Verdi's Requiem

with Gianandrea Noseda

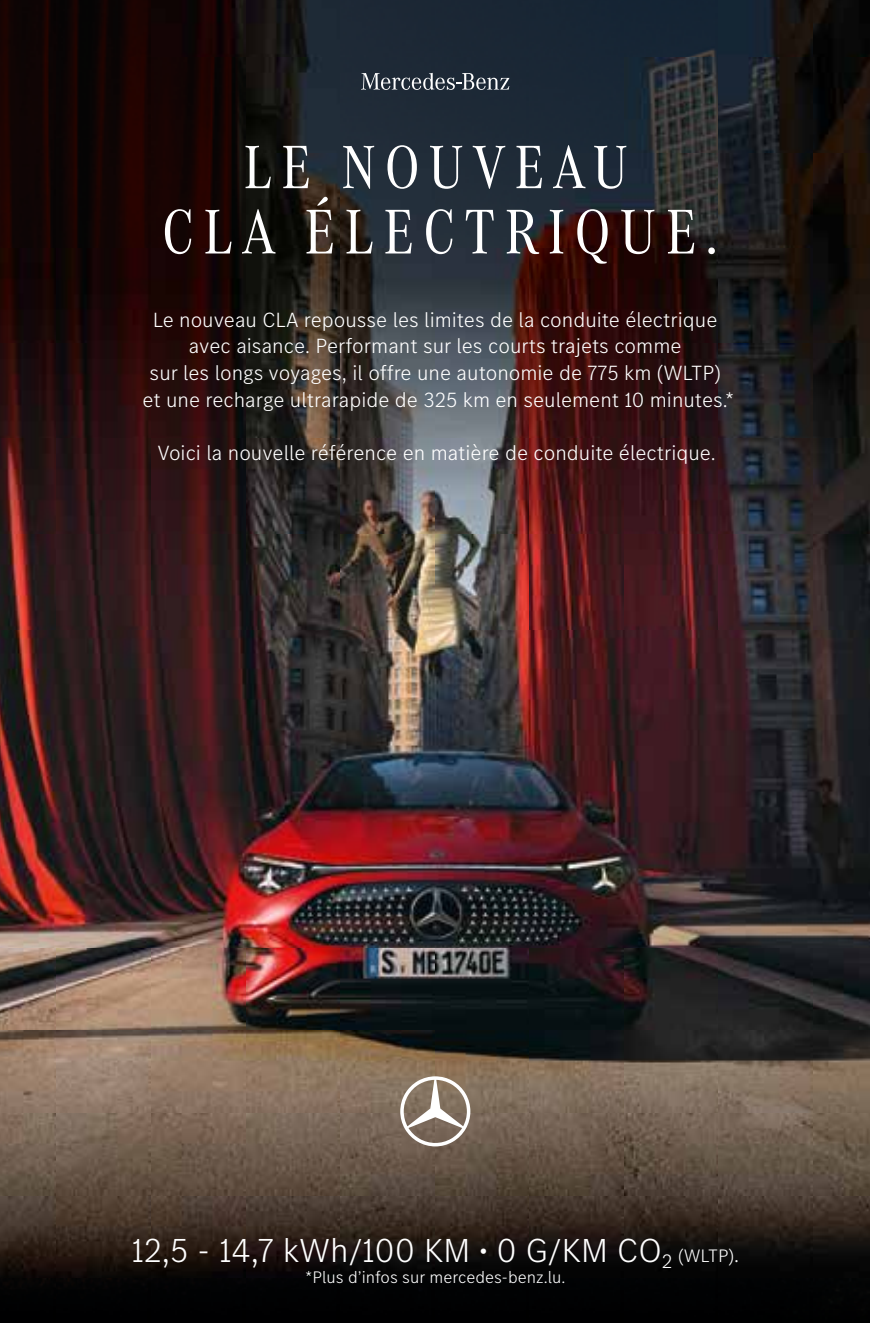
Les Classiques

23.03.26

Lundi / Montag / Monday

19:30

Grand Auditorium


Mercedes-Benz
LE NOUVEAU
CLA ÉLECTRIQUE.
Le nouveau CLA repousse les limites de la conduite électrique avec aisance. Performant sur les courts trajets comme sur les longs voyages, il offre une autonomie de 775 km (WLTP) et une recharge ultrarapide de 325 km en seulement 10 minutes.*
Voici la nouvelle référence en matière de conduite électrique.
S MB 1740E
12,5 - 14,7 kWh/100 KM • 0 G/KM CO2 (WLTP).
*Plus d'infos sur mercedes-benz.lu.

Verdi's Requiem
with Gianandrea Noseda

Orchester der Oper Zürich
Chor der Oper Zürich
Gianandrea Noseda direction
Ernst Raffelsberger direction de chœur
Marina Rebeka soprano
Agnieszka Rehlis mezzo-soprano
Joseph Calleja ténor
David Leigh basse

((r)) résonances 18:30 Salle de Musique de Chambre
Film: *The Noseda Effect,* Alex Olegnowicz, 2025, 43' (EN st FR)

FR Pour en savoir plus sur la musique chorale et musique et texte, ne manquez pas les livres consacrés à ces sujets, édités par la Philharmonie et disponibles gratuitement dans le Foyer.

DE Mehr über die Welt der Chormusik und über Musik und Texte erfahren Sie in unseren Büchern zu den Themen, die kostenlos im Foyer erhältlich sind.

enttäuscht:
/ɛn ˈtɔɪʃt/ Adjektiv
Wenn Sie merken, dass Sie den letzten Gruß der Solistin verpasst haben…

Lassen Sie sich den großen Moment nicht entgehen. Richten Sie den Blick auf das Podium, nicht auf Ihren Bildschirm.

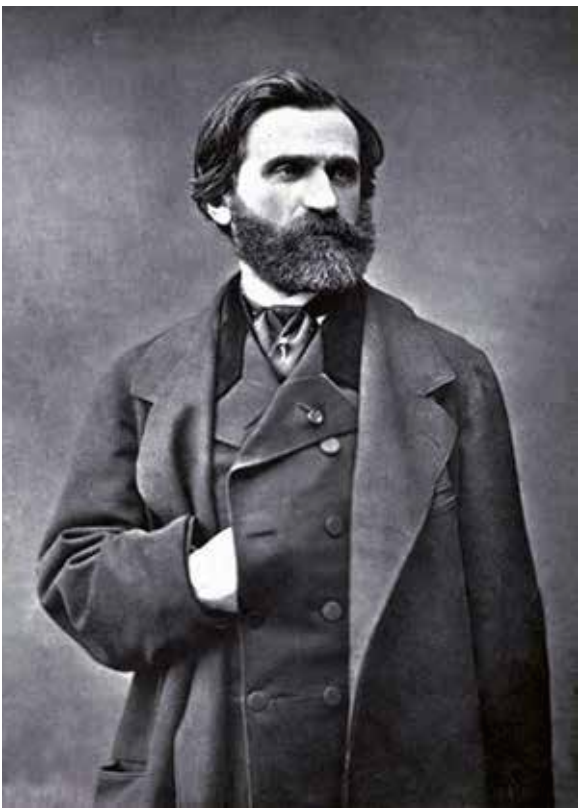
Giuseppe Verdi (1813–1901)
Messa da Requiem (1869/1873–1874)
Introitus
Requiem aeternam – Te decet hymnus – Kyrie (soli, chœur)
Sequentia
Dies irae – Quantus tremor (chœur)
Tuba mirum – Mors stupebit (basse, chœur)
Liber scriptus – Dies irae (mezzo-soprano, chœur)
Quid sum miser (soprano, mezzo-soprano, ténor)
Rex tremendae – Salva me (soprano, chœur)
Recordare – Quaerens me – Juste Judex (soprano, mezzo-soprano)
Ingemisco – Qui Mariam – Preces meae – Inter oves (ténor)
Confutatis – Oro supplex – Dies irae (basse, chœur)
Lacrymosa – Pie Jesu (soli, chœur)
Offertorium
Domine Jesu – Hostias – Quam olim Abrahae (soli)
Sanctus (double chœur)
Agnus Dei (soprano, mezzo-soprano, chœur)
Communio
Lux aeterna (mezzo-soprano, ténor, basse)
Responsorium ad absolutionem
Libera me – Dies irae – Libera me (soprano, chœur)
90’

FR Un hommage sacré d'une œuvre laïque

Le contexte du *Requiem*
Alessandro Di Profio (2016)

Entre 1874 et 1877, le *Requiem* traversa l'Europe, joué sous la direction du compositeur lui-même. La *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni,* pour quatre voix solistes, chœur et orchestre, fut créée le 22 mai 1874 en l'église San Marco, à Milan, au cours d'une messe célébrée par Monseigneur Calvi, avec Teresa Stolz (soprano), Margarita Waldmann (alto), Ormondo Maini (ténor) et Giuseppe Capponi (basse). L'œuvre quitta ensuite l'église pour le théâtre et fut donnée à la Scala puis à l'Opéra Comique (Paris) dans les deux mois qui suivirent. Pour la première britannique, qui eut lieu à l'Albert Hall à Londres le 15 mai 1875, Giuseppe Verdi dirigea un effectif de 150 instrumentistes et 1200 choristes. Le compositeur écrivit à cette occasion une seconde version du *« Liber scriptus »,* en remplaçant la fugue originale par une aria pour contralto. C'est avec cette modification définitive que le *Requiem* est connu de nos jours. Verdi dirigea encore sa composition à Vienne en alternance avec *Aida* en 1875 et à Cologne lors du festival du Rhin où il avait été invité par Hiller. À cette occasion, il disposa d'effectifs assez impressionnants, mais inférieurs à ceux de Londres : 550 choristes et 135 instrumentistes. À ce stade de sa carrière, Verdi était persuadé d'avoir pris la retraite du théâtre et pendant longtemps, il pensa qu'*Aida* serait son dernier opéra. Et si cet opéra aux couleurs égyptiennes était son *Guillaume Tell,* le *Requiem* était alors son *Stabat mater*. La comparaison avec Gioacchino Rossini traversa tous les esprits, dont celui de Verdi lui-même. Or, ce succès

rapide et internationalement étendu ne manqua pas de provoquer, du vivant de Verdi, une prolifération d'articles globalement très élogieux. Ce n'est qu'un seul, négatif à la différence de ce chœur d'éloges, qui marquera la réception de cette œuvre : le papier « *Musikalisches aus Italien* » signé par le chef d'orchestre et compositeur wagnérien



