

MATTHIAS
GOERNE

BARYTON · BARITON

LEIF OVE
ANDSNES

PIANO

01, 03 &
04 FEB. '17

GRANDE SALLE HENRY LE BŒUF ·
GROTE ZAAL HENRY LE BŒUF

“There are no limits to Schubert. He is limitlessly deep – whether you are interpreting him or listening to him. He reveals all the facets, desires, fears and flaws of a human being.”

« Schubert ne connaît aucune limite. Il est infiniment profond – qu'on interprète sa musique ou qu'on l'écoute. Il révèle toutes les facettes, tous les désirs, les craintes et les failles de l'être humain. »

“Schuberts muziek kent geen grenzen. Of je hem nu uitvoert of naar hem luistert, zijn diepgang is grenzeloos. Hij openbaart alle facetten, verlangens, angsten en zwaktes van het menselijke wezen.”

Matthias Goerne

Introduction : *Schubert, maître du lied*, p. 2
Inleiding: *Schubert, meester van het lied*, p. 5
01 FEB. '17 - *Die schöne Müllerin*, p. 7
03 FEB. '17 - *Winterreise*, p. 12
04 FEB. '17 - *Klavierstücke & Schwanengesang*, p. 19
Biographies · Biografieën, p. 26

SCHUBERT, MAÎTRE DU LIED

BOZAR vous emmène à la découverte des lieder de Franz Schubert à travers le cycle *Schubert Wanderungen*. Immergez-vous dans cet univers poétique bouleversant à l'écoute du duo Goerne et Andsnes ou en admirant le staged concert émouvant de *SILENT SONGS into the wild*. Grand laissé-pour-compte de la scène musicale viennoise de son époque, Franz Schubert a livré pas moins de 625 lieder avant de décéder du typhus, à l'âge de 31 ans. Cette production immense, d'une grande diversité de factures, recèle de véritables trésors de l'histoire de la musique. Elle nous révèle un compositeur doué d'un sens aigu de la mise en musique, où celle-ci sert le texte et son expressivité, le tout avec une incroyable économie de moyens.

Un art de la synthèse

Poussé par son amour pour la poésie et la musique, Schubert se livre très tôt à l'écriture de lieder. Entre 1815 et 1817, dans une fulgurance créatrice, Schubert en livre pas moins de 300 – la moitié de sa production dédiée au genre – ainsi que des messes, symphonies... Une inspiration folle le mène par moment à écrire jusqu'à neuf lieder dans la même journée ! Cette facilité d'écriture n'autorise toutefois aucun laxisme : il retravaille les compositions, les réécrits entièrement parfois pour ne leur apporter que d'infimes modifications.

Quand Schubert compose, une seule idée l'obsède : capter toute la substance expressive des poèmes qui l'émeuvent et la rehausser grâce à la musique. Pour ce faire, il puise dans différents genres et styles – chanson, musiques de scène allemande et italienne, que lui a transmises son maître Salieri. La forme, l'harmonie, la mélodie, l'interaction entre le chant et le piano sont autant d'éléments que Schubert soumet également à sa volonté artistique. C'est ainsi que son génie s'exprime : à travers sa capacité à suggérer, dans la forme ramassée du lieder, un univers entier d'émotions, le tout dans une économie

de moyens propre à l'effectif du chant accompagné.

Sans être à proprement parler l'inventeur du lieder, Schubert est certainement le premier à avoir su donner au genre ses lettres de noblesse : même des compositeurs comme Haydn ou Mozart n'ont produit dans ce domaine que des choses relativement peu convaincantes. Le génie de Schubert réside essentiellement dans une double synthèse : celle de la musique populaire (*volkslied*) avec la musique savante d'une part, et celle de la poésie de son temps – bonne ou mauvaise – avec la musique de l'autre. Schubert est le premier à ne pas concevoir la composition mélodique comme une surimpression d'une musique sur le texte, mais comme une fusion de deux langages qui viennent s'enrichir mutuellement. Ce qui explique que la réussite d'un lieder chez Schubert n'est pas essentiellement liée à la qualité littéraire du texte choisi, ni même à la beauté intrinsèque de la musique. Il y a chez Schubert une inventivité de la musique qui n'est jamais redondante par rapport au texte, mais vient ouvrir des horizons nouveaux.

Retour à l'envoyeur

Pour créer les quelque 625 lieder que réunit sa production, Schubert puise dans l'œuvre d'une cinquantaine de poètes. Parmi ses favoris citons Goethe, Mayrhofer, Müller et Schiller. Celui qui marque le plus le jeune Schubert est le plus célèbre auteur de *Faust*, Johann Wolfgang von Goethe. De 1814 à 1822, Schubert mettra en musique 70 de ses poèmes. Il faut dire que les grands thèmes qui y sont abordés vont droit au cœur du compositeur : la fuite du temps, l'homme et la nature, le sentiment de solitude et la quête d'universalité, la douleur et la consolation dans la mort. La contradiction est au cœur de l'œuvre de Schubert et s'y manifeste à travers une ambiguïté modale (majeur-mineur) et l'usage du clair-obscur (changements subits de tonalité) - le lied *Erlkönig* en est un exemple illustre.

Un autre élément de l'œuvre de Goethe qui séduit Schubert est la grande musicalité dont elle est empreinte. Cette musicalité inhérente au texte explique probablement l'indifférence du poète à l'égard des mises en musique de ses poèmes par le jeune compositeur. Les seules qui trouvent grâce aux yeux de Goethe sont celles dont la musique tend à s'effacer derrière le texte et ne tolère la présence d'effets expressifs qu'avec parcimonie ; mais tel n'est pas le cas des lieder de Schubert... En 1816, Spaun, l'ami de Schubert, enverra un cahier de 16 lieder de ce dernier au grand poète, espérant qu'ils suscitent son approbation. La lettre lui sera renvoyée dans son état d'origine, sans même un mot d'accompagnement. En 1830, soit deux ans après la mort de Schubert, Goethe entendra *Erlkönig* interprétée par la cantatrice Wilhelmine Schröder-Devrient. Il confiera à celle-ci :

