide nach Ende der Bühnenkarriere komponiert worden sind: das *Stabat Mater* (1832/41) und die *Petite Messe solennelle* (1863/67). Das *Stabat Mater* als mehrstimmige Vokalgattung hat eine Tradition, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht. Der Text des Jacopone da Todi († 1306) zugeschriebenen zehnstrophigen Reimgebets über das Leid der Gottesmutter bei der Kreuzigung Christi wurde u. a. von Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Palestrina, Vivaldi, Alessandro und Domenico Scarlatti, Pergolesi, Haydn, Gounod, Dvořák und Verdi vertont. Handelt es sich bei den älteren Werken ausnahmslos um Motetten, so entfaltete sich im 18. Jahrhundert vor allem in Italien eine breite Pflege des *Stabat Mater* als instrumentalfreier Andachtsmusik, gewöhnlich in einer Besetzung mit Soli, Chor und Streichorchester. Als Höhepunkt der Gattung galt allgemein Pergolesis 1736 entstandenes *Stabat Mater*. Auch Rossini sah es noch als unerreichtes Vorbild an, um dessentwillen er zunächst zögerte, eine eigene Vertonung in Angriff zu nehmen.

Rossini erhielt den Auftrag für seine Komposition von dem Priester und Staatsrat Manuel Fernández Varela während der gemeinsam mit dem befreundeten Bankier Alejandro Aguado unternommenen Spanienreise 1831, zu einem Zeitpunkt, als er sich nach dem Pariser Triumph seiner letzten Oper *Guillaume Tell* (1829) gerade erst aus dem internationalen Musikgeschäft verabschiedet hatte und gewiss nicht die Absicht hegte, sich mit einem Werk zurückzumelden, das fast zwangsläufig die Gemüter polarisieren musste. Als Korrespondent der *Dresdener Abendzeitung* brachte Richard Wagner am 28. Dezember 1841 eine satirische Version in Umlauf: „Es war dieß auf einer Reise, die er mit seinem guten Freunde, dem Pariser Banquier Herrn Aguado, machte; – man saß gemüthlich beisammen in einem herrlichen Reisewagen und bewunderte die Naturschönheiten, – Herr Aguado kaute Chocolate, Rossini aß Gebackenes. Da fiel es plötzlich Herrn Aguado ein, daß er seine Landsleute eigentlich über die Gebühr bestohlen habe, und reuig niedergeschlagen zog er die Chocolate aus dem Munde; – Rossini glaubte hinter einem so schönen Beispiele nicht zurückbleiben zu dürfen, er hielt mit dem Knappen ein, und bekannte, daß er sein Lebtage zu viel auf Gebackenes gegeben habe. Beide kamen darin überein, daß es ihrer Stimmung angemessen sei, vor dem nächsten Kloster halten zu lassen, um irgend eine geeignete Bußübung zu veranstalten: gesagt, gethan. Der Prior des nächsten Klosters kam den Reisenden freundlich entgegen: er führte einen guten Keller, vortreffliche Lacrymae Christi und andere gute Sorten, was denn den reuigen Sündern ganz ungemein behagte. Nichtsdestoweniger fiel es aber Herren Aguado und Rossini, als sie in gehöriger Stimmung waren, ein, daß sie eigentlich Bußübungen hatten veranstalten wollen: in Hast griff Herr Aguado nach seinem Portefeuille, zog einige gewichtige Banknoten hervor und dedizierte sie dem einsichtsvollen Abte. Auch hinter diesem Beispiele seines Freundes glaubte Rossini nicht zurückbleiben zu dürfen, – er zog ein starkes Heft Notenpapier hervor, und was er in aller Eile darauf schrieb, war nichts weniger als ein ganzes Stabat Mater mit großem Orchester; dieses Stabat schenkte er dem vortrefflichen Prior. Dieser gab nun Beiden die Absolution, worauf sie sich wieder in den Wagen setzten.“

Wagners genüssliche Schilderung zählt zweifellos zu jenen Musikerlegenden, die die Rezeption des Werkes vor allem hierzulande erheblich verzerrten. In Wirklichkeit hatte Rossini der Bitte des Prälaten Varela nur widerwillig und nach eigener Aussage „aus reiner Gefälligkeit“ nachgegeben. Da er während der Arbeit schwer erkrankte, sah er sich gezwungen, sieben der ursprünglich dreizehn Nummern des Werkes, darunter auch die Schlussfuge, von seinem zunächst ungenannten früheren Studienkollegen Giovanni Tadolini komponieren zu lassen, um die geplante Aufführung am Karsamstag 1833 gewährleisten zu können. In Anbetracht dieser Umstände zog sich Tadolini achtbar aus der Affäre, und sowohl der Auftraggeber als auch das spanische Publikum blieben über seine Mitwirkung in Unkenntnis. Nach Varelas Tod verkauften die Erben das Manuskript an den Pariser Verleger Antoine Aulagnier, der das *Stabat Mater* als Werk Rossinis 1841 zu veröffentlichen und aufzuführen gedachte. Die bevorstehende Veröffentlichung dieser nicht vom Komponisten autorisierten Fassung des *Stabat Mater* durch Aulagnier veranlasste Rossini dazu, das Werk selbst bei Troupenas zu publizieren und hierfür die ursprünglich von Giovanni Tadolini komponierten Nummern durch Neukompositionen zu ersetzen. Rossini beeilte sich mit der Komposition, um einer Aufführung von Aulagniers Pasticcio zuvorzukommen. Im September 1841 hatte er bis auf die Schlussfuge alle Stücke fertig komponiert, wie er seinem Verleger Troupenas berichtete: „Mit gleicher Post schicke ich Ihnen noch drei Stücke, die ich in Partitur gesetzt habe; nun muß ich Ihnen nur noch den Schlußchor schicken, den Sie in den nächsten Wochen erhalten werden.“ Zugleich kam es zu einem Rechtsstreit, in welchem sich Rossini gegen Aulagnier auf ganzer Linie durchsetzte.