Giuseppe Verdi vers 1875 photo: Truchelut et Lemercier

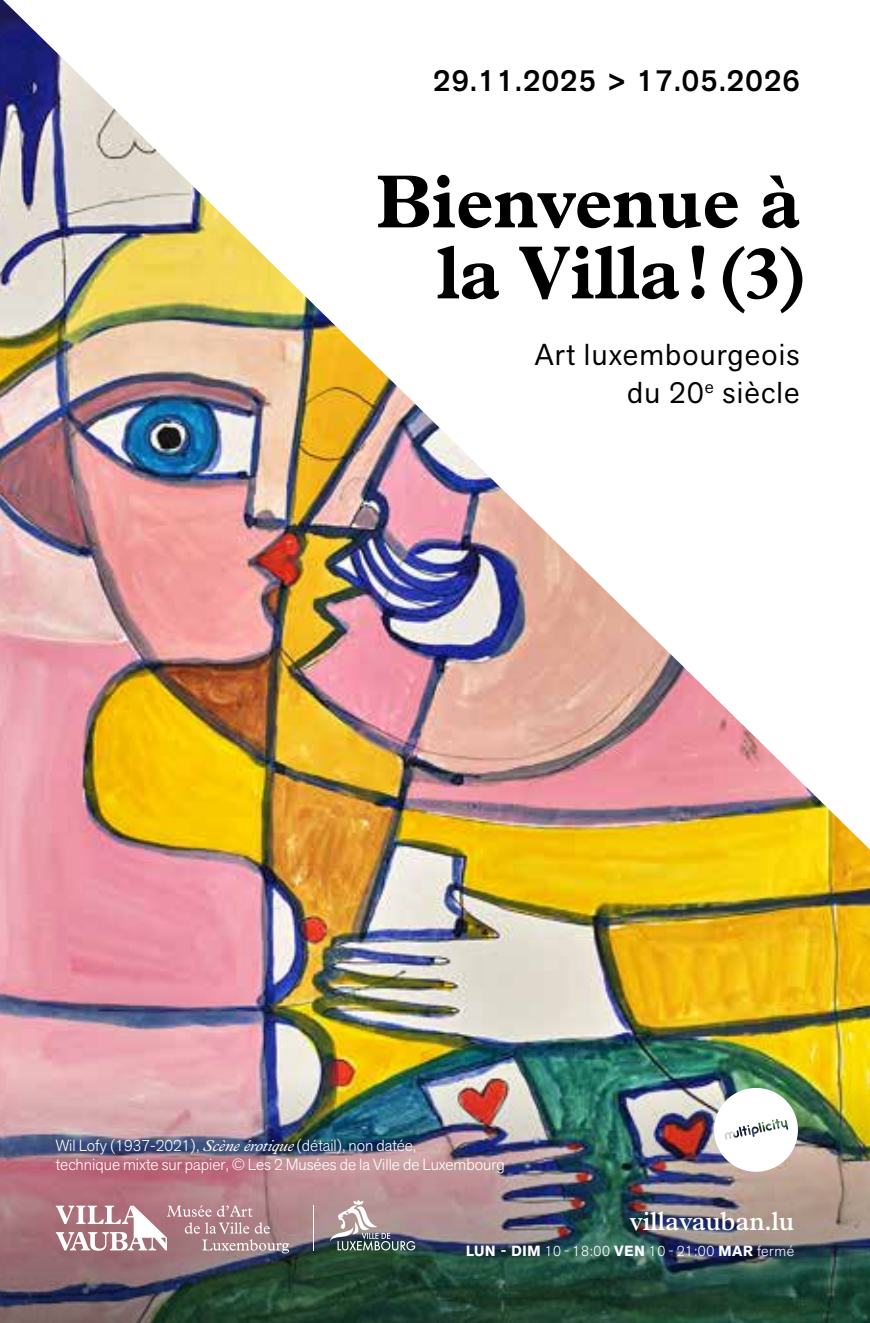
Hans von Bülow et publié dans les colonnes de l'*Allgemeine Zeitung*. Le musicien allemand y attaque la maîtrise technique de Verdi, son aisance dans les pages polyphoniques, notamment dans la fugue, et l'essence même de l'œuvre jugée, selon une formule aussi brillante que contestable, *« un opéra en habits ecclésiastiques ».* Johannes Brahms dut même intervenir pour désavouer son compatriote, mais la polémique fit beaucoup de bruit en Italie et dans les pays germaniques. Bülow instilla un doute qui tracasse encore aujourd'hui même les partisans de Verdi : et si ce *Requiem,* aussi beau soit-il, n'était qu'un « faux » opéra ? Pour s'en faire une opinion, il faut restituer cette création dans son contexte.

La création de ce *Requiem* a une préhistoire assez méconnue. La composition de la *Messe* pour Manzoni commença lors de la mort de Rossini, en novembre 1868. Verdi lança une proposition, à savoir écrire une œuvre collective confiée à un choix d'artistes italiens. Cette œuvre aurait dû être jouée lors du premier anniversaire de la mort de Rossini à San Petronio à Bologne une seule fois et ensuite, le manuscrit scellé aurait été déposé à la bibliothèque du Liceo musicale. Une commission fut réunie pour choisir les treize compositeurs qui devaient rendre leur copie. Verdi envoya à son éditeur Ricordi, personnellement impliqué dans le projet, la partie finale de la *Messe pour Rossini,* le *« Libera me ».* Pour des raisons administratives, le projet échoua et ce fut seulement en 1988 que cette œuvre oubliée fut exécutée pour la première fois. Ce fut à cette occasion que l'on put pleinement réaliser qu'entre le projet de 1863 et celui de 1874, il y avait une filiation directe. Tout d'abord, Verdi commença à écrire sa *Messe* pour Manzoni en partant de la pièce déjà composée pour Rossini. S'il apporta des modifications, la réutilisation du même matériau est une évidence. Mais au delà de cet auto-emprunt, le *« Libera me »* constitue une sorte de clef de voûte de la nouvelle composition. Cette pièce constitue la matrice de l'œuvre, non seulement parce que Verdi aborda la messe des morts par elle, mais aussi

29.11.2025 > 17.05.2026

Bienvenue à la Villa ! (3)

Art luxembourgeois
du 20e siècle



Wil Lofy (1937-2021), *Scène érotique* (détail), non datée, technique mixte sur papier, © Les 2 Musées de la Ville de Luxembourg

multiplicity

VILLA VAUBAN Musée d'Art de la Ville de Luxembourg

VILLE DE LUXEMBOURG

villavauban.lu

LUN - DIM 10 - 18:00 **VEN** 10 - 21:00 **MAR** fermé

Philharmonie Luxembourg
Piick & Mix.
Mixez vos envies.
Faites des économies.
Avec la formule «Pick & Mix», choisissez 4 concerts ou plus parmi un large choix et profitez de réductions attractives. C'est votre saison, à votre sauce.
#TasteTheMusic

parce que son texte renvoie à d'autres parties de la composition : le troisième verset du répons fait allusion au jour du jugement dernier, longuement évoqué dans le « *Dies iræ* » *(N° 2)* et le quatrième verset au repos éternel, évoqué dans l'introït *« Requiem æternam » (N° 1).* La genèse de l'œuvre reprend ainsi un cheminement historique, dans la mesure où le *« Dies iræ »* était né, au 13e siècle, sous forme de trope du *« Libera me ».* Il n'est donc pas étonnant que ce *« Dies iræ »,* et son évocation eschatologique de l'enfer, occupe, comme il a été montré (Damien Colas, David Rosen), la place centrale de l'œuvre de Verdi. Pour comprendre l'impression que ces vers terribles produisirent sur Verdi, ainsi que l'inspiration musicale qu'ils suscitèrent, il faut sans doute remonter jusqu'au *Stabat mater*. Deux strophes de cette autre séquence contiennent également une allusion au jugement dernier. Verdi aura vraisemblablement été frappé par l'*« Inflammatus »* du *Stabat mater* de Rossini, par son orchestre et le dramatisme des mouvements de chœur que surplombe la plainte du soprano solo. Serait-il une coïncidence si Teresa Stolz avait le *Stabat mater* de Rossini à son répertoire ?

Les similitudes entre les deux messes de 1868 et 1874 ne s'arrêtent pas là. Vouloir imposer à la *Messe pour Rossini* une exécution unique et la priver de toute circulation pour en faire une sorte de relique contribua à faire échouer le projet. Néanmoins, cette volonté acharnément soutenue par Verdi en dit long sur la dimension symbolique du projet, détaché de toute finalité commerciale. Les deux compositions restèrent pour Verdi avant tout un hommage à deux « gloires d'Italie » : il s'agissait de célébrer, dans un cas (Rossini), le plus grand compositeur et dans l'autre (Manzoni) le plus grand écrivain, l'auteur notamment du roman *I promessi sposi (Les Fiancés).* Les rapports entre Rossini et Verdi ne furent jamais simples. Même si les deux hommes n'étaient pas amis, Verdi estimait son aîné et sa fureur contre son éditeur parisien Léon Escudier, qui avait oublié de l'informer à temps de la mort de Rossini, resta inoubliable. Quant à Manzoni, Verdi

Gioacchino Rossini

ne se priva jamais de témoigner de son admiration envers lui, comme le prouvent les lettres à Clarina Maffei, amie des deux personnalités. Aux yeux de Verdi, Rossini et Manzoni étaient des illustres représentants de cette Italie des arts et de la littérature, dont l'imaginaire s'était forgé en Europe depuis Dante et Pétrarque, et deux « patriotes » qui avaient plus ou moins directement aidé à la construction de l'unité italienne, rendue possible seulement en 1861 au prix de plusieurs guerres. La lettre de Verdi au maire de Milan, qui avait accepté de financer l'exécution du *Requiem,* nous le confirme : *« On ne me doit pas de remerciements ni de votre part ni de la part de la municipalité, pour la proposition d'écrire une Messe funèbre pour l'anniversaire de Manzoni. C'est un élan ou mieux un besoin du cœur qui me pousse à honorer, quand je peux, ce grand que j'ai autant estimé comme écrivain et vénéré comme homme, modèle de vertu et de patriotisme. Quand le travail musical est bien avancé, je ne manquerai pas de vous signifier quels éléments seront nécessaires afin que l'exécution soit digne du pays et de l'Homme dont nous tous regrettons la perte. »*

Écrire un *Requiem* était pour Verdi comme ériger une statue ou poser une plaque, ce que la période post-*Risorgimento* encouragea dans un but de construire une histoire commune : c'était avant tout un geste civique. Dans une période de fortes tensions entre l'Église et l'État, quelques voix s'élevèrent à Milan pour contester le choix d'une Messe dans un lieu sacré pour rendre hommage à l'anniversaire de la mort de Manzoni. Le débat fut assez animé au sein du conseil municipal où siégeait Arrigo Boito, le futur librettiste d'*Otello* et de *Falstaff*. La prise de position de Boito marqua les conseillers et orienta la discussion : *« Le plus grand compositeur vivant* […] *souhaite rendre hommage à la mémoire d'un grand écrivain, c'est un acte qui serait suffisant en tant que tel à réunir la faveur de tous.* […] *il n'est pas question de messes, mais d'une considération plus élevée et plus grande. Il est question d'art* […].