« J'avais déjà entendu une fois cette composition, et elle ne m'avait pas du tout plu, mais interprété ainsi, l'ensemble constitue un tableau très visuel. »

Amis dans la musique

D'un physique peu attrayant, mal habillé, et de surcroît, interdit d'amour par la syphilis dès 1823 - il a alors vingt-six ans -, Schubert n'a pratiquement jamais connu l'amour. Dès lors, c'est à ses amis qu'il a offert la majeure partie de son temps et de son être, et ceux-ci le lui ont bien rendu. Le cercle des amis de Schubert comptait des gens de toutes professions : philosophes, diplomates, poètes, peintres, mais nul autre musicien que lui. Schubert était au centre du groupe, sans jouer à proprement parler le rôle de chef. Il était là, tout simplement, et les autres autour de lui. Le groupe se réunissait souvent chez l'un ou chez l'autre, pour partager de bons moments de loisirs et de plaisirs, et mettre en commun leur enthousiasme pour les arts ou les sciences. Ils constituaient l'exemple même de la jeunesse romantique, exaltée, confiante et bohème. L'amitié était forte, gratuite, et il était logique que Schubert la célébrât dans sa musique.

Aussi, à côté de grands poètes comme Goethe ou Schiller, Schubert choisit-il de mettre en musique de nombreux textes de ses amis poètes. Sans doute leur qualité littéraire est-elle moindre que celle des premiers, mais ceci n'a aucune importance pour la musique. Car Schubert n'accole pas simplement une mélodie à un texte : il vit le poème, au plus profond de lui et, en un instant, la musique émerge. La qualité de ses lieder ne repose pas sur la valeur des textes : elle surgit de leur âme profonde, et nul doute qu'il

percevait celle qui vivait au cœur des poèmes de ceux qui lui étaient chers, autant que celle émanant des vers d'un Goethe ou d'un Schiller. Ce n'est donc pas par complaisance ou par gratitude que Schubert a défendu les vers de ses proches ; il était trop idéaliste, trop peu reconnu aussi pour cela. C'est par adhésion, par communion profonde avec ceux-ci, autant qu'avec les « grands » de la littérature germanique.



Portrait de Franz Schubert par Josef Teltscher sous lequel Schubert écrit :
« Pensez aussi souvent que possible à votre Franz Schubert, Vienne, 1825 »
Portret van Franz Schubert door Josef Teltscher waaronder Schubert schreef:
“Denk zo vaak mogelijk aan Uw Franz Schubert, Wenen, 1825”



Moritz von Schwind, *Schubertiade*, 1868.

SCHUBERT, MEESTER VAN HET LIED

BOZAR neemt je mee op ontdekking van Franz Schuberts liederen door de cyclus *Schubert Wanderungen*. Laat je onderdompelen in dit ontroerende, poëtische universum terwijl je luistert naar het duo Goerne en Andsnes of kijkt naar het staged concert *SILENT SONGS into the wild*. Franz Schubert was een regelrechte paria in de Weense muziekwereld van zijn tijd, en leverde niet minder dan 625 liederen af voor hij op 31-jarige leeftijd aan tyfus bezweek. Deze immense productie, met tal van speltechnische moeilijkheden, verhult echte pareltjes uit de muziekgeschiedenis. We maken kennis met een componist met een intens gevoel voor muziekzetting, in dienst van de tekst en de uitdrukkingskracht ervan.

De kunst van de synthese

Heel vroeg waagde Franz Schubert zich aan de compositie van zijn eerste *Lieder*, geïnspireerd door zijn grote liefde voor poëzie en muziek. Tussen 1815 en 1817 – een draaikolk van een periode vol flitsen van creativiteit – schreef hij ongeveer driehonderd liederen, de helft van zijn oeuvre in het genre; intussen componeerde hij ook nog missen, symfonieën ... Zijn inspiratie was in die periode zo uitzinnig dat hij tot negen liederen op één dag schreef. Componeren mocht dan wel makkelijk gaan, Schubert kon je nooit betrappen op laksheid: hij herwerkte zijn composities, soms herschreef hij ze helemaal om uiteindelijk minieme wijzigingen aan te brengen. Schubert componeerde altijd met slechts één obsessieve idee in gedachten. Hij wou in de gedichten die hem ontroerden altijd het essentiële vatten om dat vervolgens via de muziek nog sterker te doen uitkomen. Daartoe putte hij uit diverse genres en stijlen, zoals *chansons* (gezangen, volksliederen) en de Duitse en Italiaanse theatermuziek die hij leerde kennen via zijn leermeester Antonio Salieri. De vorm, de harmonie, de melodie, de wisselwerking tussen zang en piano, het zijn stuk voor stuk

elementen die Schubert gebruikte om zijn artistieke verlangten tot uitdrukking te brengen. Net daarin hoor je ook zijn genialiteit: in de beknoptheid van het *Lied* slaagt hij erin om een breed spectrum van emoties te suggereren – en dit ondanks de soberheid die eigen is aan het genre.

Terug naar afzender

Om zijn 625 liederen te componeren putte Schubert uit het werk van een vijftigtal dichters. Goethe, Mayrhofer, Müller en Schiller waren zijn lievelingsdichters, maar de jonge Schubert werd vooral aangesproken door de auteur van *Faust*, Johann Wolfgang von Goethe. Tussen 1814 en 1822 zette hij meer dan zeventig gedichten van Goethe op muziek. De thematiek die er aan bod komt, lag hem dan ook nauw aan het hart: de tijd die voorbijvliegt, mens en natuur, het gevoel van eenzaamheid en de zoektocht naar universaliteit, de pijn en de troost van de dood. Schuberts werk zit vol impliciete tegenspraak en die krijgt hier gestalte door modale ambiguiteit (tussen majeur en mineur) en het gebruik van clair-obscur (plotse wisselingen in toonsoort) – het lied *Erkönig* is daar een treffend voorbeeld van.