Es sollte noch bis zum 7. Januar 1842 dauern, ehe das von Rossini vollständig vertonte *Stabat Mater* zum ersten Mal in Paris erklingen konnte – und zwar weder in der Kirche, noch im Konzertsaal, sondern im Opernhaus des Théâtre-Italien. Die Uraufführung, über die Heinrich Heine einen schwärmerischen Bericht hinterlassen hat, löste allgemeine Begeisterung aus. Gleichwohl sah sich das Werk schnell dem Vorwurf ausgesetzt, die Textausdeutung zu vernachlässigen und zu „operhaft“ zu sein. Dennoch enthält die Partitur keine einzige Nummer, deren Musik ohne weiteres in einer Oper Rossinis hätte Verwendung finden können. Bereits die düstere Introduzone „*Stabat Mater*“ (Nr. I) mit ihren aufsteigenden, von verminderten Dreiklangsbrechungen und Querständen durchzogenen Melodielinien der unisono geführten Celli und Fagotte offenbart, wie sehr Rossini an der Wahrung eines weihervollen Kirchenstils gelegen war. Selbst die berühmte Tenorarie „*Cujus animam gementem*“ (Nr. II), deren schwereliche Melodik den klagenden Text beziehungsreich kontrapunktiert und die mit einer bis zum hohen des geführten Koloraturkadenz endet, findet formal keine Entsprechung in Rossinis Opernschaffen. Auch hier sind es die Unisono-Einleitungstakte in tiefer Lage, die den unendlichen Schmerz versinnbildlichen, während der nachfolgende strahlende Tenorgesang einen expressiven Gegenpol bildet, wie er an entsprechender Stelle auch in Pergolesis *Stabat Mater* hervorscheint (im „*Quae moerebat et dolebat*“, dessen Text Rossini in das „*Cujus animam gementem*“ integriert). Auch die beiden a-cappella-Sätze „*Eja, mater*“ (Nr. V) und „*Quando corpus morietur*“ (Nr. IX) könnten trotz der analogen Besetzungsstruktur kaum gegensätzlicher ausfallen, zumal der erste Satz chorisches, der zweite solistisch konzipiert ist. Während die statuarische Monumentalität des in langen Notenwerten weitgehend einstimmig oder höchstens homophon gehaltenen „*Eja, mater*“ an den Duktus hymnischer Trauergesänge aus der Zeit der Französischen Revolution erinnert, knüpft das kontrapunktisch durchgearbeitete „*Quando corpus morietur*“ mit seinen chromatisch fallenden Gesangslinien an spätbarocke Gestaltungen an.

Im besten Sinne als „operhaft“ dürfte das Solistenquartett „*Sancta Mater*“ (Nr. VI), für das es in Rossinis Bühnenschaffen keinerlei Vorbilder gibt, vielleicht denjenigen erscheinen, die mit den lyrischen französischen Musikdramen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertraut sind. Beinahe könnte das beschwingte Tenorsolo zu Beginn des „*Sancta Mater*“ auch der Liebeserklärung Lenskys aus dem ersten Akt von Peter Tschaikowskys *Eugen Onegin* (1879) zur Seite gestellt werden.

Solche gattungsübergreifenden Querverbindungen deuten an, dass Rossinis Komponieren auch nach dem Ende seiner Opernkarriere durchaus nicht aus der Zeit gefallen war, sondern sich weiterentwickelte. Überhaupt scheint es Rossini in seinem *Stabat Mater* darauf anzulegen, durch ein Höchstmaß unterschiedlicher Ausdruckcharaktere die Möglichkeiten geistlichen Komponierens in konzentrierter Weise auszuloten. Nicht nur stilistisch, sondern auch institutionengeschichtlich steht das Werk zwischen Kirche, Oper und Konzertsaal: Für einen spanischen Geistlichen komponiert, erlebte das Werk seine offizielle Uraufführung im Opernhaus, um fortan die Konzertsäle der Welt zu erobern.

ARNOLD JACOB SHAGEN

1 | I. Introduzione

Debout, la Mère des douleurs
se dresse, le visage en pleurs,
sous la croix où son fils a été pendu.

Stabat Mater dolorosa
juxta Crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.

At the Cross her station keeping,
stood the mournful Mother, weeping,
close to Jesus at the last.

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.

2 | II. Aria

Et dans sa pauvre âme gémissante,
inconsolable, défaillante,
un glaive aigu s'enfonce.

Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

Through her soul, of joy bereaved,
bowed with anguish, deeply grieved,
now at length the sword hath passed.

Durch die Seele voller Trauer,
seufzend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.

Quelles peines, quelle agonie
subit cette mère bénie
près de son unique enfant !

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater unigeniti!

O, that blessed one, grief-laden,
blessed Mother, blessed Maiden,
Mother of the all-holy One.

Welch ein Weh der Auserkornen,
da sie sah den Eingebornen,
wie er mit dem Tode rang!

Dans l'angoisse la plus amère,
pieusement, elle considère
son enfant assassiné.

Quæ mœrebat, et dolebat,
et tremebat, dum videbat
Nati pœnas incliti.

O that silent, ceaseless mourning,
O those dim eyes, never turning
from that wondrous, suffering Son.

Angst und Trauer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfassen,
das nur je ein Herz durchdrang.

3 | III. Duetto

Quel homme ne fondrait en pleurs
à voir la mère du Seigneur
endurer un tel calvaire ?

Quis est homo, qui non fleret,
Christi Matrem si videret
in tanto supplicio?

Who on Christ's dear Mother gazing,
in her trouble so amazing,
born of woman, would not weep?

Wer könnt ohne Tränen sehen
Christi Mutter also stehen
in so tiefen Jammers Not?

Qui n'aurait le cœur abattu
devant la mère de Jésus
souffrant avec son Enfant ?

Quis non posset contristari,
piam Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

Who on Christ's dear Mother thinking,
such a cup of sorrow drinking,
would not share her sorrow deep?

Wer nicht mit der Mutter weinen,
seinen Schmerz mit ihrem einen,
leidend bei des Sohnes Tod?

4 | IV. Aria

Pour son peuple qui a péché,
elle voit Jésus torturé
et les fouets qui le déchirent.

Pro peccatis suæ gentis
vidit Jesum in tormentis,
et flagellis subditum.

For his people's sins, in anguish,
there she saw the Victim languish,
bleed in torments, bleed and die.

Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie Jesus Marter dulden,
geißeln, Dornen, Spott und Hohn.

Elle voit son fils bien-aimé,
seul et de tous abandonné
qui remet son âme à son Père.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum.