Pour les contemporains de Verdi, cette Messe était donc dépourvue de toute valeur liturgique ou de profession de foi catholique.

Profondément agnostique jusqu'à ses années de vieillesse, au point de choquer même sa femme Giuseppina Strepponi, Verdi n'aurait certainement pas pu faire de cette œuvre autre chose qu'une expression artistique. Comme l'a remarqué Damien Colas, la peur de la mort marque la messe de Verdi d'une empreinte profonde. À l'époque du concile Vatican I (1869), la sensibilité religieuse d'un fidèle, encore baignée dans la spiritualité augustinienne, craignait dans la mort, beaucoup plus que de nos jours, le risque de la damnation. Ceci explique l'impact psychologique des images liées au Jugement dernier. Chez Verdi, il y a tout lieu de penser que cette peur de la mort se soit détournée de son sens originel pour devenir une méditation sur l'agonie. L'effroi qui se dégage du récitatif du soprano solo ou des lignes tortueuses des cordes dans le *« Libera me »* dépeint de façon marquante la lutte d'un individu seul face à sa propre mort. La perspective eschatologique, étendue à l'humanité entière, se réduirait à une vision à l'échelle de la vie d'un homme. Le compositeur s'oppose radicalement à l'optique chrétienne et au dogme fondamental de la vie éternelle. Les paroles *« mors »* et *« nil »* tirées des versets *« Mors stupebit »* et « *Liber scriptus* » *(N° 2,* sections pour basse solo et alto solo s'enchaînant directement) sont mises en musique avec le même figuralisme. Un tel parallélisme, qui ne peut être fortuit, est riche de sens : la mort est identifiée au néant.

Giovanni Pierluigi da Palestrina

Cette idée agnostique, dévoilée ici de façon elliptique, sera clairement exposée, en 1887, dans le credo d'Iago d'*Otello (« La morte è il nulla » / « La mort est le néant »).*

Or, si par son parcours et par sa sensibilité, Verdi ne pouvait exprimer dans le *Requiem* une foi qu'il n'avait pas, cela ne veut certainement pas dire qu'il ignorait d'une part le credo catholique et d'autre part les codes de la musique sacrée. Il est connu qu'il étudia le répertoire des messes, dont celles de Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini et de Hector Berlioz. Par ailleurs, Verdi connaissait aussi les fondamentaux de l'art sacré grâce à Giovanni Pierluigi da Palestrina qu'il étudia et mentionna sans cesse. L'admiration pour l'auteur de la Renaissance, dont le corpus de messes dépasse la centaine, était tellement forte que Verdi n'hésitait pas à se définir comme *« le fils de Palestrina ».* Dans le cas d'un auteur pour lequel les paroles n'étaient jamais vides de sens, il serait bon de prendre la formule au sérieux, autrement dit de la considérer comme la revendication d'une filiation concernant la maîtrise de l'écriture contrapuntique (Verdi n'écrit-il pas une fugue encore dans *Falstaff ?)* et plus globalement dans le traitement de la vocalité.

C'était justement dans la place accordée au chant que Verdi voyait la marque de fabrique de l'école italienne dont la voix, et pas seulement à l'opéra, est considérée comme le pilier.

Ce n'est pas par hasard si le nom de Palestrina revient dans la lettre de refus de la part de Verdi adressée en 1879 à la société orchestrale de la Scala qui lui avait proposé le titre honorifique de président :

« Il est bien d'éduquer le public au ‹ grand art ›, comme l'appellent les savants, mais il me semble que l'art de Palestrina et de Marcello [l'auteur prolifique d'oratorios, de messes et de l'*Estro poetico-armonico : parafrasi sopra li primi (e secondi) venticinque salmi] est aussi un Grand Art… et c'est le nôtre. »* Le ton polémique n'aura échappé à personne : Verdi reprochait à l'institution liée à la Scala de mettre trop en avant la musique instrumentale sous le poids de l'influence allemande alors que c'était dans la vocalité qu'il fallait défendre la tradition italienne. À une époque où la nouvelle génération de musiciens italiens avait les yeux rivés vers l'Allemagne et notamment vers Richard Wagner, Verdi revendiquait la quintessence de la tradition italienne : la musique vocale. Certes, cette filiation assumée avec Palestrina ne devait sans doute pas manquer de déconcerter plus d'un commentateur. Car – et le paradoxe est évident – Palestrina fut redécouvert en Europe sous l'impulsion d'abord de Giuseppe Baini et ensuite du mouvement cécilianiste et proposé comme le champion d'un style épuré mis en opposition avec l'opéra. Alors que les partisans de Palestrina, très nombreux en Allemagne, prônaient un retour à la simplicité du style religieux de la Renaissance en contraste avec la corruption du goût dont le langage lyrique en serait responsable, Verdi traçait une lignée entre l'un et l'autre. Avec l'écriture du *Pater noster* (1880), composé pour cinq voix sans accompagnement, Verdi reviendra au modèle de Palestrina, tout en montrant une certaine liberté *(« naturellement avec des modulations modernes et harmonie »).*

L'assimilation des modèles, de Palestrina à Berlioz, et la parfaite conscience de la tradition de la musique sacrée et de ses codes ne sont pas, chez Verdi, incompatibles avec une évidente recherche d'originalité. On doit à Giuseppina Strepponi l'exposition la plus lucide de cette approche créatrice : *« On a beaucoup parlé de l'esprit plus ou moins religieux de cette musique sacrée, et du fait de ne pas avoir suivi l'idée type de Mozart, de Cherubini, etc. etc. Je dis qu'un homme comme Verdi doit composer comme Verdi, c'est-à-dire selon sa façon*

de ressentir et d'interpréter les textes. Ensuite, si les religions ont un principe, un développement, des modifications ou transformations etc. selon les époques et les populations, évidemment l'esprit religieux et les œuvres qui l'expriment doivent porter l'empreinte de l'époque et – si vous le permettez – de l'individualité. Pour ainsi dire, j'aurais renié une Messe *de Verdi, écrite en suivant le modèle A, B ou C !! »*

Dans une longue recension de l'œuvre, Eduard Hanslick insiste sur cette relation entre les modèles et l'originalité du résultat. *« C'est de façon incontestable du Verdi en tout et pour tout. On y voit l'étude de la musique ancienne sacrée, mais ce n'est qu'un reflet et non un modèle. »* Néanmoins, si le critique allemand paraît se démarquer de Bülow et ne pas tarir d'éloges sur le *Requiem,* l'argument utilisé fait douter d'une réelle compréhension : le *Requiem* est supérieur au *Stabat mater* car Verdi était un compositeur plus à l'aise avec le genre tragique alors que Rossini l'était avec le comique. D'un auteur à l'autre, la grille d'évaluation de la production sacrée italienne restait le rapport avec l'opéra. Ce qui paraît être plus une approche de la critique allemande qu'un choix poétique des compositeurs italiens. Du point de vue italien, la musique sacrée et l'opéra ne sont pas deux genres antinomiques mais deux déclinaisons possibles d'un même paradigme : la vocalité.

Alessandro Di Profio est professeur à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Il est auteur des ouvrages La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur, 1789–1792 *(CNRS Éditions, 2003) et de* Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia.* Fonti *(Fondazione G. Rossini, 2016) ainsi que de l'entrée « Opera orchestra » pour* The Oxford Handbook of opera, *(Oxford University Press, 2014). Il a de plus codirigé plusieurs volumes, dont* D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe *(avec Damien Colas, Mardaga, 2009, 2 volumes) et* Maestro! Dirigieren im 19. Jahrhundert *(avec Arnold Jacobshagen, Kassel, 2017).*

Dernière audition à la Philharmonie

Giuseppe Verdi *Messa da Requiem*
05.11.18 Orchestre Révolutionnaire et Romantique / Monteverdi Choir / Sir John Eliot Gardiner / Corinne Winters / Ann Hallenberg / Edgaras Montvidas / Gianluca Buratto

SOURCES ROSPORT
D'WAASSER VUM LIEWEN
ENJOY EACH STILL AND
SPARKLING MOMENT
Rosport
Blue
Rosport
Viva
WWW.ROSPORT.COM

DE Nationales Klang-Monument

Giuseppe Verdis *Messa da Requiem*
Thomas Seedorf (2018)

Anlässlich der Wiener Erstaufführung von Verdis *Requiem,* die 1875 unter der Leitung des Komponisten vor einem begeisterten Publikum stattfand, widmete der ebenso bekannte wie gefürchtete Kritiker Eduard Hanslick dem Werk eine ausführliche Betrachtung. Hanslick stellt Verdi in eine Reihe mit den *«ersten Tondichtern»* seiner Zeit, die *«wol* [sic!] *hin und wieder ein Stück aus der Kirche, aber im Grunde nicht für die Kirche»* komponierten. Kirchliche Gebrauchsmusik für den Gottesdienst war zum Arbeitsgebiet komponierender Kantoren geworden, von den «ersten Tondichtern» geschaffene Sakralwerke entstanden hingegen außerhalb der engen Grenzen der Institution Kirche. Ein Werk wie *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms etwa verweist zwar schon aufgrund der Bibeltexte, die ihm zugrunde liegen, auf einen kirchenmusikalischen Traditionshintergrund, steht aber außerhalb der liturgischen Ordnung, deren Einhaltung ein geistliches Werk erst zu einem Stück Kirchenmusik im strengen Sinne macht.