Schubert werd ook aangesproken door de grote muzikaliteit die in het werk van Goethe ingebed zit. Dat die muzikaliteit inherent is aan de tekst verklaart wellicht ook waarom Goethe nogal onverschillig bleef bij de composities van de jonge Schubert. In zijn ogen vonden alleen die liederen genade waarin de muziek op de achtergrond bleef ten opzichte van de tekst en waarin de muziek spaarzaam omsprong met beeldrijke effecten. Joseph von Spaun, een goede vriend van Schubert, bezorgde in 1816 een bundel met zestien liederen aan Goethe, hopend op een blijk van erkenning. De zending zou – onverrichter zake – terugkomen, zelfs zonder begeleidend woordje. In 1830, twee jaar na het overlijden van Schubert, woonde Goethe een uitvoering bij van *Erkönig*, met Wilhelmine Schröder-Devrient als soliste. Na afloop vertrouwde hij haar toe: “Ik heb deze compositie ooit al eens gehoord, en ik hield er toen helemaal niet van, maar zoals ze nu vertolkt is, krijg je het geheel wel als één beeld te zien.”

Muziek als goede vriend

Schubert was uiterlijk weinig aantrekkelijk, ging slecht gekleed en moest het bovendien vanwege de syfilis die hem vanaf 1823 trof (hij was toen zesentwintig), zonder liefde stellen. Schubert heeft praktisch nooit liefde gekend. Dorstend naar menselijke betrekkingen zal hij daarom aan zijn vrienden de meeste tijd besteden en hen het beste van zichzelf schenken, waarvoor zij hem dankbaar zijn geweest. De vriendenkring van Schubert telde mensen van alle slag, zoals filosofen, diplomaten, dichters en schilders, maar geen enkele andere muzikant. Schubert

stond in deze groep centraal, zonder evenwel de rol van leider te spelen. Hij was er gewoon, terwijl de anderen rondom hem stonden. De groep kwam vaak bij de één of ander samen voor momenten van ontspanning en plezier, en om de gemeenschappelijke hartstocht voor kunst en wetenschap te delen. Haar leden vormen het voorbeeld zelf van de romantische jeugd die geëxalteerd, De vriendschap was krachtig en belangeloos. Het is bijgevolg logisch dat Schubert haar in zijn muziek de lof toezwaait.

Bovendien toondicht hij niet enkel gedichten van grote auteurs als Goethe en Schiller, maar tevens teksten van zijn vrienden-dichters. De literaire kwaliteit van die teksten mag dan wel minder groot zijn, voor de muziek heeft dit geen enkel belang. Schubert plakt immers niet zonder meer een melodie op een tekst; hij doorleeft het gedicht in het diepste van zichzelf, waaruit dan ogenblikkelijk de muziek opborrelt. De kwaliteit van zijn Lieder berust niet op de waarde van de teksten, ze duikt uit het diepste van hun ziel op. Het lijkt geen twijfel dat hij deze kwaliteit evenzeer ontwaarde in de kern van de gedichten van hen die hem dierbaar waren, als in de verzen van Goethe of Schiller. Het is dus niet uit gediensstigheid of dank dat Schubert de verzen van zijn naaste vrienden heeft verdedigd; daarvoor was hij een te groot idealist en genoot hij te weinig bekendheid. Het is omdat hij zich met hen verbonden en één voelde, op dezelfde wijze als hij dat was met de ‘groten’ uit de Germaanse literatuur.

MATTHIAS GOERNE, baryton · bariton
LEIF OVE ANDSNES, piano

19:15

Introduction par Olivia Wahnou de Oliveira ·
Inleiding door Liesbeth Segers

FRANZ SCHUBERT

1797-1828

Die schöne Müllerin, D 795 (1823)

- Das Wandern
- Wohin?
- Halt!
- Danksagung an den Bach
- Am Feierabend
- Der Neugierige
- Ungeduld
- Morgengruß
- Des Müllers Blumen
- Tränenregen
- Mein!
- Pause
- Mit dem grünen Lautenbande
- Der Jäger
- Eifersucht und Stolz
- Die liebe Farbe
- Die böse Farbe
- Trockne Blumen
- Der Müller und der Bach
- Des Baches Wiegenlied

21:15

fin du concert · einde van het concert

concert sans pause · concert zonder pauze

dans le cadre de · in het kader van
Schubert Wanderungen



coprésentation · copresentatie

LA MONNAIE / DE MUNT

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

« Dors pour oublier ta joie, dors pour oublier ta peine ! La pleine lune se lève, le brouillard se dissipe » : peut-être la tragique histoire d'amour que raconte *Die schöne Müllerin* (La belle meunière) n'a-t-elle été qu'un rêve, comme semble le suggérer Wilhelm Müller dans ce dernier poème. Pas pour Schubert en tout cas : à l'automne de 1823, il ne composa pas seulement l'un des premiers cycles de lieder, mais surtout l'un des plus marquants. Au fil des vingt mélodies, il nous tient en haleine et fait de nous les témoins de la quête qu'entreprend le jeune voyageur.

La naissance du cycle

Originaire de Dessau, le poète Wilhelm Müller (1794-1827) est pratiquement l'exact contemporain de Schubert. Pourtant, les deux hommes ne se sont jamais rencontrés, et ceci est d'autant plus étonnant qu'il existe entre les vers de l'un et la musique de l'autre une osmose particulière, une sorte de lien indéfectible et souterrain. Bien sûr, leur propos est sensiblement différent, et sans doute Schubert est-il plus tragique et plus profond que Müller. Mais ils ont en commun une sorte de distance discrète, un humour sans illusion sur la nature des choses, et une sensibilité à fleur de peau. Il faut dire que la musique de Schubert a beaucoup contribué à ce que l'on entende les vers de Müller à leur juste valeur, et non comme de simples jeux naïfs.

Des jeunes de la bourgeoisie berlinoise de l'époque avaient alors pris l'habitude de se réunir et de jouer entre eux des parodies de poèmes populaires, dont le simplisme et la chasteté naïve les amusaient. Wilhelm Müller fréquentait ce milieu, et lui destina son poème *Die*

schöne Müllerin. Le ton y est frais, ironique de bout en bout, et modeste. Le « bref roman en lieder » de Schubert ne contient pas un seul lied qui aurait pu trouver place aux côtés des grands poèmes de Goethe ou de Rückert, mais ce n'était pas non plus dans les intentions du musicien.