Saw the Lord's Anointed taken;
saw her Child in death forsaken,
heard His last expiring cry.

Sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erblassen,
ihren lieben, einzgen Sohn.

5 | V. Coro e Recitativo

Ô Mère source d'amour,
fais-moi ressentir ta peine amère,
pour que je pleure avec toi.

Eja, Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

In the passion of my Maker
be my sinful soul partaker,
may I bear with her my part.

Gib, o Mutter, Born der Liebe,
daß ich mich mit dir betrübe,
daß ich fühl die Schmerzen dein.

Allume en mon cœur le feu
de l'amour pour le Christ mon Dieu ;
que cet amour lui soit doux !

Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complacem.

Of his Passion bear the token,
in a spirit bowed and broken
bear His death within my heart.

Daß mein Herz von Lieb entbrenne,
daß ich nur noch Jesus kenne,
daß ich liebe Gott allein.

6 | VI. Quartetto

Exauce-moi, ô Sainte Mère,
et plante les clous du calvaire
dans mon cœur, profondément.

Pour moi, ton Fils couvert de plaies
a voulu tout endurer.
Que j'aie une part de ses tourments.

Qu'avec toi je pleure d'amour,
et que je souffre avec Lui sur la croix,
tant que durera ma vie.

Je veux au pied de la croix rester,
debout près de toi,
et pleurer ton fils avec toi.

Vierge entre toutes glorieuse,
pour moi ne sois plus si amère :
mêle mes pleurs aux tiens.

Sancta Mater, istud agas,
crucifixi fige plagas
cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere,
crucifixo condolere,
donec ego vixero.

Juxta Crucem tecum stare,
te libenter sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
mihi jam non sis amara:
fac me tecum plangere.

Thou, who on the Cross art bearing
all the pains I would be sharing,
glows my heart with love for Thee.

By Thy glorious Death and Passion,
saving me in wondrous fashion,
saviour, turn my heart to Thee.

At Thy feet in adoration,
wrapt in earnest contemplation
see, beneath thy Cross I lie.

There, where all our sins Thou bearest
in compassion fullest, rarest,
hanging on the bitter Tree.

Thou who art for ever blessed,
Thou who art by all confessed,
now I lift my soul to Thee.

Heilge Mutter, drück die Wunden,
die dein Sohn am Kreuz empfunden,
Tief in meine Seele ein.

Ach, das Blut, das er vergossen,
ist für mich dahingeflossen;
laß mich teilen seine Pein.

Laß mit dir mich herzlich weinen,
ganz mit Jesu Leid vereinen,
solang hier mein Leben währt.

Unterm Kreuz mit dir zu stehen,
dort zu teilen deine Wehen,
ist es, was mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,
wollst in Gnaden mich anschauen,
laß mich teilen deinen Schmerz.

7 | VII. Cavatina

Puissé-je avec le Christ mourir,
à sa passion compatir,
à sa croix m'appliquer.

Fais que ses blessures me blessent,
que je goûte à la croix l'ivresse
et le sang de ton Enfant.

Fac, ut portem Christi mortem,
passionis fac consortem,
et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari
cruce hac inebriari
ob amorem Filii.

Make me of Thy death the bearer,
in Thy Passion be a sharer,
taking to myself Thy pain.

Let me with Thy stripes be stricken!
Let Thy Cross with hope me quicken,
that I thus Thy love may gain.

Laß mich Christi Tod und Leiden,
Marter, Angst und bittres Scheiden
fühlen wie dein Mutterherz.

Mach, am Kreuze hingesunken,
mich von Christi Liebe trunken
und von seinen Wunden wund.

8 | VIII. Aria e Coro

Pour que j'échappe aux vives flammes,
prends ma défense, ô notre Dame,
au grand jour du jugement.

Fais que je sois gardé par la Croix,
que je sois protégé par la mort du Christ
dans le réconfort de la grâce.

Inflamatus et accensus,
per te, Virgo, sim defensus,
in die judicii.

Fac me cruce custodiri,
morte Christi prae muniri,
confoveri gratia.

All my heart, inflamed and burning,
saviour, now to Thee is turning;
shield me in the Judgement Day.

By Thy Cross may I be guarded,
meritless – yet be rewarded
through Thy grace, O living Way.

Daß nicht zu der ewgen Flamme
der Gerichtstag mich verdamme,
sprech für mich dein reiner Mund.

Christus, um der Mutter Leiden,
gib mir einst des Sieges Freuden
nach des Erdenlebens Streit.

9 | IX. Quartetto

Et quand mon corps sera mort,
fais qu'à mon âme soit ouvert
le paradis de gloire.

Quando corpus morietur,
fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

While my body here is lying
let my soul be swiftly flying
to Thy glorious Paradise.

Jesus, wann mein Leib wird sterben,
laß dann meine Seele erben
deines Himmels Seligkeit.

10 | X. Finale

Pour les siècles des siècles.
Amen.

In sempiterna saecula.
Amen.

World without end.
Amen.

Von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Amen.

Maria Agresta Soprano

Après avoir remporté de nombreux prix internationaux, Maria Agresta fait ses débuts en 2007. Son succès à Turin dans *I Vespri siciliani* lui ouvre la porte des plus grandes institutions lyriques. Elle interprète alors les rôles de premiers plans tels *Norma* (Tel Aviv, Zurich, Turin, Théâtre des Champs-Élysées à Paris, Madrid), Mimi dans *La Bohème* (Arènes de Vérone, Munich, Naples, Turin, Torre del Lago, Milan, Venise, Opéra de Paris, Metropolitan de New York), Elvira de *Don Giovanni* (Teatro alla Scala de Milan), Leonora du *Trouvère* (Valence, Teatro alla Scala, Munich, Madrid), *La Traviata* (Staatsoper de Berlin, Vérone), Maria de *Simon Boccanegra* (Rome, dir. Riccardo Muti, Dresde, dir. Christian Thielemann), Desdemona dans *Otello* (Valence, dir. Zubin Mehta, Zurich, Gènes), Elvira des *Puritains* (Opéra de Paris), Liù dans *Turandot* (Teatro alla Scala, dir. Riccardo Chailly, Metropolitan Opera de New York, Chicago), Lucrezia dans *I due Foscari* (Londres, dir. Antonio Pappano), Elisabetta dans *Don Carlo* (Madrid, Venise), *Tosca* (Opéra de Paris, Madrid) ou encore Giulia dans la rare *Vestale* (Dresde) et Amalia dans *I Masnadieri* (Venise). Elle se produit également en concerts, interprétant régulièrement le *Requiem* de Verdi avec des chefs tels que Daniel Barenboim, Zubin Mehta ou Nicola Luisotti. Elle ajoutera bientôt à son répertoire *Adriana Lecouvreur* (Teatro alla Scala) et *Manon Lescaut* (Monte-Carlo).