Mit dem Titel seines Werks bezieht der Protestant Brahms sich auch auf die Tradition des lateinischen Requiems, der Totenmesse, wie sie seit Jahrhunderten in der katholischen Kirche gefeiert wurde. Viele Vertonungen der *Missa pro defunctis* sind als liturgische Musik konzipiert und im Rahmen von Trauergottesdiensten aufgeführt worden, auch das *Requiem* von Wolfgang Amadé Mozart. Aufgrund seines außerordentlichen Kunstanspruch wurde gerade dieses Werk im 19. Jahrhundert zum Referenzwerk für andere Totenmessen wie dem

Giuseppe Verdi 1886, porträtiert von Giovanni Boldini

c-moll-*Requiem* von Luigi Cherubini. In seinem deutlich durch Gluck geprägten Stil feierlich-erhabener Einfachheit, der zeitlichen Beschränkung auf rund 45 Minuten und der Aussparung von Solisten scheint in diesem Werk die liturgische Funktionsbindung zwar noch durch, vorherrschend ist aber der für das 19. Jahrhundert typische Charakter eines Musik gewordenen Monuments, in diesem Fall für den 1793 hingerichteten König Ludwig XVI., zu dessen Gedächtnis das Werk 1817 aufgeführt wurde. Hector Berlioz' sprengt in seiner *Grande messe des morts* von 1837 den liturgischen Rahmen, indem er die klanglichen Mittel ins Monumentale steigert. Die vereinigten Klangmassen von Chor und Riesenorchester stehen bei ihm stellvertretend für die gesamte Nation, die bei der Uraufführung einem gefallenen Kriegshelden, dem General Charles Denys de Damrémont, huldigte.

Von der Idee eines nationalen Klang-Monuments war auch der überzeugte Patriot Giuseppe Verdi durchdrungen, als er 1868 vorschlug, zu Ehren Gioachino Rossinis eine Totenmesse komponieren zu lassen. Deren Einzelsätze sollten von bedeutenden italienischen Komponisten verfasst werden, die daraus zusammengestellte *Messa per Rossini* sollte 1869 am Jahrestag von Rossinis Tod erklingen. Über die künstlerische Fragwürdigkeit dieses Unternehmens, den bewusst in Kauf genommenen Mangel an musikalischer Einheit, war Verdi sich im Klaren, er war aber bereit, zugunsten der übergeordneten Idee darüber hinwegzusehen. Das Projekt scheiterte u. a. an organisatorischen Problemen und Verdi blieb neben der Enttäuschung sein eigener Beitrag, das die *Messa per Rossini* abschließende Responsorium *Libera me*. Danach wandte er sich wieder seiner ureigenen Domäne, der Oper zu. *Aida* (1871) sollte sein Abschied vom Musiktheater sein. Nach Vollendung dieses Werks wollte Verdi sich, dem Vorbild Rossinis folgend, vom aufreibenden Geschäft der Opernkomposition zurückziehen. Doch so wie bei Rossini die Schöpferkraft nach *Guillaume Tell* (1829) keineswegs versiegt war, sondern

sich u. a. in zwei bedeutenden Sakralwerken, dem *Stabat mater* (1842) und der *Petite Messe solennelle* (1863), noch einmal eindrucksvoll offenbarte, hatte auch Verdi der Welt noch etwas mitzuteilen. (Dass er mit *Otello* und *Falstaff* noch zwei seiner bedeutendsten Opern schaffen würde, ahnte er zu dieser Zeit nicht.) Das künstlerische Vakuum, in das Verdi sich nach seinem selbsterklärten Abschied von der Oper begab, schuf einen Rahmen, in dem es nur eines äußeren Anlasses bedurfte, um aus dem *Libera me* der *Messa per Rossini* eine vollständige *Messa da requiem* werden zu lassen.

Am 22. Mai 1873 starb der italienische Literat Alessandro Manzoni. Verdi war erschüttert und er nahm sich spontan vor, eine Totenmesse zur Wiederkehr von Manzonis Todestag zu komponieren. Manzoni, dessen Roman *I promessi sposi* (1827) seinen Ruhm als italienischer Nationaldichter begründete, galt für Verdi als *«Musterbild patriotischer Tugend».* In Briefen dieser Zeit bringt er die Ehrung Manzonis immer wieder in Verbindung mit dem Charakter eines nationalen Ereignisses. Auch hier also, und nunmehr in künstlerischer Vollendung, trug er sich mit dem Gedanken an ein tönendes Nationalmonument. Verdis *Requiem* ist ein dezidiert italienisches. Der Komponist knüpft an die Tradition der älteren italienischen Kirchenmusik an, an die Werke Francesco Durantes, Leonardo Leos, Giovanni Battista Pergolesis und anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts, die er kannte und liebte. Melodie- und Sinnenfreudigkeit verbinden sich in deren Sakralwerken mit der Kunst des Kontrapunkts, die seit je in besonderer Weise zu den Grundelementen des Kirchenstils gehörte. Diese ältere Tradition lebt ungebrochen, wenn auch den stilistischen Veränderungen der Zeit angepasst, in Rossinis *Stabat mater* (1842) fort. Eine gewisse Nähe zur Oper ist in diesem Werk unverkennbar, sie zeigt sich schon rein äußerlich in Satzbezeichnungen wie *Introduzione, Cavatina* oder *Finale,* vor allem aber im Stil der ganz vom Belcanto geprägten Musik.

THE ART OF
WINEMAKING
BERNARD-MASSARD
MAISON FONDÉE
1921

In tune
And we're on air!
Discover «In Tune», the Philharmonie's weekly radio show.
Interviews, playlists, and musical recommendations.
Thursdays at 20:00 on RTL Today, or on demand on RTL Play.
Tune in
LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture
RTL TODAY
Mercedes-Benz

Wie Rossini verleugnet Verdi seine Herkunft von der Oper nicht, doch modifiziert er seinen Stil, indem er verschiedene Stilelemente, darunter auch Fugen und kontrapunktisch angelegte a-cappella-Sätze, mit den Eigenheiten des Belcanto verbindet.

Für die *Messa per Rossini* war eine «unità musicale», die von Verdi für seine eigenen Werke immer wieder angestrebte kompositorische Einheit der Musik, nicht zu erzielen, da eine Vielzahl von Komponisten Beiträge für dieses Projekt schufen – entsprechend buntscheckig ist es ausgefallen. Für seine eigene *Messa da Requiem* zielte Verdi auf eine stringente musikalische Dramaturgie, die auf Zusammenhang und Kontrast beruht. Besonders eindrücklich zeigt sich diese Konzeption im zweiten Teil, der Sequenz *Dies irae*. Um eine bloße Aneinanderreihung einzelner Abschnitte zu vermeiden, gebraucht Verdi einen Kunstgriff: Abweichend vom Wortlaut der mittelalterlichen Dichtung greift er die furios-dramatische *Dies irae*-Musik des Beginns zweimal wieder auf – nach dem *Liber scriptus* und dem *Confutatis* –und schafft so neben einem formalen auch einen ideellen Zusammenhang: Der Schrecken des Jüngsten Gerichts ist allgegenwärtig, das Individuum muss sich immer wieder erneut mit ihm auseinandersetzen. Der klaren Gliederung im Großen entspricht die detaillierte Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte. So sind die meisten solistischen Teile *(Liber scriptus, Quid sum miser, Recordare, Ingemisco* und *Confutatis)* nach dem Modell der älteren Arie dreiteilig angelegt, wobei die Reprise des ersten Teils jeweils mehr oder weniger modifiziert ist. Die Abschnitte stehen nicht wie etwa in

Rossinis *Stabat mater* nummernhaft unverbunden nebeneinander, sondern sind auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Das Terzett *Quid sum miser* beispielsweise läuft aus in einer unbegleiteten Pianophrase des Solosoprans, die sich harmonisch öffnet und wie ein komponierter Doppelpunkt, vor dem sich unmittelbar anschließenden wuchtigen *Rex tremendae majestatis* wirkt. Dieser Abschnitt wiederum läuft aus in einer einfachen Figur in den Streichern, dem Wechsel von Haupt- und unterer Nebennote, die scheinbar zu einem Abschluss drängt, sich dann aber in dem anschließenden Duett *Recordare* zum zentralen Element der Begleitstimmen entwickelt. Wie sehr es Verdi um eine ausgewogene Gesamtarchitektonik ging, zeigt ein Eingriff in das vollendete Werk, den er nach der Uraufführung 1874 vornahm. Das *Liber scriptus* war in der Urfassung als Chorfuge gestaltet, die sowohl hinsichtlich des Tempos als auch der Tonart keinen deutlichen Kontrast zu der darauffolgenden Wiederkehr des *Dies irae* darstellt. Verdi entschloss sich daher, diesen Satz durch das heute zu hörende Mezzosopransolo zu ersetzen.

Bezeichnenderweise gebraucht Verdi geschlossene Formen ausschließlich für die rein solistischen Abschnitte, die vor allem in der Sequenz vorherrschen.

Das liegt einerseits an dem Bestreben, individuelle Aussagen, das Sprechen eines Ichs, das in diesem Satz viel häufiger auftritt als in den anderen Teilen des *Requiems,* musikalisch der Intimsphäre des solistischen Gesangs anzuvertrauen, andererseits an der Textgestalt selbst, Versen in Dreiergruppen, wie sie nur in der Sequenz erscheinen und zur lyrischen Kontemplation eher einladen als die Prosa der

übrigen Teile. Die arienhaften Solo-Abschnitte stellen das Gerüst dar, an das sich die eher rhapsodisch-entwickelnden Teile anschließen. Das *Tuba mirum* ist geprägt von einer Klangballung, die den Schall der Posaune beim Jüngsten Gericht imaginiert. Das darauffolgende kurze Bass-Solo *Mors stupebit* stellt in seiner kurzen, geradezu formlosen Gestalt das erschütterte Verstummen vor den Schrecken des «Tags des Zornes» dar. Das *Lacrymosa* schließlich, dessen Hauptmelodie Verdi einer nie zur Aufführung gelangten Szene seiner für Paris komponierten Oper *Don Carlos* entnahm, ist ein Musterbeispiel für Verdis Kunst, eine weitgespannte Melodie aus kleinsten thematischen Elementen heraus zu entwickeln. Das anschließende Responsorium *Libera me,* die aus dem Beitrag zur *Messa per Rossini* entwickelte Keimzelle des Werks, spannt noch einmal einen großen Bogen über die gesamte Totenmesse. Der a-cappella-Satz *Requiem aeternam* verweist auf den Anfang des Werks, in der Beschwörung des Jüngsten Gerichts kehren die Schrecken des *Dies irae* wieder.

Aber auch Verdis vermeintlich letzte Oper *Aida* klingt an: Die auf einem Ton gesungenen letzten Worte des Solosoprans sind ein Nachhall von Amneris' Bitte um Frieden für das sterbende Liebespaar Aida und Radames.

Im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern, denen Verdis Requiem zu opernhaft erschien, erkannte Eduard Hanslick, dass es dem Komponisten darum ging, ein originär italienisches Werk zu schaffen: *«Auch die religiöse Andacht wechselt in ihrem Ausdruck; sie hat ihre*

Länder, ihre Zeiten. Was in Verdi's Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlsweise seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?»