Les mélodies sont écrites pour voix de ténor. D'ailleurs, Schubert ne quitte guère les deux octaves du milieu du clavier, ce qui rend la transposition à une autre voix assez difficile. Par principe, il évite notamment la région supérieure du clavier, à cause de la sonorité grêle des instruments de son temps et n'utilise ce registre que pour les passages brillants.

Ce ne sont pas les accents énergiques qui caractérisent principalement les lieder de *Die schöne Müllerin* : l'essentiel tient plutôt dans une sorte de subtilité, dans un phrasé très souple, dans l'intuition des différents stades de la vie psychique qui se présentent sous un aspect très chatoyant. Ils marquent une évolution importante de Schubert, vers une densité musicale toujours plus grande, un lyrisme plus concentré, formellement déterminé par la création d'une atmosphère. Cette évolution fut une des sources d'inspiration les plus importantes pour les musiciens de la seconde moitié du XIX^e siècle, jusqu'aux impressionnistes auxquels Schubert servit de modèle.

Le contenu des lieder

Les 20 poèmes de Müller mis en musique par Schubert composent une dramaturgie simple : trois lieder d'introduction, neuf qui racontent le rêve d'amour du meunier, cinq autres qui ont pour thème la séduction par le rival, et les trois derniers qui constituent l'épilogue tragique du récit.

Le cycle s'ouvre sur le désir de voyager qu'éprouve le jeune meunier. Au cours de ce voyage, il se trouve mystérieusement

attiré par un ruisseau qui le fascine, mais poursuit son chemin. La marche cesse lorsque le garçon arrive à un moulin. Incité par le chant du ruisseau, il va vers la meunière. Mais il se sent trop faible pour attirer son attention, elle qui le soir apparaît pour souhaiter « bonne nuit »... Vient ensuite l'éveil de l'amour, tantôt ardent, tantôt mélancolique, après quoi le garçon se réfugie auprès des fleurs qui avoueront son amour à la belle durant son sommeil. L'apprenti meunier se plonge dans la contemplation de l'image de l'aimée dans l'eau du ruisseau, dans l'ivresse de la conquête – toute imaginaire. Cette joie illusoire ne dure pas ; le jeune homme suspend son luth au mur et y noue un ruban vert qu'il offre ensuite à la meunière. L'automne arrive et avec lui le chasseur à l'habit vert, le rival. Toute la distance se creuse alors entre le rêve du meunier et la réalité de la séduction. Témoin de cette séduction, le ruisseau se voit chargé d'aller gronder la volage, sans rien dire du chagrin du meunier. Il est alors question de la couleur verte que la meunière aime tant, ce vert qui est bien sûr celui de l'habit du chasseur. À la détresse du dépit amoureux succède le désespoir que seul peut conclure un adieu à la bien-aimée et au monde. Le meunier est ainsi arrivé au terme de son voyage, et c'est dans la berceuse que lui chante le ruisseau qu'il trouve la consolation et le repos.

Un destin dramatique

Pour le baryton Matthias Goerne, le cycle *Die schöne Müllerin* présente un contraste puissant : le sujet d'apparence bucolique recèle une réalité plus profonde et grave, celle d'un personnage enclin au tourment et au désespoir. « Il existe, explique Goerne, pour ainsi dire, une image standard de *Die schöne Müllerin* : celle du petit

ruisseau, du vert tendre, où le jeune garçon, le pied léger, fait son entrée une chanson aux lèvres, en route vers une belle histoire d'amour à l'issue malheureuse. S'agissant de Schubert, cette vision n'est pas juste, car elle n'est pas adaptée au mode de pensée du *Sturm und Drang* qui correspond à l'œuvre. Rien n'est plus dramatique que de passer de la vie à la mort. *Die schöne Müllerin* montre le chemin d'un être humain marqué d'une volonté de vivre pathétique, partant du sentiment amoureux pour aboutir à la catastrophe. Cette évolution fait apparaître les facettes complètement absurdes et démentes du jeune meunier. Il n'existe pas de véritable dialogue entre lui et la meunière. Il vit dans ses monologues. Est-il naïf ? Je ne le crois pas, bien que j'aie grandi avec cette interprétation du récit. J'interprète le jeune meunier comme un personnage devant échouer dans ses exigences absolues. Lorsque le regard que nous posons sur le monde nous pousse à rejeter la culpabilité sur les autres et que rien ne peut nous empêcher d'agir autrement, car l'on est constamment dans la projection, alors le suicide reste la seule issue. »

Tel est le sentiment de Matthias Goerne au sujet de *Die schöne Müllerin*, bien plus fatal que le *Winterreise*, l'autre grand cycle de Schubert, où selon lui apparaît malgré tout un maigre espoir. « La fin du cycle nous présente un personnage totalement désespéré ; contrairement au *Winterreise*, où pointe l'espoir. Son protagoniste n'est pas aussi fanatique que le jeune meunier. Il se révolte, mais trouve ensuite une vision sereine de la vie. Dans *Die schöne Müllerin*, par contre, c'est tout ou rien. »

Le paragraphe *La naissance du cycle* est écrit d'après Dietrich Fischer-Diskau et Alexandre Ménétrier

DIE SCHÖNE MÜLLERIN

“Slaap weg al je vreugde, slaap weg al je leed! De volle maan verschijnt en de nevel verdwijnt.” Misschien was de tragische liefdesgeschiedenis uit *Die schöne Müllerin* slechts een droom, zo lijkt Wilhelm Müller in dit laatste gedicht te suggereren. Niet voor Schubert alleszins: in het najaar van 1823 componeerde hij een van de meest beklievende liedcycli ooit. Twintig liederen lang is het publiek van nabij getuige van de queeste die de jonge zwerver ondernam.