mariaagresta.com

Daniela Barcellona Mezzo-soprano

Originaire de Trieste, elle fait ses débuts dans le rôle-titre de *Tancredi* à Pesaro en 1999. Elle s'impose rapidement sur les principales scènes du monde, du Metropolitan de New York au Teatro alla Scala de Milan en passant par le Royal Opera House-Covent Garden de Londres, l'Opéra de Munich, l'Unter den Linden de Berlin, le Festival de Salzbourg, l'Opéra de Paris et le Théâtre des Champs-Élysées, le Teatro Real de Madrid, etc. Elle a interprété les plus grands ouvrages de Vivaldi, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Berlioz ou encore Stravinski... Elle se produit aussi beaucoup en concerts : *Requiem* de Verdi, *Stabat Mater* de Rossini, *Missa defunctorum* de Paisiello, *9^e Symphonie* de Beethoven... Parmi ses nombreux enregistrements, signalons des albums Scarlatti et Pergolesi, *Giovanna D'Arco*, *Tancredi*, *Bianca e Falliero*, *Adelaide di Borgogna*, *Sigismondo*, *Il viaggio a Reims*, *Norma*, *Ginevra di Scozia* et *Margherita d'Anjou* ainsi que le *Requiem* de Verdi (dir. Claudio Abbado) et *Les Troyens* (dir. Valery Gergiev). On peut aussi la découvrir en DVD dans le *Falstaff* mis en scène par Laurent Pelly à Madrid (2019), ou celui mis en scène par Mario Martone à Berlin (2021).

danielabarcellona.com

Maria Agresta Soprano

After winning prizes at numerous international competitions, Maria Agresta launched her career in 2007. Her success in *I vespri siciliani* in Turin became her entry into the most important opera houses elsewhere. She has since performed such leading roles as *Norma* (Tel Aviv; Zurich; Turin; Théâtre des Champs-Élysées, Paris; Madrid), Mimi in *La Bohème* (Arena di Verona, Munich, Naples, Turin, Torre del Lago, Milan, Venice, Paris Opera, Metropolitan Opera), Elvira in *Don Giovanni* (Teatro alla Scala, Milan), Leonora in *Il trovatore* (Valencia, Teatro alla Scala, Munich, Madrid), Violetta in *La traviata* (Staatsoper Berlin, Verona), Maria in *Simon Boccanegra* (Rome, under the baton of Riccardo Muti; Dresden, under Christian Thielemann), Desdemona in *Otello* (Valencia, under Zubin Mehta; Zurich; Genoa), Elvira in *I puritani* (Paris Opera), Liù in *Turandot* (La Scala, under Riccardo Chailly; Metropolitan Opera; Lyric Opera of Chicago), Lucrezia in *I due Foscari* (London, under Antonio Pappano), Elisabetta in *Don Carlo* (Madrid, Venice), *Tosca* (Paris Opera, Madrid), as well as Giulia in the rarely performed *La Vestale* (Dresden) and Amalia in *I masnadieri* (Venice). She can also be heard on the concert platform, regularly being featured in the Verdi *Requiem* under the baton of such conductors as Daniel Barenboim, Zubin Mehta, and Nicola Luisotti. She will soon add to her repertoire the roles of *Adriana Lecouvreur* (La Scala) and *Manon Lescaut* (Monte-Carlo).

Daniela Barcellona Mezzo-soprano

A native of Trieste, Italy, Daniela Barcellona made her debut in the title role of *Tancredi* in Pesaro in 1999. She quickly established herself at the world's most important opera houses, from New York's Metropolitan Opera to Teatro alla Scala in Milan, by way of the Royal Opera House, Covent Garden, in London; the Bayerische Staatsoper in Munich; Unter den Linden in Berlin; the Salzburg Festival, the Paris Opera and the Théâtre des Champs-Élysées, the Teatro Real in Madrid, etc. Working with the greatest conductors and stage directors, she has performed major works by Vivaldi, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Berlioz, Stravinsky, and others. She can also often be heard on the concert platform, including Verdi's *Requiem*, Rossini's *Stabat Mater*, Paisiello's *Missa defunctorum*, and Beethoven's *Ninth Symphony*. Among her many recordings are albums devoted to Scarlatti and Pergolesi, work by Rossini (*Giovanna d'Arco*, *Tancredi*, *Bianca e Falliero*, *Adelaide di Borgogna*, *Sigismondo*, *Il viaggio a Reims*), Bellini (*Norma*, *Ginevra di Scozia*, *Margherita d'Anjou*), as well as the Verdi *Requiem* (conducted by Claudio Abbado) and *Les Troyens* (conducted by Valery Gergiev). She can also be seen on DVD in *Falstaff*, both the 2019 production directed for the stage by Laurent Pelly for Madrid and the 2021 production directed by Mario Martone for Berlin.

Maria Agresta Sopran

Nach dem Gewinn zahlreicher internationaler Preise gab Maria Agresta 2007 ihr Debüt. Ihr Erfolg in Turin in *I Vespri siciliani* öffnete ihr die Tür zu den großen Opernhäusern. Danach sang sie Hauptrollen wie Norma (Tel Aviv, Zürich, Turin, Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Madrid), Mimi in *La Bohème* (Arena di Verona, München, Neapel, Turin, Torre del Lago, Mailand, Venedig, Opéra de Paris, Metropolitan Opera New York), Elvira in *Don Giovanni* (Scala, Mailand), Leonora in *Il Trovatore* (Valencia, Mailand, München, Madrid), *La Traviata* (Staatsoper Berlin, Verona), Maria in *Simon Boccanegra* (Rom unter Riccardo Muti, Dresden unter Christian Thielemann), Desdemona in *Otello* (Valencia unter Zubin Mehta, Zürich, Genua), Elvira in *I Puritani* (Opéra de Paris), Liù in *Turandot* (Teatro alla Scala unter Riccardo Chailly, Metropolitan Opera New York, Chicago), Lucrezia in *I due Foscari* (London unter Antonio Pappano), Elisabetta in *Don Carlo* (Madrid, Venedig), Tosca (Opéra de Paris, Madrid) oder Giulia in der selten zu hörenden *La Vestale* (Dresden) und Amalia in *I Masnadieri* (Venedig). Sie tritt auch in Konzerten auf und interpretiert regelmäßig das *Requiem* von Verdi mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Zubin Mehta oder Nicola Luisotti. Demnächst wird sie *Adriana Lecouvreur* (Teatro alla Scala) und *Manon Lescaut* (Monte-Carlo) in ihr Repertoire aufnehmen.