Thomas Seedorf wirkt als Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u.a. die Bereiche Liedgeschichte und -analyse, Interpretationsforschung sowie Theorie und Geschichte des Kunstgesangs.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Giuseppe Verdi *Messa da Requiem*
05.11.18 Orchestre Révolutionnaire et Romantique / Monteverdi Choir / Sir John Eliot Gardiner / Corinne Winters / Ann Hallenberg / Edgaras Montvidas / Gianluca Buratto

“ L’ENTHOUSIASME EST CONTAGIEUX, LA MUSIQUE MÉRITE NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années, nous continuons à soutenir nos institutions culturelles, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

BANQUE DE LUXEMBOURG

Certified B Corporation

Banque de Luxembourg, société anonyme, 14 boulevard Royal, L-2449 Luxembourg - RCS Luxembourg B5310

Demy Schandeler wünscht Ihnen ein schönes Konzert!

Entdecken Sie Kultur auch unterwegs...

Unsere Agenturen:
Keispelt | Mersch | Cloche d'Or | Steinfort | Esch/Alzette
www.demy.lu

André Rieu

12. - 13. Juli 2026

ab € 734.- p.P

Bregenzer Festspiele

03. - 06. August 2026

ab € 1.794.- p.P

© Bregenzer Festspiele Anja Köhler

© SCStock/iStock

Arena di Verona

24. - 28. Juni 2026

ab € 1.528.- p.P

DEMYSCHANDELER
reesen a wuelfillen

Orchester der Oper Zürich

Violine 1
Bartlomiej Niziol
Konzertmeister
Keisuke Okazaki
Konzertmeister
Jonathan Allen
Michal Bielenia-Luginbühl
Lia Brandigi
Annouk Brönnimann
Mireia Castro Real
Nathan Matchin
Jakub Nitsche
Dmitry Serebrennikov
Janet Van Hasselt
Katarzyna Seremak
Lena Segal**
Yumin Shi**

Violine 2
Maya Kadosh
Michael Salm
Cornelia Brandis
Radvile Nevulyte
Daniel Kagerer
Nadezhda Korshakova
Ursula Meienberg
Chen Yu
Birgit Thorgerd Müller
Julia Munoz Toledo
Achille Vocat**
Timotheus Schläpfer*

Viola
Valérie Szlávik
Sebastian Eyb
Lyudmyla Krasnyuk
Natalia Mosca
Valentyna Pryshlyak
Aleksandr Tatarinov
Lucía Mullor Martínez
Lisanne Schick
Ladina Zogg
Carlos Romero Núñez**

Violoncello
Lev Sivkov
Xavier Pignat
Andreas Plattner
Camille Thévoz
Seiji Yokota
Daniel Schaerer
Ruth Eichenseher
Claudio Casolino**

Kontrabass
Simon Hartmann
Roman Patkoló
Michal Kazimierski
Hayk Khachatryan
Lucija Mrkonjic
Núria Casas Coll**

Flöte
Maurice Heugen
Rute Pereira Fernandes
Caterina Bruno

Oboe
Carl Henrik Wahlgren*
Klara Borgqvist**

Klarinette
Rita Karin Meier
Richard Haynes

Fagott
Anne Gerstenberger
Artan Hürsever
Elisabeth Göring
Marc Jacot

Horn
László Szlávik
Tomas Gallart
Hanna Rasche
Bastian Berlinghof**

Trompete
Balázs Nemes
Evgeny Ruzin
Albert Benz
Lucien Papaux**

Ferntrompeten
Heinz Della Torre*
Didier Gasser*
Norbert Haas*
Tamás Németh*

Posaune
David García
Tobias Lang
Alexander Apfler

Tuba
Florian Hatzelmann

Pauke
Renata Walczyna

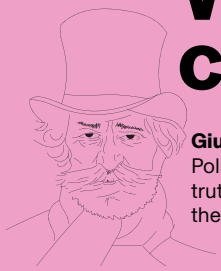
Schlagzeug
Hans-Peter Achberger

* Zuzüger*in
** Akademie

Centre page

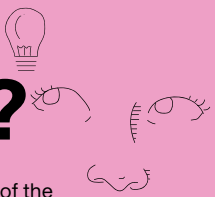
Your evening's essentials at a glance

Who is the composer?



Giuseppe Verdi (1813–1901): Italian opera giant. Politically sharp. Fiercely private. Obsessed with moral truth. He was famous for turning human emotion into theatre – and for doing things his own way.

What's the big idea?



First things first. A requiem is a musical setting of the Catholic Mass for the dead. Traditionally, it's a prayer for eternal rest. Ordered. Comforting. Rooted in faith and church tradition. Designed to soothe both the living and the departed.

Breaking the mould. Verdi's *Requiem* departs from this tradition. Soloists step forward like characters. The chorus whispers, threatens, explodes. Fear, anger and doubt sit right next to tenderness. Critics called it *«opera in church clothes»* but Verdi didn't mind: it sounds like opera because he *was* opera.

A very personal act. The piece grew out of real loss. After fellow composer Gioacchino Rossini died in 1868, Verdi wrote the final movement for a planned requiem that never happened. Five years later, when writer Alessandro Manzoni died – a moral hero in Verdi's eyes – he returned to that music and built the full *Requiem* around it.

No happy ending. Most requiems close with the text, *In Paradisum* – a light release upon making it to heaven (or paradise). But Verdi ends his with the words of *Libera me* – literally, *«liberate me (from eternal death)».* A darker twist, and a plea for mercy.

What should I listen out for?

Whispered unease. In the opening, *Requiem aeternam,* the chorus sings so quietly it feels fragile. This isn't calm – it's tension under control. You can feel the desperation behind the words *«grant them eternal rest».*

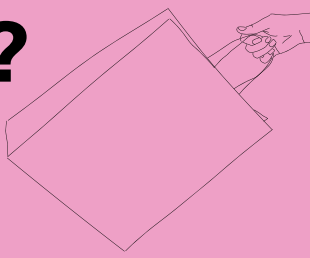
Fear, unleashed. Then part two, the *Dies irae (the day of wrath),* hits without warning. Bass drum. Full chorus. A sonic shockwave. The music is borrowed endlessly whenever filmmakers want instant dread, judgment, or apocalypse. Once you clock that driving pulse, you'll hear it as a kind of musical shorthand for «something terrible is coming».

Sudden brightness. After so much weight, the *Sanctus* feels like a gear change. The orchestra becomes quick and agile, propelling the music forward as voices bounce and overlap above it. It's brief, energetic, almost buoyant – and all the more striking because it doesn't last.

Dramatic instincts. Throughout the piece, listen to how the soloists sing. Their lines soar, break, and plead like moments from the stage. It's prayer, yes – but intensely personal.

Life's great question. As the final bars fade, the soprano's plea dissolves into silence. Verdi doesn't tell us what happens next. And that's kind of the point…

Something to take home?



If you thought this was opera-like… Wait 'til you hear the real thing! The Luxembourg Philharmonic is performing Verdi's overnight hit, *Nabucco,* at the Grand Théâtre on 06.05. Same drama, unleashed.

Author: Felicity Turner

Centre page

Your evening's essentials at a glance

Chor der Oper Zürich

Sopran I
Gyeom Seo Bertschin
Sylwia Feherpataky
Lidiya Filevych
Gloria Gottschalk
Rosa Maria Hernandez
Laura Missuray
Claire Singher
María Díaz Coca*
Katharina Gebauer*
Diomari Montoya*
Ting Sun*

Sopran II
Selena Colombera
Olivera Dukić
Caroline Fuss
Shijia He
Francisca Montiel
Katarzyna Rzymska
Stefanie Sembritzki
Ursula Baumgartl*
Barbara Marín*

Alt I
Hélène Couture
Barbara Hahn
Jung-Jin Kim
Eleanor Paunović
Emily Stern
Charlotte Horsman*
Viktoria Kadar*
Laura Kriese*
Anouchka Schwok*
Monique Zubler*

Alt II
Julie Bartholomew
Anja Dorfmüller
Ralitza Handjieva
Bernadeta Sonnleitner
Martha Villegas
Hao Zhang
Karine Audebert*
Valérie Friesen*
Susanne Graf-Konold*
Jessica Poppe*

Tenor I
Saveliy Andreev
Moises Chavez
Meinolf Kalkuhl
Xuenan Liu
Luis Magallanes
Tae-Jin Park
Miki Stojanov
Bo Zhao
Apostolos Zoidis
Carl Hieger*

Tenor II
Efthymios Basdekis
João Carrera
Gregory Finch
Utku Kuzuluk
Thomas Luckett
Vagan Markaryan
Nazariy Sadivskyy
Sunghyun Kim*
Jacek Sowiźrał*
Leo Weiche*

Bass I
Kristof Dohms
Dmytro Kalmuchyn
Uwe Kosser
Matthew Leigh
Sandro Ostrovsky
Mamuka Tepnadze
Robert Weybora
Jürgen Appel*
Gerhard Nennemann*
Michael Schwendinger*

Bass II
Kai Florian Bischoff
Timm de Jong
Piotr Lempa
Arthur Pirvu
Dimitri Pkhaladze
Henri Bernard*
Florian Boberski*
Juan Etchepareborda*
Thomas Rosenfeldt*
Waturu Sano*

* Zuzüger*in

“
Putting your assets to work is our priority
Fred Kutten, Deputy Head of Private Banking
SPUERKEESS
Private Banking
SPUERKEESS.LU/privatebanking
Banque et Caisse d'Epargne de l'Etat, Luxembourg, établissement public autonome, 1, Place de Metz, L-1930 Luxembourg, R.C.S. Luxembourg B30775

Interprètes
Biographies

Orchester der Oper Zürich

FR L'Orchestre de l'Opéra de Zurich a été créé en 1985 à la suite de la séparation de l'orchestre historique de la Tonhalle et de l'orchestre du théâtre. Gianandrea Noseda en est le directeur musical général depuis 2021. Parmi ses prédécesseurs à la direction artistique figurent Fabio Luisi, Daniele Gatti, Franz Welser-Möst et Ralf Weikert. De nombreux chefs d'orchestre de renom ont marqué et marquent encore aujourd'hui l'ensemble, parmi lesquels Nikolaus Harnoncourt et Nello Santi, mais aussi Marc Albrecht, Alain Altinoglu, Marco Armiliato, Riccardo Chailly, Teodor Currentzis, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Philippe Jordan, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher et Simone Young. Le répertoire de l'Orchestre de l'Opéra de Zurich couvre toute la littérature orchestrale, du baroque à la musique contemporaine. Chaque saison, il se produit dans environ 250 représentations d'opéra et de ballet. Un cycle de concerts symphoniques et de musique de chambre complète son offre. L'Orchestra La Scintilla, un ensemble composé de membres de l'orchestre enrichit la scène culturelle zurichoise avec des représentations d'opéras sur instruments d'époque. Il est né d'une longue collaboration avec Nikolaus Harnoncourt et a travaillé avec des chefs tels que Giovanni Antonini, Gianluca Capuano, William Christie, Ottavio Dantone, Emmanuelle Haïm, Thomas Hengelbrock, Riccardo Minasi et Marc Minkowski. L'ensemble Opera Nova complète le spectre artistique de l'orchestre dans le domaine de la musique nouvelle et contemporaine.