Het ontstaan van de cyclus

De dichter Wilhelm Müller (1794-1827) was afkomstig uit Dessau en een tijdgenoot van Schubert. Toch hebben beiden elkaar nooit ontmoet. Dit is des te merkwaardiger omdat er tussen de poëzie van de ene en de muziek van de andere een opmerkelijke osmose bestaat, een soort onfeilbare en onderliggende verwantschap. Niettemin blijft hun benadering verschillend, en ongetwijfeld heeft Schubert de meest tragische gevoeligheid van beiden. Maar wat ze gemeen hebben, is een soort van discrete afstand, een gevoel voor humor zonder veel illusies, en soms een neiging tot overgevoeligheid. Het is bovendien zo dat de muziek van Schubert er in belangrijke mate heeft toe bijgedragen dat de gedichten van Müller naar waarde geschat werden en niet als eenvoudige en naïeve spelletjes beschouwd werden.

Jongeren uit de Berlijnse burgerij kwamen in die tijd samen om parodieën op populaire gedichten voor te dragen, gekenmerkt door een groot simplisme en een naïeve kuisheid. Wilhelm Müller frequenteerde deze middens en droeg

zijn gedicht aan hen op. De toon is fris, ironisch van begin tot einde maar ook bescheiden. *Die schöne Müllerin* werd ooit omschreven als “een korte roman in liedvorm”, ook al zouden de teksten nooit een vergelijking doorstaan met gedichten van Goethe of Rückert.

De liederen zijn bestemd voor tenor - ze werden opgedragen aan de amateurzanger baron Karl von Schönstein - en gezien Schubert steeds binnen de twee middenste octaven van het klavier blijft, is het quasi onmogelijk om het werk naar een ander stemtype om te zetten. Hij vermijdt systematisch het hoogste register van het klavier, wellicht omwille van de schrille klank van de instrumenten uit zijn tijd.

Het zijn niet de energieke uithalen die de Lieder van *Die schöne Müllerin* in de eerste plaats kenmerken: de essentie ligt in een soort subtiliteit, in een soepele frasering en in het perfecte aanvoelen van de verschillende stadia in de psychologie van de hoofdpersoon. Deze benadering wijst op een betekenisvolle evolutie in Schuberts componeerwijze. Hij neigt naar een steeds meer gecondenseerde muzikale structuur, een verdichte lyriek die op ingrijpende wijze bepaald wordt door een specifieke atmosfeer. Deze evolutie oefende een blijvende invloed uit op de musici van de tweede helft van de negentiende eeuw, tot aan de impressionisten, voor wie Schubert steeds een model was.

De inhoud van de Lieder

De twintig gedichten van Müller die Schubert op muziek zette, volgen een eenvoudige dramaturgische opbouw: drie liederen voor de inleiding, negen die de liefdesdroom van de molenaar

vertellen, vijf andere rond de verlokking door de rivaal en de drie laatste als tragische epiloog van het verhaal.

De cyclus begint met het verlangen van de jonge molenaar om op reis te gaan. Op zijn reis wordt hij op mysterieuze wijze aangetrokken door een beekje. De wandeling eindigt wanneer hij aankomt bij een molen. Aangezet door de zangerige klanken van de stromende beek wendt hij zich tot het molenaarsmeisje. Maar wanneer zij 's avonds "goede nacht" komt wensen, slaagt hij er niet in haar aandacht te trekken. Daarop ontwaakt zijn liefde, die nu eens hartstochtelijk dan weer melancholisch is. Hij zoekt zijn toevlucht bij de bloemen die haar tijdens haar slaap zijn liefde zullen verklaren. De molenaar verzinkt in gedachten wanneer hij het imaginaire beeld van zijn geliefde in de stromende beek ziet. Maar deze denkbeeldige vreugde duurt niet lang. In de herfst komt de jager, zijn rivaal in de liefdesstrijd om het molenaarsmeisje. Zo wordt de kloof duidelijk tussen de droom van de molenaar en de realiteit van de verleiding. Als getuige van deze verleidingsscène beklaagt de beek zich over dit overspel, zonder evenwel iets te zeggen over de liefdespijn van de molenaar. Vervolgens is er sprake van de kleur 'groen', de lievelingskleur van het molenaarsmeisje. Groen is uiteraard ook de kleur van de kleren van de jager. Na de ontreddering om de onbeantwoorde liefde volgt de wanhoop, met een afscheid van de geliefde en van de wereld. De reis van de molenaar komt zo tot een einde, en uiteindelijk vindt hij de ultieme rust en troost in het wiegelied dat het beekje voor hem zingt.

Een tragische lotsbestemming

Voor bariton Matthias Goerne bevat de liedcyclus *Die schöne Müllerin* een sterk contrast: achter het ogenschijnlijk bucolische tafereel schuilt een diepere en harde realiteit, die van een persoon die gekweld wordt door pijn en

wanhoop. Goerne legt uit: "Er bestaat een standaardopvatting over *Die schöne Müllerin*: een beekje, het delicate groen; een jonge en luchthartige jongeman die rondloopt met een lied op de lippen, op weg naar een mooi verhaal dat dan slecht afloopt. Dat is ten aanzien van Schubert niet correct. Het doet geen recht aan de manier van denken die eigen is aan de Sturm und Drang en die met het stuk overeenstemt. Er is niets dramatischer dan de overgang maken van leven naar dood. *Die schöne Müllerin* beschrijft de evolutie van een mens, beginnend bij verliefdheid en eindigend met een catastrofe. Die ontwikkeling brengt de totaal absurde en krankzinnige facetten van de jonge molenaar aan het licht. Er is geen echte dialoog tussen hem en de molenaarster. Hij leeft in zijn monologen. Is hij naïef? Ik denk het niet, ook al heb ik veel geleerd uit die interpretatie van het verhaal. Ik zet de jonge molenaar neer als een personage dat zal mislukken omdat hij zulke waanzinnige eisen stelt. Wanneer onze blik op de wereld er ons toe aanzet de schuld bij anderen te leggen en niets kan verhinderen dat we zo reageren, omdat we constant in projecties leven, dan blijft zelfmoord als de enige mogelijke uitweg over."

Zo beschrijft Matthias Goerne zijn aanvoelen van Schuberts liedcyclus *Die schöne Müllerin*, die volgens hem veel fataler is dan *Die Winterreise*, Schuberts bekendste liedcyclus, waarin hij wel hoop ontwaart. "Aan het einde van de cyclus zien we iemand die totaal wanhopig is; in *Die Winterreise* is dat anders, daar voel je hoop. Het hoofdpersonage is niet zo fanatiek als de jonge molenaar. Hij verzet zich, maar daarna groeit bij hem een levensvisie die hem rust geeft. In *Die schöne Müllerin* daarentegen is het alles of niets."