Daniela Barcellona Mezzosopran

Die in Triest geborene Sängerin debütierte 1999 in der Titelrolle von *Tancredi* in Pesaro. Schnell etablierte sie sich auf den großen Bühnen der Welt, von der Metropolitan Opera in New York bis zum Teatro alla Scala Mailand, u. a. auch am Royal Opera House-Covent Garden in London, an der Bayerischen Staatsoper, an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, bei den Salzburger Festspielen, an der Opéra de Paris und am Théâtre des Champs-Élysées sowie am Teatro Real in Madrid. Sie hat mit den bedeutendsten Dirigenten und Regisseuren zusammengearbeitet und hat die großen Werke von Vivaldi, Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Verdi, Ponchielli, Berlioz und Strawinsky interpretiert. Sie tritt auch häufig in Konzerten auf, etwa in Verdis *Requiem*, Rossinis *Stabat Mater*, Paisiellos *Missa defunctorum* oder Beethovens *Neunter Symphonie*. Unter ihren zahlreichen Aufnahmen sind Scarlatti- und Pergolesi-Alben, *Giovanna D'Arco*, *Tancredi*, *Bianca e Falliero*, *Adelaide di Borgogna*, *Sigismondo*, *Il viaggio a Reims*, *Norma*, *Ginevra di Scozia* und *Margherita d'Anjou* sowie Verdis *Requiem* unter Claudio Abbado und *Les Troyens* unter Valery Gergiev zu nennen. Auf DVD ist sie außerdem in *Falstaff* in Laurent Pellys Madrider Inszenierung (2019) oder in Mario Martones Berliner Inszenierung von 2021 zu erleben.

René Barbera *Ténor*

Premier Prix au Concours Operalia-Domingo en 2011, René Barbera est aussi à l'aise dans le *belcanto* que dans le répertoire romantique et la *zarzuela*. S'étant fait remarquer sur tous les continents par ses interprétations de Don Ramiro de *La Cenerentola* (Tokyo), de Nadir des *Pêcheurs de perles* (Dallas) et dans le Comte Almaviva du *Barbier de Séviglia* (Opéra national de Paris), il s'est ensuite produit sur toutes les plus grandes scènes européennes (Paris, Londres, Amsterdam, Hambourg, Milan, Rome, Vienne etc.) mais aussi dans de nombreux opéras nord-américains : Metropolitan de New York (*L'Italiana in Algeri*), Washington (*La Sonnambula*, *I Puritani*), Lyric Opera de Chicago (*Il Barbier de Séviglia*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, Brighella dans *Ariadne auf Naxos*, *La Flûte enchantée*), Seattle Opera (*La Cenerentola*), Los Angeles Opera (*La Cenerentola* également), San Francisco (*La Cenerentola*, *Les Troyens*), Santa Fe Opera (*La Donna del lago*), Greensboro Opera (*La Fille du régiment*), Vancouver (Almaviva) et à la Canadian Opera Company de Toronto (*Gianni Schicchi*). Il poursuit parallèlement une riche carrière de concertiste, qui l'a conduit, entre autres, à chanter le *Requiem* de Verdi sous les baguettes de Riccardo Chailly et de Teodor Currentzis.

renebarbera.com

Carlo Lepore *Basse*

Spécialiste du répertoire rossinien, Carlo Lepore a chanté Mustafâ de *L'Italiana in Algeri* au Teatro alla Scala de Milan, au Semperoper de Dresde, à l'Opéra de Zurich et celui de Liège, Selim du *Turco in Italia* à Rome, Genève et Turin, Basilio et Bartolo du *Barbier de Séviglia* à l'Opéra de Paris, au Teatro Real de Madrid, à Montréal et au Colón de Buenos Aires, Magnifico de *La Cenerentola* à Milan et Naples, Faraone de *Mosè in Egitto* à Monte-Carlo et Zurich, et Ginardo de *Matilde di Shabran* au Royal Opera House-Covent Garden de Londres ou encore au Japon. Il est aussi régulièrement invité au Rossini Opera Festival de Pesaro. Outre Rossini, son répertoire s'étend de Monteverdi (Seneca dans *L'Incoronazione di Poppea*) et Händel (dont il a chanté d'innombrables opéras) jusqu'à Puccini (*La Bohème*, *Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*), en passant par Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) Bellini et Verdi (*La Forza del destino*, *Falstaff*), se produisant sous la baguette de chefs aussi prestigieux que Riccardo Muti, Sir Colin Davis, Sir Antonio Pappano, Georges Prêtre etc. On a également pu le découvrir dans le film d'Andrea Andermann *Cenerentola, una favola in diretta* enregistré pour la Rai Uno et diffusé dans plus de 40 pays.

carlolepore.com

René Barbera *Tenor*

First Prize winner at the 2011 Operalia Competition (which was founded by Plácido Domingo), René Barbera is equally at home in the *bel canto* repertoire, in later nineteenth-century works, and in *zarzuela*. Having gained universal notice for his interpretations of such roles as Don Ramiro in *La Cenerentola* (Tokyo), Nadir in *The Pearl Fishers* (Dallas), and Count Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* (Opéra de Paris), he has since performed at all the most important opera houses in Europe (Paris, London, Amsterdam, Hamburg, Milan, Rome, Vienna, etc.) but also on many of the operatic stages in North America: in New York at the Metropolitan Opera (*L'Italiana in Algeri*), in Washington, D.C. (*La sonnambula*, *I puritani*), at the Lyric Opera of Chicago (*Il barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, Brighella in *Ariadne auf Naxos*, *The Magic Flute*), at Seattle Opera (*La Cenerentola*), Los Angeles Opera (also in *La Cenerentola*), San Francisco Opera (*La Cenerentola*, *Les Troyens*), Santa Fe Opera (*La donna del lago*), Greensboro Opera (*The Daughter of the Regiment*), in Vancouver (Almaviva), and at the Canadian Opera Company in Toronto (*Gianni Schicchi*). Additionally, he enjoys an active career on the concert platform, which, among other things, brings him frequent opportunities to be featured in the Verdi *Requiem* under the batons of Riccardo Chailly, Teodor Currentzis, and others.