Orchester der Oper Zürich photo: Andrin Fretz

De 2012 à juillet 2025, l'orchestre a joué sous le nom de Philharmonia Zürich. Il publie une sélection d'opéras et de concerts ainsi que des enregistrements en studio sous son propre label Philharmonia Records, fondé en 2015. L'orchestre s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2016/17.

Orchester der Oper Zürich

DE Das Orchester der Oper Zürich entstand 1985 in Folge der Trennung des traditionsreichen Tonhalle- und Theaterorchesters. Seit 2021 steht der Generalmusikdirektor Gianandrea Noseda an der Spitze. Zu seinen Vorgängern in der künstlerischen Leitung zählen Fabio Luisi, Daniele Gatti, Franz Welser-Möst und Ralf Weikert. Viele renommierte Dirigenten prägten und prägen den Klangkörper. Dazu gehören Künstler wie Nikolaus Harnoncourt und Nello Santi, aber auch Marc Albrecht, Alain Altinoglu, Marco Armiliato, Riccardo Chailly, Teodor Currentzis, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Philippe Jordan, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher und Simone Young. Das Repertoire des Orchesters der Oper Zürich umfasst die gesamte Orchesterliteratur von Barock bis zu zeitgenössischer Musik. Pro Saison ist es in rund 250 Opern- und Ballettvorstellungen zu hören. Ein Zyklus von Symphoniekonzerten und Kammermusikkonzerte ergänzen die musikalische Vielfalt des Orchesters. Das Orchestra La Scintilla, ein Originalklang-Ensemble, das sich aus Musiker*innen des Orchesters der Oper Zürich zusammensetzt, bereichert die Zürcher Kulturszene mit Opernaufführungen auf historischen Instrumenten. Es entstand aus der langjährigen Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt. Das Orchestra La Scintilla arbeitete mit Dirigenten wie Giovanni Antonini, Gianluca Capuano, William Christie, Ottavio Dantone, Emmanuelle Haïm, Thomas Hengelbrock, Riccardo Minasi und Marc Minkowski. Das Ensemble Opera Nova ergänzt das künstlerische Spektrum des Orchesters im Bereich der neuen und zeitgenössischen Musik. Von 2012 bis Juli 2025 spielte das Orchester unter

dem Namen Philharmonia Zürich. Es veröffentlicht ausgewählte Opern und Konzerte sowie Studiomitschnitte beim eigenen Label Philharmonia Records, das 2015 gegründet wurde. In der Philharmonie Luxembourg spielte das Orchester zuletzt in der Saison 2016/17.

Chor der Oper Zürich

FR Avec ses 60 membres permanents et sa participation à près de 160 représentations par saison, le Chœur de l'Opéra de Zurich constitue un pilier essentiel de l'ensemble artistique de cette institution. Ses membres démontrent régulièrement, en tant que solistes, leur maîtrise musicale et stylistique, associée à une grande créativité scénique. La composition internationale du chœur reflète l'exigence et le rayonnement de l'Opéra de Zurich, qui se sont traduits par de nombreux enregistrements en DVD. En 2014, l'Opéra de Zurich a été désigné «Opera Company of the Year». Les membres du chœur ont reçu d'importants conseils musicaux grâce à leur collaboration avec des chefs tels que Nello Santi, Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Zubin Mehta et Fabio Luisi. Ils ont développé leurs talents scéniques en travaillant avec des metteurs en scène comme David Pountney, Robert Wilson, Harry Kupfer, Peter Stein, Peter Konwitschny ou Andreas Homoki. Des tournées ont conduit le chœur à Tokyo *(Le Chevalier à la rose* et *La traviata),* Londres *(Les Maîtres chanteurs de Nuremberg, Tannhäuser, Le Vaisseau fantôme),* Paris *(La Cenerentola, Fierrabras),* Athènes *(Carmen, Idomeneo)* et à Rome, où il a interprété la *Messe du couronnement* de Wolfgang Amadeus Mozart à l'occasion d'une messe papale célébrant les 500 ans d'existence de la Garde suisse. En tant qu'International Chamber Vocalists, le Chœur de l'Opéra de Zurich a participé à un nouvel enregistrement de *Norma* de Vincenzo Bellini, récompensé par un prix Echo en 2014.

Chor der Oper Zürich photo: Toni Suter

Chor der Oper Zürich

DE Der Chor der Oper Zürich bildet mit seinen 60 festangestellten Mitgliedern – und durch seine Mitwirkung an bis zu 160 Vorstellungen pro Saison – einen wesentlichen Eckpfeiler des künstlerischen Ensembles am Opernhaus Zürich. Regelmäßig stellen seine Mitglieder auch als Solisten musikalische und stilistische Versiertheit verbunden mit darstellerischer Gestaltungskraft und spontaner Spielfreude unter Beweis. Der Chor spiegelt in seiner internationalen Zusammensetzung den Anspruch und die Strahlkraft der Oper Zürich wider, die sich durch zahlreiche DVD-Aufnahmen erwiesen haben. 2014 wurde die Oper Zürich als Opera Company of the Year ausgezeichnet. Wichtige musikalische Impulse erhielten die Chormitglieder durch die Arbeit mit Dirigenten wie Nello Santi, Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Zubin Mehta und Fabio Luisi. Ihre schauspielerischen Fähigkeiten entwickelten sie im Dialog mit Regisseuren wie David Pountney, Robert Wilson, Harry Kupfer, Peter Stein, Peter Konwitschny oder Andreas Homoki. Gastspiele führten den Chor nach Tokyo *(Der Rosenkavalier* und *La traviata),* London *(Die Meistersinger von Nürnberg, Tannhäuser, Der fliegende Holländer),* Paris *(La Cenerentola, Fierrabras),* Athen *(Carmen, Idomeneo)* oder nach Rom, wo er anlässlich einer Papstmesse zur Feier des 500-jährigen Bestehens der Schweizer Garde Mozarts *Krönungsmesse* aufführte. Als International Chamber Vocalists wirkte der Chor der Oper Zürich in der 2014 mit einem Echo ausgezeichneten Neueinspielung von Vincenzo Bellinis *Norma* mit.

Gianandrea Noseda direction

FR Gianandrea Noseda est devenu directeur musical général de l'Opéra de Zurich en 2021 et a franchi une étape importante en 2024 en dirigeant deux cycles complets du *Ring* salués par la critique. Il a été nommé «Meilleur chef» par le jury des Oper! Awards. Ils marqueront l'histoire en

mars 2027, lorsque le Carnegie Hall les présentera dans le cadre de son premier cycle du *Ring*. Gianandrea Noseda en est également à sa neuvième saison en tant que directeur musical du National Symphony Orchestra à Washington. Avec cette phalange, il est présent sur les plateformes de streaming et sur un label distribué par LSO Live, pour lequel Noseda enregistre également en tant que premier chef invité du London Symphony Orchestra. Sa discographie comprend plus de 80 enregistrements, dont des dizaines d'albums salués par la critique avec une multitude d'orchestres et de répertoires pour différents labels, parmi lesquels Deutsche Grammophon et Chandos. Il a occupé des postes importants au sein du BBC Philharmonic (chef principal), de l'Israel Philharmonic Orchestra (premier chef invité), du Théâtre Mariinsky (premier chef invité), de l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (premier chef invité), du Pittsburgh Symphony Orchestra (chaire Victor de Sabata), du Rotterdam Philharmonic (premier chef invité) et au Festival de Stresa (directeur artistique). De 2007 à 2018, il a été directeur musical du Teatro Regio Torino. À l'été 2025, il a dirigé une tournée avec le National Youth Orchestra of the USA, basé au Carnegie Hall, dans les grandes salles de Chine, de Corée et du Japon. En 2019, il a été nommé directeur musical du Festival de Tsinandali, qu'il a fondé dans ce village géorgien, et du Pan-Caucasian Youth Orchestra. À l'automne 2025 est sorti *The Noseda Effect,* un documentaire sur sa vie et son art. Originaire de Milan, Gianandrea Noseda est Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, titre qui récompense sa contribution à la vie artistique italienne. Il a été nommé chef de l'année par *Musical America* et lors International Opera Awards. Il est également lauréat du prix Puccini, auparavant décerné à des étoiles de l'opéra telles que Maria Callas, Birgit Nilsson et Luciano Pavarotti.

Gianandrea Noseda Leitung

DE Gianandrea Noseda wurde im September 2021 Generalmusikdirektor der Oper Zürich und erreichte im Mai 2024 einen wichtigen Meilenstein, als er zwei hochgelobte komplette *Ring*-Zyklen dirigierte. Von der Jury

Gianandrea Noseda photo: Gaëtan Bally

der deutschen Oper! Awards wurde er als «Bester Dirigent» ausgezeichnet. Noseda und die Oper Zürich werden im März 2027 Geschichte schreiben, wenn die Carnegie Hall sie im Rahmen des ersten *Ring*-Zyklus des Saales präsentiert. Noseda ist außerdem in seiner neunten Saison Musikdirektor des National Symphony Orchestra in Washington, D.C. Mit diesem Orchester ist er mit Streaming-Angeboten und bei einem Plattenlabel vertreten, das von LSO Live vertrieben wird, für das Noseda auch als erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra aufnimmt. Seine Diskografie umfasst über 80 Aufnahmen, darunter Dutzende von Kritikern gefeierte Alben mit einer Vielzahl von Orchestern und Repertoires für verschiedene Labels, u. a. Deutsche Grammophon und Chandos. Noseda hatte wichtige Positionen beim BBC Philharmonic (Chefdirigent), beim Israel Philharmonic Orchestra (Erster Gastdirigent), am Mariinsky-Theater (Erster Gastdirigent), beim Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI (Erster Gastdirigent), beim Pittsburgh Symphony Orchestra (Victor de Sabata Chair), Rotterdam Philharmonic (Erster Gastdirigent) und dem Stresa Festival (künstlerischer Leiter) inne. Von 2007 bis 2018 war Noseda Musikdirektor des Teatro Regio Torino. Im Sommer 2025 leitete er eine Tournee mit dem National Youth Orchestra of the USA durch große Konzertsäle in China, Korea und Japan. 2019 wurde er zum Gründungsmusikdirektor des Tsinandali Festivals und des Pan-Caucasian Youth Orchestra im georgischen Dorf Tsinandali ernannt. Im Herbst 2025 erschien *The Noseda Effect,* ein Dokumentarfilm über Nosedas Leben und Kunst. Der aus Mailand stammende Noseda ist Commendatore al Merito della Repubblica Italiana, was seinen Beitrag zum künstlerischen Leben Italiens würdigt. Er wurde sowohl von *Musical America* als auch von den International Opera Awards als Dirigent des Jahres ausgezeichnet. Außerdem ist er Träger des Puccini-Preises, zu dessen früheren Preisträgern legendäre Opernstars wie Maria Callas, Birgit Nilsson und Luciano Pavarotti zählen.