Het onderdeel *Het ontstaan van de cyclus* is geschreven naar Dietrich Fischer-Diskau en Alexandre Ménière

MATTHIAS GOERNE, baryton · bariton
LEIF OVE ANDSNES, piano

19:15

Introduction par Olivia Wahnou de Oliveira ·
Inleiding door Liesbeth Segers

FRANZ SCHUBERT 1797-1828

Winterreise, D 911 (1827-1828)

- Gute Nacht
- Die Wetterfahne
- Gefrorne Tränen
- Erstarrung
- Der Lindenbaum
- Wasserflut
- Auf dem Flusse
- Rückblick
- Irrlicht
- Rast
- Frühlingstraum
- Einsamkeit
- Die Post
- Der greise Kopf
- Die Krähe
- Letzte Hoffnung
- Im Dorfe
- Der stürmisch Morgen
- Täuschung
- Der Wegweiser
- Das Wirtshaus
- Mut
- Die Nebensonnen
- Der Leiermann

21:15

fin du concert · einde van het concert

concert sans pause · concert zonder pauze

dans le cadre de · in het kader van
Schubert Wanderungen



coprésentation · copresentatie LA MONNAIE / DE MUNT

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

WINTERREISE

« *Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh'ich wieder aus.* » Étranger, être venu et repartir. Errer dans la solitude et le désespoir à travers un paysage hivernal et désolé, à l'image de sa propre intériorité. Tel est le sort de ce voyageur duquel Schubert se sentait si proche.

Au début de l'année 1827, Schubert traversait une période dépressive et se tenait à l'écart de ses proches. Ces derniers s'inquiétaient de son état, et lorsque l'un d'eux, Joseph von Spaun, lui demanda ce qu'il lui arrivait, Schubert répondit : « Bientôt vous entendrez et vous comprendrez... » Peu après, il fit écouter à ses amis le cycle de lieder qu'il venait de composer et ses amis s'avouèrent totalement décontenancés par le sombre climat de celui-ci. Schubert se contenta de leur répondre : « Ces lieder me plaisent plus que tous les autres. Ils finiront bien par vous plaire un jour. » C'est en ces termes que le compositeur s'exprimait à propos du *Winterreise*, composé sur des poèmes de Wilhelm Müller qui l'avaient profondément ému. Le cycle de lieder a été conçu en deux étapes. Dans un premier temps, Schubert disposait seulement de douze poèmes de Müller, qu'il mit en musique au mois de février 1827. Ce n'est qu'en octobre qu'il fit la découverte d'une édition augmentée du cycle de poèmes de Müller et qu'il composa un second cahier, qui, avec le premier, allait former le cycle que nous connaissons.

Le langage de Müller participe de la sensibilité très particulière de son époque et de cette émotivité débordante que l'on trouve aussi chez un Kleist ou un Novalis. Par ailleurs, le

face à face entre l'homme et la nature qui s'y trouve exprimé n'est pas sans rappeler l'œuvre du peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. La poésie de Müller avait inspiré à Schubert un premier cycle de lieder, *Die Schöne Müllerin*, avant qu'il ne se tournât à nouveau vers elle pour son *Winterreise*. Si dans l'un et l'autre cycle on retrouve une atmosphère sombre, le désespoir s'est approfondi d'un cycle à l'autre. Loin de celle qu'il aime et de ceux qui l'entourent, le voyageur du *Winterreise* se retrouve dans la plus grande solitude, seul avec lui-même. Loin des douceurs de la belle saison, il erre à travers un paysage morne et froid, avec ses tempêtes de neige, ses arbres dénudés et ses ruisseaux gelés. Ces étendues désolées reflètent le paysage intérieur au sein duquel il chemine, la mort apparaissant comme la seule issue au désespoir et à l'angoisse existentielle qui l'habitent. Schubert transcrit musicalement ce voyage avec une extrême simplicité. Il ne tombe pas dans l'écueil du sentimentalisme, ni dans celui d'une caractérisation excessive, mais il nous livre une œuvre d'une grande intensité sous le double signe de la concentration dramatique et de l'intériorisation.

Les premières mesures apparaissent d'emblée sous un éclairage sombre et funèbre : le cycle s'ouvre en ré mineur, tonalité souvent associée à la mort chez Schubert, tonalité que l'on retrouve par exemple dans le dialogue de *La Jeune Fille et la Mort*. Tout au long du cycle, le choix du mode majeur ou mineur est le fait d'une symbolique simple. Le mode mineur, largement dominant, est dévolu au sombre présent et à la dure réalité. Et lorsque le mode majeur est utilisé, ce n'est que pour évoquer les instants de félicité qui appartiennent au passé ou qui hantent les rêves du



Manuscrit du lied Gute Nacht -
Handschrift van het lied Gute Nacht (1827)

voyageur. Ce mode est ainsi présent dans *Frühlingstraum*, où il est question de la douceur et du bonheur qu'apporte le rêve de printemps et d'amour. Mais l'évocation est fugitive et le retour du mode mineur est aussi le retour à la réalité, marqué par des accents furieux puis par la profonde tristesse qui accompagne l'évanescence du rêve. Le mode majeur peut ainsi projeter un éclairage d'une amère dérision, tout empreint de cette distance ironique chère aux romantiques. On retrouve pareille ironie dans *Täuschung*, où il existe un véritable décalage d'atmosphère entre le piano et le chant : l'un laisse entendre une musique enjouée et souriante tandis que l'autre dit combien l'homme aime à se laisser tromper par des chimères qui le mènent pourtant à sa perte. Le ton est également à l'ironie dans *Die Wetterfahne*. Du toit, la girouette

semble railler le fugitif. Comme l'infidèle, elle tourne à tous les vents, ici évoqués à travers une écriture musicale suggérant ses violentes rafales.