Carlo Lepore *Bass*

Specialising in the Rossini repertoire, Carlo Lepore has sung the role of Mustafâ in *L'Italiana in Algeri* at Teatro alla Scala in Milan, the Semperoper in Dresden, in Zurich and Liège; that of Selim in *Il turco in Italia* in Rome, Geneva, and Turin; Basilio and Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* at the Opéra de Paris, at the Teatro Real in Madrid, in Montreal, and at the Teatro Colón in Buenos Aires; Magnifico in *La Cenerentola* in Milan and Naples, Faraone in *Mosè in Egitto* in Monte-Carlo and Zurich; and Ginardo in *Matilde di Shabran* at Royal Opera House, Covent Garden, in London as well as in Japan. He is also a regular guest at the Rossini Opera Festival in Pesaro. Beyond Rossini, his repertoire spans from works by Monteverdi (Seneca in *L'Incoronazione di Poppea*) and Händel (in numerous of whose operas he has sung) to Puccini (*La Bohème*, *Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Bellini, and Verdi (*La forza del destino*, *Falstaff*), led by such illustrious conductors as Riccardo Muti, Sir Colin Davis, Sir Antonio Pappano, Georges Prêtre, and others. He can also be seen in Andrea Andermann's film *Cenerentola, una favola in diretta*, produced for the Rai Uno channel and broadcast in more than 40 countries.

René Barbera *Tenor*

René Barbera, erster Preisträger des Domingo-Operalia-Wettbewerbs 2011, ist gleichermaßen im Belcanto-Repertoire, im romantischen Repertoire und in der Zarzuela zu Hause. Nachdem er sich mit der Gestaltung der Rollen des Don Ramiro in *La Cenerentola* (Tokyo), des Nadir in *Les Pêcheurs de perles* (Dallas) und des Grafen Almaviva in *Il barbiere di Siviglia* (Opéra de Paris) auf allen Kontinenten einen Namen gemacht hatte, ist er seitdem auf allen großen europäischen Bühnen aufgetreten (Paris, London, Amsterdam, Hamburg, Mailand, Rom, Wien usw.), außerdem in vielen nordamerikanischen Opernhäusern, darunter die Metropolitan Opera New York (*L'Italiana in Algeri*), Washington (*La Sonnambula*, *I Puritani*), Lyric Opera of Chicago (*Il Barbier de Séviglia*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, Brighella in *Ariadne auf Naxos*, *Die Zauberflöte*), Seattle Opera (*La Cenerentola*) Los Angeles Opera (ebenfalls *La Cenerentola*), San Francisco (*La Cenerentola*, *Les Troyens*), Santa Fe Opera (*La donna del lago*), Greensboro Opera (*La Fille du régiment*), Vancouver (Almaviva) und Canadian Opera Company in Toronto (*Gianni Schicchi*). Parallel dazu verfolgt er eine eindrucksvolle Karriere als Konzertsänger, in deren Verlauf er u. a. unter der Leitung von Riccardo Chailly und Teodor Currentzis das Verdi-*Requiem* sang.

Carlo Lepore *Bass*

Als Spezialist für das Rossini-Repertoire sang Carlo Lepore Mustafâ in *L'Italiana in Algeri* am Mailänder Teatro alla Scala, der Semperoper Dresden, am Opernhaus Zürich und an der Oper Lüttich, Selim in *Il Turco in Italia* in Rom, Genf und Turin, Basilio und Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* an der Opéra de Paris, am Teatro Real in Madrid, in Montréal und am Teatro Colón in Buenos Aires, Magnifico in *La Cenerentola* in Mailand und Neapel, Faraone in *Mosè in Egitto* in Monte-Carlo und Zürich sowie Ginardi in *Matilde di Shabran* am Royal Opera House-Covent Garden in London und in Japan. Außerdem ist er regelmäßiger Gast beim Rossini-Opernfestival in Pesaro. Neben Rossini reicht sein Repertoire von Monteverdi (Seneca in *L'Incoronazione di Poppea*) über Händel (von dem er zahlreiche Opern gesungen hat) bis hin zu Puccini (*La Bohème*, *Manon Lescaut*, *Gianni Schicchi*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Bellini und Verdi (*La forza del destino*, *Falstaff*), unter der Leitung von so renommierten Dirigenten wie Riccardo Muti, Sir Colin Davis, Sir Antonio Pappano oder Georges Prêtre. Außerdem war er in Andrea Andermanns Film *Cenerentola, una favola in diretta* zu sehen, der von Rai Uno produziert und in über 40 Ländern ausgestrahlt wurde.

Wiener Singverein *Chœur*

Les membres du célèbre chœur du Singverein de Vienne ne chantent pas pour vivre : à bien des égards on pourrait dire qu'ils vivent pour le chant. Depuis 160 ans, le Wiener Singverein est la preuve que des amateurs peuvent interpréter la musique au plus niveau d'excellence. Au fil des ans, le Singverein s'est toujours placé parmi les meilleurs chœurs du monde. Fondé en 1858 comme une branche associative de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, le Singverein a créé des œuvres majeures du répertoire, comme le *Requiem allemand* de Brahms, dont les trois premiers mouvements furent présentés au public en 1867, ou encore l'*Ave Maria* des *Quattro Pezzi sacri* de Verdi, le *Te Deum* de Bruckner, la *Symphonie N°8* de Mahler ou encore *Das Buch mit sieben Siegeln* de Franz Schmidt. Avec Johannes Prinz, qui en est le directeur depuis 1991, le Singverein est entré dans le XXI^e siècle comme un chœur d'une grande flexibilité qui se produit sous la baguette des plus grands chefs et dans les institutions musicales les plus prestigieuses du monde. Le Singverein travaille et se produit dans la "Salle dorée" du Musikverein, à Vienne.