HERMÈS
PARIS
cordes et soie
Hermès, d'un horizon à l'autre
Photographie retouchée
Publicis Ebhour

Ernst Raffelsberger photo: Elisabeth Rostin

Ernst Raffelsberger direction de chœur

FR Ernst Raffelsberger est originaire de Gmunden, en Haute-Autriche. Il a étudié la pédagogie musicale et la musique sacrée à la Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien, ainsi que la direction de chœur au Mozarteum de Salzbourg. De 1983 à 1986, il a été chef des Wiener Sängerknaben. Pendant cette période, il a dirigé l'ensemble à Vienne et lors de tournées en Europe, en Afrique du Sud, au Canada et aux États-Unis. À partir de 1986, il a été chef de chœur et chef d'orchestre au Landestheater de Salzbourg, participant à la Semaine Mozart et au Festival de Salzbourg. En 1989, il est devenu chef de chœur et chef d'orchestre au théâtre de Fribourg-en-Brisgau. Depuis 1993, il est chef de chœur à l'Opéra de Zurich, où il a supervisé quelque 150 premières et de très nombreuses reprises, collaborant avec des chefs de renom tels que Marco Armiliato, Riccardo Chailly, Teodor Currentzis, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda et Franz Welser-Möst. Des représentations avec l'Opéra de Zurich l'ont conduit à Vienne, Londres, Paris et Tokyo. En 2012, il a également entamé une collaboration de dix ans en tant que chef du Chœur de l'association de concerts du Wiener Staatsoper au Festival de Salzbourg. Il y a notamment collaboré avec Riccardo Muti, Mariss Jansons et Sir Simon Rattle. Après avoir mis fin à cette collaboration à l'issue du festival en 2021, Ernst Raffelsberger est, à la demande de Riccardo Muti, de nouveau responsable de la préparation chorale des concerts du Festival de Salzbourg depuis 2025. De nombreux enregistrements sur CD et DVD témoignent de son travail à Zurich et à Salzbourg.

Ernst Raffelsberger Chorleitung

DE Ernst Raffelsberger stammt aus Gmunden, Oberösterreich. Er studierte Musikpädagogik und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien sowie Chordirigieren am Salzburger

Philharmonie Luxembourg

More than a guided tour, an encounter!

A treat for both the eyes and the ears, the Guided Tours at the Philharmonie Luxembourg might just be the new experience you were looking for.

Scan to book

Mozarteum. Von 1983 bis 1986 war er Kapellmeister der Wiener Sängerknaben. In dieser Zeit leitete er das Ensemble in Wien und auf Tourneen durch Europa, Südafrika, Kanada und die USA. Ab 1986 war Ernst Raffelsberger Chordirektor und Kapellmeister am Landestheater Salzburg (Mitwirkung bei der Salzburger Mozartwoche und den Salzburger Festspielen). 1989 wechselte er als Chordirektor und Kapellmeister an das Theater in Freiburg/Breisgau. Seit 1993 ist er am Opernhaus Zürich als Chordirektor engagiert. Hier hat er inzwischen rund 150 Premieren und unzählige Wiederaufnahmen betreut und mit vielen namhaften Dirigenten wie Marco Armiliato, Riccardo Chailly, Teodor Currentzis, Christoph von Dohnányi, Sir John Eliot Gardiner, Daniele Gatti, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Zubin Mehta, Gianandrea Noseda und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet. Gastspiele mit dem Opernhaus Zürich führten ihn nach Wien, London, Paris und Tokyo. Im 2012 begann zusätzlich eine 10 Jahre dauernde Tätigkeit als Chordirektor der Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor bei den Salzburger Festspielen. Hier kam es zu einer Zusammenarbeit u. a. mit Riccardo Muti, Mariss Jansons und Sir Simon Rattle. Nachdem Ernst Raffelsberger diese Arbeit mit dem Festspielsommer 2021 beendete, ist er seit 2025 auf Wunsch von Maestro Muti wieder für die Choreinstudierung zu dessen Festspielkonzerten in Salzburg verantwortlich. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen dokumentieren seine Arbeit in Zürich wie in Salzburg.

Marina Rebeka soprano

FR Marina Rebeka a commencé sa formation musicale dans sa ville natale de Riga et terminé ses études au Conservatoire Sainte Cécile de Rome. En 2007, elle a remporté le concours Neue Stimmen à Gütersloh. Depuis sa percée internationale – en 2009 au Festival de Salzbourg sous la direction de Riccardo Muti –, elle est régulièrement invitée par des maisons d'opéras et festivals majeurs, notamment la Scala de Milan, le Metropolitan Opera et le Carnegie Hall de New York, le Royal Opera House Covent Garden de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Bayerische

Staatsoper, le Wiener Staatsoper, l'Opéra de Zurich ou le Lyric Opera Chicago. Elle a collaboré avec des chefs tels Zubin Mehta, Sir Antonio Pappano, Valery Gergiev, Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin et Daniele Gatti. Son répertoire s'étend du baroque à Tchaïkovski et Britten, en passant par le bel canto et Verdi. Sous son propre label Prima Classic, elle a publié l'album «Spirito» (scènes et airs belcantistes dramatiques) l'opéra de Verdi *La traviata,* son album solo «Elle» (airs d'opéras français) et «Credo» (une sélection de chants religieux et spirituels). Récemment, elle a chanté Aida au Staatsoper Berlin, Norma au Teatro Massimo de Palerme, Mimì *(La Bohème),* Medea de Cherubini ainsi qu'Elena *(Les Vêpres siciliennes)* à la Scala de Milan, Leonora *(Le Trouvère)* au Bayerische Staatsoper de Munich, Violetta Valéry *(La traviata)* au Teatro di San Carlo à Naples, Lida *(La battaglia di Legnano)* au Festival Verdi de Parme ainsi qu'Elena *(Les Vêpres siciliennes)* au Festival d'Aix-en-Provence et Cio-Cio-San *(Madame Butterfly)* au Wiener Staatsoper.

Marina Rebeka Sopran

DE Marina Rebeka begann ihre musikalische Ausbildung in ihrer Heimatstadt Riga und schloss ihr Studium am Conservatorio Santa Cecilia in Rom ab. 2007 gewann sie den Wettbewerb «Neue Stimmen» in Gütersloh. Seit ihrem internationalen Durchbruch – 2009 bei den Salzburger Festspielen unter Riccardo Muti – ist sie regelmäßig bei den führenden Opernhäusern und Festivals zu Gast, u. a. an der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera und Carnegie Hall New York, dem Royal Opera House Covent Garden London, dem Concertgebouw Amsterdam, der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Staatsoper, dem Opernhaus Zürich oder der Lyric Opera Chicago. Sie arbeitete mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Sir Antonio Pappano, Valery Gergiev, Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin und Daniele Gatti zusammen. Ihr Repertoire reicht vom Barock über Belcanto und Verdi bis hin zu Tschaikowsky und Britten. Auf ihrem eigenen Plattenlabel Prima Classic hat sie das Album «Spirito» (Szenen und Arien des dramatischen Belcanto-Stils), Verdis Oper

Marina Rebeka photo: Tatyana Vlasova

La traviata und ihre Soloalben «Elle» (französische Opernarien) und «Credo» (eine Auswahl geistlicher und spiritueller Lieder) veröffentlicht. In jüngster Zeit sang sie u. a. Aida an der Staatsoper Berlin, Norma am Teatro Massimo di Palermo, Mimì *(La Bohème),* Cherubinis Medea sowie Elena *(I vespri siciliani)* an der Mailänder Scala, Leonora *(Il trovatore)* an der Bayerischen Staatsoper München, Violetta Valéry *(La traviata)* am Teatro di San Carlo in Neapel, Lida *(La battaglia di Legnano)* beim Verdi Festival Parma sowie Elena *(I vespri siciliani)* beim Festival d'Aix-en-Provence und Cio-Cio-San *(Madama Butterfly)* an der Wiener Staatsoper.

Agnieszka Rehlis mezzo-soprano

FR Originaire de Pologne, Agnieszka Rehlis a étudié le chant à l'Académie de musique Karol Lipiński de Breslau. De 1996 à 2007, elle fait partie de la troupe de l'Opéra de Breslau, où elle a chanté Fenena *(Nabucco),* Maddalena *(Rigoletto),* Siébel *(Faust),* Cherubino *(Les Noces de Figaro)* et Dorabella *(Così fan tutte).* En 2003, elle a fait ses débuts au Teatr Wielki de Varsovie en Fenena, avant d'y incarner Azucena *(Le Trouvère),* le Compositeur *(Ariane à Naxos),* Orsini *(Lucrezia Borgia),* Adalgisa *(Norma)* et Lisa dans *La Passagère* de Weinberg. En 2014, la chanteuse a interprété dans la nouvelle production de *La Passagère* au Festival de Salzbourg le rôle de Hannah, qu'elle a ensuite repris au Lincoln Center de New York, à Houston et Chicago. Agnieszka Rehlis accorde une importance particulière à la production de Krzysztof Penderecki, sous la direction duquel elle a pris part à nombre de compositions, comme son *Te Deum, Credo,* son *Requiem polonais,* ainsi que sa *Septième* et *Huitième Symphonie*. Récemment, elle a chanté Amneris *(Aida)* entre autres à Londres, Varsovie, Dresde, Naples, Francfort et aux Arènes de Vérone, Brangäne *(Tristan et Isolde)* à Séville et La Cieca *(La Gioconda)* au Festival de Pâques de Salzbourg. À l'Opéra de Zurich, elle s'est notamment produite en Azucena *(Le Trouvère)* et dans la *Messa da Requiem* de Verdi. Agnieszka Rehlis a chanté pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de son inauguration en 2005.