Le *Winterreise* ne suit pas le plan d'une narration mais il se perd en une errance au cours de laquelle différents tableaux se succèdent. Le motif obsédant du pas de l'errant constitue la principale cellule unificatrice du cycle. Déjà dans *Gute Nacht*, la figure régulière du pas est présente. La démarche est monotone et lasse, empreinte de mélancolie. Un peu plus loin, lorsque le voyageur évoque les larmes glacées, *Gefrorne Tränen*, qui jaillissent de son cœur pourtant brûlant, son pas se fait chancelant. Schubert crée ici une atmosphère hallucinée et lugubre, la voix murmurant dans un registre grave avant d'éclater en un cri révolté. Dans *Rückblick*, le pas est précipité : c'est avec hâte que le

voyageur veut quitter la ville de son amour déçu, mais déjà, il est rattrapé par ses souvenirs et souhaite revenir en arrière. À d'autres moments, l'homme errant avance d'un pas exténué. Ce pas traduit une profonde lassitude, que l'on trouve dans *Einsamkeit* mais aussi dans *Rast*. Ici, le voyageur n'en peut plus et il s'arrête un peu pour se reposer. Mais les douleurs de son corps fatigué et de son cœur trompé n'en sont que plus vives. Il ne trouve aucun repos. Son pas se fait toujours entendre : sa marche est devenue intérieure et elle se poursuit sans fin. La reprise incessante d'une ritournelle souligne le caractère sans trêve et sans repos du voyage, qui ne laisse aucun répit au voyageur. Schubert insiste sur cette idée à travers plusieurs lieder, parmi lesquels *Erstarrung* avec sa longue ligne mélodique dont on ne semble pas pouvoir sortir, ou encore *Der Wegweiser* avec ses lancinantes et obsédantes répétitions.

La route se poursuit, sombre et tourmentée. Elle est à l'image de ce matin où la tempête fait rage : *Der stürmische Morgen*. Mais en chemin, le voyageur connaît tout de même quelques éclaircies : moment de sérénité et d'apaisement à l'évocation du tilleul qui lui rappelle ses amours passées - *Der Lindenbaum* -, moment d'espoir à l'appel du cor du postillon qui lui apportera peut-être une lettre de sa bien-aimée - *Die Post* -, moment de gaieté exubérante qui traduit une volonté forcenée de ne pas se laisser aller et d'imposer le silence au cœur gémissant - *Mut!*. Cependant, la douceur appartient au passé, l'espoir se révèle tout aussi fugitif qu'insensé, l'élan d'énergie bref et sans lendemain masque difficilement une profonde détresse. Il est alors bien pénible, après chacun de ces moments d'éclaircie, d'être à nouveau confronté à la dure

réalité. L'espoir dérisoire du retour de l'amour passé se mue en un désespoir sans issue, qui entraîne le désir d'une mort libératrice de tant de souffrances. Au cours d'un lent récitatif dans une atmosphère épurée, presque mystique, *Die Nebensonnen* exprime cette aspiration au néant. Mais l'homme errant constate non sans amertume que son heure n'est pas encore venue. Le cimetière, pareil à une auberge invitant le voyageur fatigué, n'a pas de chambre disponible pour lui et il devra passer son chemin - *Das Wirtshaus*. Lui qui se croyait proche de la mort et qui s'en réjouissait, doit reconnaître qu'il est encore loin de la tombe - *Der greise Kopf*. L'écriture musicale est ici d'un dépouillement extrême, elle évoque un paysage vide et immobile avec davantage d'intensité encore que dans *Wasserflut* et *Irrlicht*. Errant à travers ce paysage désolé, le voyageur fuit la compagnie des hommes. Il a atteint une lucidité sur la condition humaine qui l'empêche de partager les espoirs, les rêves et les illusions dont les hommes se bercent. Il ne peut pas s'attarder « parmi les dormeurs » - *Im Dorf*. C'est dans la solitude qu'il regarde en face ce poteau indiquant une route que tout homme doit prendre mais dont nul n'est encore revenu - *Der Wegweiser*. C'est aussi dans la solitude que retentit le cri d'un indicible désespoir. « *Der Leiermann* nous fait atteindre le fond de l'abîme, non seulement du cycle mais de tout ce que Schubert a écrit ; aucune lueur d'espoir n'est autorisée dans cette détresse, et la vie n'a plus guère de chance dans ces vers. L'effet produit sur l'auditeur est paralysant. » comme le précisait le regretté Dietrich Fischer-Dieskau.

Brigitte Brisbois

WINTERREISE

“Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh'ich wieder aus”. Als vreemde ben ik aangekomen, als vreemde trek ik weer weg. In eenzaamheid en wanhoop rondzwerfen, doorheen een verlaten winterlandschap, als een spiegelbeeld van het eigen innerlijke: dit is het lot van de reiziger, waartoe Schubert zich zozeer aangetrokken voelde.

In het begin van het jaar 1827 maakte Schubert een periode van depressie door, en hield hij zich ver van zijn kennissen en geliefden. Zij maakten zich zorgen over zijn toestand. Wanneer een van hen, Joseph von Spaun, hem de vraag stelde wat er met hem gebeurde, antwoordde Schubert: “Binnenkort zullen jullie dat horen, en ook begrijpen...” Kort nadien liet de componist hen zijn pas gecomponeerde liedcyclus horen. Ze waren totaal van stuk gebracht door het sombere klimaat van zijn liederen. Schubert gaf ten antwoord: “Meer dan alle andere, zijn deze *Lieder* mij bijzonder lief. Op een dag zullen ze ook jullie bevallen.” De componist gebruikte deze woorden voor *Winterreise*, een compositie op gedichten van Wilhelm Müller, die hem diep ontroerd hadden. De liedcyclus werd in twee fases geschreven. In een eerste fase beschikte Schubert slechts over twaalf gedichten van Müller, die hij in februari 1827 toondichtte. Pas in oktober ontdekte hij een uitgebreidere uitgave van de gedichtencyclus van Müller, zodat hij een tweede reeks componeerde. Al snel smolten beide reeksen samen tot de cyclus zoals wij die nu kennen.