singverein.at

Johannes Prinz *Chef de chœur*

Chef de chœur autrichien, Johannes Prinz est à la tête du Wiener Singverein depuis 1991. Il est professeur à l'Université de Musique et des Arts dramatiques de Graz. Il est le directeur artistique de nombreux événements et ateliers relatifs à l'art choral, et se voit régulièrement invité pour donner des cours en Autriche comme dans de nombreux autres pays à travers le monde, ainsi que pour siéger ou présider des jurys lors de concours internationaux. En tant que chef de chœur, il dirige le Chor des Bayerischen Rundfunks, le RIAS Kammerchor Berlin, le Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, le Chœur de la Radio espagnole, le Chœur de Chambre de Slovaquie, le Chœur national de Lettonie etc. En tant que chef d'orchestre, il dirige de nombreux orchestres internationaux, dont les Wiener Symphoniker, l'ÖRF Radio-Symphonieorchester Wien, l'Orchestre Tchaïkovski de Moscou etc.

Wiener Singverein *Choir*

The members of the famed Wiener Singverein choir do not make a living from singing, but in many respects, they live to sing. For 160 years, the Wiener Singverein has been proof that amateurs can perform music to the highest standards. Over the years, the Singverein has consistently been ranked among the best concert choirs in the world. Founded in 1858 as a sub-branch of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, the Singverein has premiered major works of the repertoire, such as Brahms' *Deutsches Requiem*, whose first three movements it presented to the public in 1867, or Verdi's *Ave Maria* from his *Quattro pezzi sacri*, Bruckner's *Te Deum*, Mahler's *Symphonie N°8*, and Franz Schmidt's *Das Buch mit sieben Siegeln*. Led by Johannes Prinz, who has been its Choir Master since 1991, the Singverein has entered the twenty-first century as a stylistically flexible choir that performs with the most important international conductors, appearing at the world's most prestigious musical venues. Its artistic home is the 'Golden Hall' of the Vienna Musikverein.

Johannes Prinz *Choir Master*

Austrian choir director Johannes Prinz has led the Wiener Singverein since 1991. He is a professor at the University of Music and Dramatic Arts in Graz. He is also active as the artistic director of a number of events and workshops related to the art of choral singing and is regularly invited to teach in Austria and many other countries around the world, as well as to sit on or to chair juries at international competitions. As a choral director, he has worked with the Chor des Bayerischen Rundfunks, the RIAS Kammerchor Berlin, the Concert Association of the Vienna State Opera Chorus, the RTVE Choir in Spain, the Slovenian Chamber Choir, and the State Choir Latvija, among others. As an orchestra conductor, he has led many international orchestras, including the Wiener Symphoniker, the ÖRF Radio-Symphonieorchester Wien, and Moscow Radio's Tchaikovsky Symphony Orchestra, to name a few.

Wiener Singverein *Chor*

Die Mitglieder des renommierten Wiener Singverein singen nicht für ihren Lebensunterhalt: In vielerlei Hinsicht könnte man jedoch sagen, dass sie ganz für das Singen leben. Seit 160 Jahren beweist der Wiener Singverein, dass auch Amateure Musik auf höchstem Niveau darbieten können. Im Laufe der Jahre hat sich der Singverein im weltweiten Gefüge sämtlicher Chöre stets aufs Neue in die Spitzengruppe eingereiht. Der Singverein wurde 1858 aus der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien heraus gegründet und hat bedeutende Werke des Chorrepertoires uraufgeführt, darunter Johannes Brahms' *Ein Deutsches Requiem*, dessen erste vier Sätze 1867 erstmals zur Aufführung kamen, das *Ave Maria* aus Verdis *Quattro Pezzi sacri*, Bruckners *Te Deum*, Mahlers *Symphonie N°8* und Franz Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln*. Unter der Leitung von Johannes Prinz, der das Ensemble seit 1991 leitet, erweist sich der Singverein auch im 21. Jahrhundert als äußerst vielseitiger Chor, der unter der Leitung der größten Dirigenten und in den renommiertesten Musikinstitutionen der Welt auftritt. Der Singverein probt und konzertiert im «Goldenen Saal» des Musikvereins in Wien.

Johannes Prinz *Chordirektor*

Der aus Österreich stammende Chordirigent steht seit 1991 an der Spitze des Wiener Singvereins. Er ist Professor an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Er ist künstlerischer Leiter zahlreicher Veranstaltungen und Workshops, die sich dem Chorgesang widmen. Zudem wird er regelmäßig zu Kursen in Österreich und in vielen anderen Ländern der Welt sowie als Jurymitglied oder -vorsitzender zu internationalen Wettbewerben eingeladen. Als Chordirigent leitete er u. a. den Chor des Bayerischen Rundfunks, den RIAS Kammerchor Berlin, die Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, den Spanischen Rundfunkchor, den Slowenischen Kammerchor und den Lettischen Nationalchor. Als Orchesterdirigent hat er zahlreiche internationale Orchester geleitet, darunter die Wiener Symphoniker, das ORF Radio-Symphonieorchester Wien und das Moskauer Tchaikowsky-Orchester.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno *Directeur musical*

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, il est missionné par l'État et entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg. L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix internationaux du disque remportés ces dernières années : Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or ou encore Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (nommé chef honoraire en 2021), David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno en est le Directeur musical depuis la saison 2015/16. Depuis 2003, l'orchestre s'engage par des concerts pour les scolaires, les enfants et les familles, des ateliers, des concerts dans les écoles. Il noue par ailleurs d'étroites collaborations avec des institutions comme le Grand Théâtre de Luxembourg. Les tournées de l'OPL, avec ses 98 musiciens issus d'une vingtaine de nations, le mènent dans de nombreux centres musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis. Ses concerts sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER). L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Mercedes et The Leir Foundation. Depuis 2010, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle "Le Luxembourgeois" de Matteo Goffriller (1659-1742).