Fondation EME

Mieux vivre ensemble grâce à la musique

Nikki Ninja goes CDI Echternach: «Kanner waren all ‹corps et âme› bei der Saach, a wann d'Nikki Ninja an d'Schoul komm ass, da war dat all Kéier wéi Kleeschen, Chrëschtdag an Ouschteren zesummen!!! D'Resultat léist sech weisen! D'Atmosphär war elektrifizéierend, a an Kanner waren begeeschtert. Esou eng Energie bréngt jidereen zesummen!»

Fondation EME - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, nous soutenir ou participer, visitez:
Um mehr zu erfahren, uns zu unterstützen oder mitzumachen, besuchen Sie: **www.fondation-eme.lu**

Agnieszka Rehlis photo: Karpati Zarewicz

Agnieszka Rehlis Mezzosopran

DE Agnieszka Rehlis stammt aus Polen. Sie studierte Gesang an der Karol-Lipiński-Musikakademie in Breslau. Von 1996 bis 2007 gehörte sie zum Ensemble der Oper Breslau und sang dort u. a. Fenena *(Nabucco),* Maddalena *(Rigoletto),* Siébel *(Faust),* Cherubino *(Le nozze di Figaro)* und Dorabella *(Così fan tutte).* 2003 debütierte sie am Teatr Wielki in Warschau als Fenena, später verkörperte sie dort auch Azucena *(Il trovatore),* den Komponisten in *Ariadne auf Naxos,* Orsini *(Lucrezia Borgia),* Adalgisa *(Norma)* und Lisa in *Die Passagierin* von Weinberg. 2014 übernahm die Sängerin bei der Neuproduktion von *Die Passagierin* bei den Bregenzer Festspielen die Partie der Hannah, eine Rolle, die sie in Folge auch am Lincoln Center New York, in Houston und Chicago interpretierte. Besondere Aufmerksamkeit widmet Agnieszka Rehlis dem Schaffen Krzysztof Pendereckis, unter dessen Leitung sie in vielen seiner Kompositionen mitwirkte, so etwa im *Te Deum, Credo, Polnischen Requiem* sowie in seiner *Siebten* und *Achten Symphonie.* In jüngster Zeit sang sie Amneris *(Aida)* u. a. in London, Warschau, Dresden, Neapel, Frankfurt und in der Arena di Verona, Brangäne *(Tristan und Isolde)* in Sevilla und La Cieca *(La Gioconda)* bei den Opernfestspielen Salzburg. Am Opernhaus Zürich war sie u. a. als Azucena *(Il trovatore)* und in Verdis *Messa da Requiem* zu erleben. In der Philharmonie Luxembourg sang Agnieszka Rehlis zuletzt anlässlich deren Eröffnung 2005.

Joseph Calleja ténor

FR Né à Malte, Joseph Calleja s'y est formé en chant. Il a fait ses débuts en 1997 à Malte au Teatru Astra en Macduff *(Macbeth)* et chanté la même année Leicester *(Maria Stuarda)* au Reisopera aux Pays-Bas. En 1997 également, il a remporté le concours de chant du Belvedere et un an plus tard le concours Caruso avant Operalia de Plácido Domingo. Entretemps, il est devenu l'un des ténors majeurs de sa génération. Il a été invité

notamment au Royal Opera House Covent Garden à Londres, au Staatsoper de Vienne, Munich, Hambourg et Dresde, au Lyric Opera de Chicago, au Metropolitan Opera de New York, au Festival de Salzbourg et aux Festivals de Spoleto et Pesaro. Les saisons passées, il est retourné au Metropolitan Opera en Rodolfo dans *La Bohème* de Puccini, au Semperoper de Dresde sous la direction de Marco Armiliato en Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini ou à Graz en Alfredo dans *La traviata.* Lors de la saison 2025/26, il a chanté entre autres Cavaradossi dans *Tosca* de Puccini dans une mise en scène de Robert Carsen au Hamburgische Staatsoper et s'est produit à l'Opéra de Francfort en Don José dans la mise en scène de Barrie Kosky de *Carmen*. Josef Calleja donne de nombreux concerts dans le monde entier et peut se targuer d'une vaste discographie, comprenant des intégrales d'opéras et du répertoire de concert ainsi que huit albums solos. Son dernier et premier album sacré, «Ave Maria», est sorti en 2023.

Joseph Calleja Tenor

DE Joseph Calleja wurde auf Malta geboren, wo er auch seine Gesangsausbildung absolvierte. Sein Debüt gab er 1997 am dortigen Astra Theatre als Macduff *(Macbeth)* und sang im selben Jahr Leicester *(Maria Stuarda)* an der Nationalen Reisopera in den Niederlanden. Ebenfalls 1997 war er Preisträger des Belvedere-Gesangswettbewerbs, ein Jahr später gewann er den Caruso-Wettbewerb und danach Plácido Domingos Operalia. Mittlerweile gilt er als einer der wichtigsten Tenöre seiner Generation. Gastengagements führten ihn u. a. ans Royal Opera House Covent Garden in London, an die Staatsopern in Wien, München, Hamburg und Dresden, an die Lyric Opera Chicago, die New Yorker Metropolitan Opera, zu den Salzburger Festspielen und an die Festivals in Spoleto und Pesaro. In der vergangenen Spielzeit kehrte er etwa an die Metropolitan Opera als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* zurück, an die Dresdner Semperoper unter Marco Armiliato als Cavaradossi in Puccinis *Tosca* oder nach Graz als Alfredo in *La traviata.* In der Saison 2025/26

Joseph Calleja photo: Andrew Borg Carabott

ENSEMBLE FAISONS
VIVRE LA CULTURE
BIL
1856
Building tomorrow together

sang er u. a. Cavaradossi in Puccinis *Tosca* in Robert Carsens Inszenierung an der Hamburgischen Staatsoper und tritt an der Oper Frankfurt als Don José in Barrie Koskys Inszenierung von *Carmen* auf. Josef Calleja gibt zahlreiche Konzerte in der ganzen Welt und kann auf eine umfangreiche Diskografie verweisen, die sämtliche Opern und das Konzertrepertoire sowie acht Soloalben umfasst. Sein jüngstes und erstes geistliches Album mit dem Titel «Ave Maria» wurde 2023 veröffentlicht.

David Leigh basse

FR Originaire des États-Unis, David Leigh a étudié la composition et le chant à l'Université de Yale et ensuite été membre du Lindemann Young Artist Development Program du Metropolitan Opera de New York. La basse est lauréat de la New York Arts Foundation et du New York Wagner Circle. Avec le rôle du Commandeur *(Don Giovanni),* il s'est fait remarquer au Festival d'Aix-en-Provence, au Festival de Beaune, à l'Opéra national de Lorraine, au Luxembourg et au Michigan Opera. En 2018, il a fait ses débuts au Théâtre du Bolchoï en Colline dans *La Bohème* et chanté dans *Cendrillon* de Massenet au Metropolitan Opera de New York. Au Queen City Opera de Cincinnati, il a chanté Fafner *(Siegfried).* En 2018/19, il a fait ses débuts au San Francisco Opera en Zuniga *(Carmen)* et chanté la création de l'opéra *Hadrian* de Rufus Wainwright à Toronto. En 2020, il a fait ses débuts au Seattle Opera en Grémine *(Eugène Onéguine)* et incarné au Kentucky Opera Sparafucile *(Rigoletto).* À l'Opéra du Rhin, il a été la Reine des neiges, le Renne et l'Horloge dans *La Reine des neiges* de Hans Abrahamsen, à l'Opéra national de Lorraine et à Toronto Sarastro *(La Flûte enchantée),* et à Santa Fe le Roi Marke dans *Tristan et Isolde.* Récemment, il a chanté au Bayerische Staatsoper Colline dans *La Bohème* et à l'Opéra de Zurich Fafner dans *Siegfried.*

David Leigh photo: Jiyang Chen

David Leigh Bass

DE David Leigh stammt aus den USA. Er studierte an der Yale Universität Komposition und Gesang und war anschließend Mitglied des Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera New York. Der Bass ist Preisträger der New York Arts Foundation und des New York Wagner Circle. Mit der Partie des Komturs *(Don Giovanni)* machte er beim Festival d'Aix-en-Provence, beim Festival de Beaune, an der Opéra national de Lorraine, in Luxemburg und an der Michigan Opera auf sich aufmerksam. 2018 gab er sein Debüt am Bolschoi-Theater als Colline in *La Bohème* und sang in Massenets *Cendrillon* an der Metropolitan Opera in New York. An der Queen City Opera in Cincinnati sang er Fafner *(Siegfried).* 2018/19 debütierte er an der San Francisco Opera als Zuniga *(Carmen)* und sang in der Uraufführung der Oper *Hadrian* von Rufus Wainwright in Toronto. 2020 gab er sein Debüt an der Seattle Opera als Gremin *(Eugen Onegin)* und sang an der Kentucky Opera Sparafucile *(Rigoletto).* An der Opéra du Rhin war er als Schneekönigin/Rentier/Uhr in Hans Abrahamsens *Die Scheekönigin* zu sehen, an der Opéra national de Lorraine und in Toronto als Sarastro *(Die Zauberflöte)* und in Santa Fe als König Marke in *Tristan und Isolde.* Zuletzt sang er an der Bayerischen Staatsoper Colline in *La Bohème* und am Opernhaus Zürich Fafner in *Siegfried.*

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

Mahler’s Resurrection

Tugan Sokhiev

16.04.26 Jeudi / Donnerstag / Thursday

Luxembourg Philharmonic
Wiener Singakademie
Tugan Sokhiev direction
Louise Alder soprano
Okka von der Damerau mezzo-soprano

Mahler: *Symphonie N° 2 «Auferstehung» / «Résurrection»*

Luxembourg Philharmonic

19:30 80’

Grand Auditorium

Tickets: 36 / 56 / 76 / 88 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

@philharmonie_lux

@philharmonie

@philharmonie_lux

@philharmonielux

@philharmonie-luxembourg

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2026
Pierre Ahlborn, Président
Responsable de la publication Stephan Gehmacher, Directeur général
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning
Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour
Design NB Studio, London
Imprimé par Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten

Philharmonie
Luxembourg

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

Mercedes-Benz