philharmonie.lu/fr/opl

Gustavo Gimeno *Directeur musical*

Gustavo Gimeno est, depuis la saison 2015/16, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) et occupe les mêmes fonctions auprès du Toronto Symphony Orchestra. Il dirige l'orchestre dans différents formats au Luxembourg, ainsi que lors de concerts dans les plus importantes salles d'Europe et d'Amérique du Sud. En tant que chef invité, il est par ailleurs sollicité dans le monde entier. En 2021/22, il fait ses débuts à la tête des Berliner Philharmoniker et du San Francisco Symphony Orchestra, retrouve le Cleveland Orchestra, le Tonkünstler-Orchester Niederösterreich dans le cadre du Festival de Grafenegg et dirige une nouvelle production de *L'Ange de feu* mise en scène par Calixto Bieito au Teatro Real de Madrid. Il entretient une relation privilégiée avec le Concertgebouworkest, qu'il dirige régulièrement à Amsterdam et en tournée. Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Concertgebouworkest. Il a acquis son expérience majeure comme assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado, qui était son mentor.

gustavogimeno.com

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno *Music Director*

The Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) has embodied the cultural vitality of the country at the heart of Europe since its founding in 1933 as part of the broadcasting activities of Radio Luxembourg (RTL). From 1996, the OPL has been publicly administered, and in 2005 it took up residence at the Philharmonie Luxembourg, where it performs in a hall with outstanding acoustics. The acoustics of its residence, praised by great orchestras, conductors and soloists from all over the world, its long-standing relationships with other prestigious halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of awards received for CDs released over the past few years: Grammy Award, Grand Prix Charles Cros, Preis der deutschen Schallplattenkritik, BBC Music Choice, as well as, on several occasions, Diapason d'Or along with many others. Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (conductor laureate since 2021), David Shallon, Bramwell Tovey and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season. Since 2003 the orchestra has been highly active in offering concerts and workshops for students, children and families. It also enjoys close working relationships with the Grand Théâtre de Luxembourg, among other institutions. Tours take the OPL, which comprises 98 musicians from about twenty nations, to many music venues in Europe, as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU). The OPL is subsidized by the Grand Duchy's Ministry of Culture and supported financially by the City of Luxembourg. The orchestra is sponsored by the Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Mercedes and The Leir Foundation. Since 2010 the cello "Le Luxembourgeois", built by Matteo Goffriller (1659-1742), has been placed at the orchestra's disposal, thanks to generous support from BGL BNP Paribas.

Gustavo Gimeno *Music Director*

Gustavo Gimeno has been Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since the 2015/16 season and is chief conductor of the Toronto Symphony Orchestra. He has led the OPL in multiple concert formats in Luxembourg and performed with the orchestra at numerous leading concert halls in Europe and South America. In addition, he is a sought-after guest conductor throughout the world. In 2021/22 he makes his debut with the Berliner Philharmoniker and the San Francisco Symphony Orchestra and returns for concerts with the Cleveland Orchestra, the Tonkünstler-Orchester Niederösterreich as part of the Grafenegg Festival as well as conducting a new Calixto Bieito production of *Fiery Angel* at Teatro Real in Madrid. He has a special working relationship with the Concertgebouworkest, which he leads regularly in Amsterdam and on tour. A native of Valencia, Gustavo Gimeno began his international conducting career in 2012 – when he was a member of the Concertgebouworkest – as an assistant to Mariss Jansons. He gathered essential experience as an assistant to Bernard Haitink and Claudio Abbado, who mentored him intensely and had a lasting influence on his career in numerous ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Gustavo Gimeno *Chefdirigent*

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) steht seit seiner Gründung 1933 im Kontext der Sendetätigkeit von Radio Luxembourg (RTL) für die kulturelle Vitalität des Landes im Herzen Europas. Seit 1996 wird es von der öffentlichen Hand getragen, und seit 2005 hat es sein Domizil in der Philharmonie Luxembourg, wo es in einem akustisch herausragenden Saal musizieren kann. Das OPL wird besonders für die Eleganz seines Klangs geschätzt. Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt gelobte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit herausragenden Musikpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der Auszeichnungen für die in den letzten Jahren erschienenen CDs wie Grammy Award, BBC Music Choice, Grand Prix Charles Cros, Diapason d'Or oder Preis der deutschen Schallplattenkritik. Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager (seit 2021 Ehrendirigent), David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL. Seit 2003 engagiert sich das Orchester stark im Bereich der Veranstaltung von Konzerten und Workshops für Schüler, Kinder und Familien. Es arbeitet auch eng mit dem Grand Théâtre de Luxembourg wie auch anderen Institutionen zusammen. Tournée führen das OPL mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen in zahlreiche Musikzentren Europas sowie nach Asien und in die USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt. Das OPL wird vom Kulturministerium des Großherzogtums subventioniert und von der Stadt Luxembourg finanziell unterstützt. Sponsoren sind die Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Mercedes und The Leir Foundation. Seit 2010 steht dem Orchester dank des Engagements von BGL BNP Paribas das von Matteo Goffriller (1659-1742) gefertigte Violoncello „Le Luxembourgeois“ zur Verfügung.

Gustavo Gimeno *Chefdirigent*

Gustavo Gimeno ist seit der Saison 2015/16 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL). Außerdem ist er Chefdirigent des Toronto Symphony Orchestra. Er leitet das Orchester sowohl in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg als auch in zahlreichen der wichtigsten Konzertsäle Europas und Südamerikas. Darüber hinaus ist er weltweit gefragter Gastdirigent. Er debütiert 2021/22 bei den Berliner Philharmonikern sowie dem San Francisco Symphony Orchestra und kehrt für Konzerte zum Cleveland Orchestra, Tonkünstler-Orchester Niederösterreich im Rahmen des Grafenegg-Festivals zurück und dirigiert die Neuproduktion von *Der feurige Engel* in der Inszenierung von Calixto Bieito am Teatro Real de Madrid. Eine besondere Beziehung verbindet ihn mit dem Concertgebouworkest, das er regelmäßig in Amsterdam und auf Tournee leitet. Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 – zu dieser Zeit Mitglied des Concertgebouworkest – als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Découvrez la nouvelle **B**outique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : décembre 2019, Grand Auditorium, Philharmonie Luxembourg (Luxembourg)

Réalisation et direction artistique : Polyhymnia International B.V.

Prise de son : Karel Bruggeman, assisté de Erdo Groot, Kees de Visser

Montage, mixage et mastering : Karel Bruggeman

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : Gustavo Gimeno © Marco Borggreve

Maquette : Atelier harmonia mundi