Müllers taal getuigt zowel van de bijzondere gevoeligheid van zijn tijd als van de overweldigende emotionaliteit die men ook bij figuren als Kleist of Novalis terugvindt. Bovendien herinnert contrapositie van mens en natuur aan het oeuvre van de Duitse romantische schilder Caspar David Friedrich. Schubert had zich reeds eerder – vóór *Winterreise* – laten inspireren door de poëzie van Müller, en wel voor zijn eerste liedcyclus *Die Schöne Müllerin*. Beide werken hebben een sombere sfeer; toch is de wanhoop in de tweede cyclus groter geworden. In *Winterreise* bevindt de reiziger zich ver van de persoon die hij liefheeft en van zijn verwanten; hij is alleen met zichzelf en leeft in de grootste eenzaamheid. Hij reist doorheen een doods en koud landschap, met sneeuwstormen, naakte bomen en dichtgevroren beken; de bekoorlijkheid van het mooie seizoen is veraf. De verlaten uitgestrektheid is een spiegel van het innerlijke landschap dat het personage doorkruist, en waarbij de dood opdoemt als de enige uitweg voor de wanhoop en de existentiële angst die in hem huizen. Met een grote eenvoud zette Schubert deze reis om in muziek. Hij liep niet in de val van het sentimentalisme, noch in die van een buitensporige karakterisering. Het resultaat is een bijzonder intens werk, dat in het dubbele teken van de dramatische concentratie en de verinnerlijking staat.

Reeds de eerste maten staan in een somber en noodlottig daglicht: de cyclus begint in d-klein, een toonaard die bij Schubert vaak met de dood in verband wordt gebracht (cf. bijvoorbeeld de dialoog in *Der Tod und das Mädchen*). De hele cyclus door wordt de keuze van de grote- of de kleinertertstoonnaard

door een eenvoudige symboliek bepaald. De kleinertertstoonard overheerst zeer duidelijk en wordt voorbehouden aan het sombere heden en de harde werkelijkheid. Wanneer de grotetertstoonard wordt gebruikt, is dat slechts om uitdrukking te geven aan de ogenblikken van geluk die tot het verleden behoren of in de dromen van de reiziger rondspoken. Zo is deze toonaard aanwezig in *Frühlingstraum*, waarin er sprake is van de zachtheid en de gelukzaligheid die de droom over de lente en de liefde met zich meebrengt. Maar deze evocatie is vluchtig, en de terugkeer naar de kleinertertstoonard betekent tevens de terugkeer naar de realiteit; deze gaat aanvankelijk gepaard met een uitdrukking van woede, maar wordt gevolgd door diepe droefheid als gevolg van het vervagen van de droom. De grotetertstoonard schept aldus een sfeer van bittere spot, doordrongen van een ironische afstand, wat de romantici zo dierbaar is. Een dergelijke ironie vindt men ook in *Täuschung* terug, waar er tussen piano en zang een verschil in sfeer bestaat: de piano laat opgeruimde muziek horen, terwijl de zang uitdrukt hoezeer de mens ervan houdt om zich te laten misleiden door droombeelden, wat nochtans tot zijn ondergang leidt. Ook in *Die Wetterfahne* weerklinkt de ironie. Vanop het dak lijkt de windhaan met de vluchteling de draak te steken. Hij draait met alle windrichtingen mee en is dus misleidend; dit wordt weergegeven door een muzikale schriftuur die heftige rukwinden suggereert.

Winterreise volgt geen verhalend plan, maar verdwaalt in een zwerftocht met verschillende taferelen die elkaar opvolgen. Het obsederende motief van de stap van de zwerver is de

voornaamste, eenheid scheppende cel van de cyclus. Reeds in *Gute Nacht* vindt men de regelmatige figuur van de stap terug. De ontwikkeling is eentonig en vermoeid, vervuld van melancholie. Iets verder, wanneer de reiziger in *Gefrorne Tränen* spreekt over de ijsskoude tranen die uit zijn nochtans brandende hart opwellen, wordt zijn stap onvast. Hier creëerde Schubert een verbijsterende en lugubere sfeer, waarbij de stem in het diepe register fluistert, alvorens in een opstandige kreet los te barsten. In *Rückblick* wordt zijn stap sneller: de reiziger is gehaast om de stad van zijn bedrogen liefde te verlaten, maar wordt onmiddellijk door zijn herinneringen ingehaald en wil op zijn stappen terugkeren. Op andere momenten klinkt de stap van deze zwervende man afgemat. Deze stap is de uitdrukking van een diepe ontmoediging die we niet alleen in *Einsamkeit* maar ook in *Rast* terugvinden. Hier is de reiziger doodop en stopt hij even om uit te rusten. Maar de pijn van zijn vermoeide lichaam en van zijn bedrogen hart wordt hierdoor alleen maar heviger. Hij kan geen rust vinden. Zijn stap is nog steeds te horen: hij wandelt nu innerlijk verder, zonder ophouden. De voortdurende herneming van een ritornello onderstreept het feit dat de reis geen verpozing of rust kent; de reiziger krijgt geen respijt. Schubert legde doorheen verschillende *Lieder* de nadruk op deze idee: denken we maar aan *Erstarrung*, met zijn lange melodische lijn waaruit men niet lijkt vrij te komen, of nog *Der Wegweiser*, met zijn smartelijke en obsederende herhalingen.

De tocht gaat verder, somber en onrustig. Hij lijkt op de stormachtige ochtend in *Der stürmische Morgen*. Maar onderweg heeft de reiziger toch

enkele opklaringen: een moment van kalmte en rust bij de evocatie van de lindeboom die hem aan zijn voorbije liefde doet denken (*Der Lindenbaum*), een moment van hoop, wanneer de posthoorn weerklinkt en hij een brief van zijn geliefde verwacht (*Die Post*), of nog een moment van uitbundige vreugde bij zijn vastberadenheid om zich niet te laten gaan en zijn kreunende hart tot bedaren te brengen (*Mut!*). Toch behoort deze tederheid tot het verleden, en is elke hoop even vluchtig als onzinnig; de opflakking van energie is van kortstondige aard en kan moeilijk de diepe ontreddering van de reiziger verbergen. Het is dan ook zwaar om na elk van deze opklaringen opnieuw met de harde werkelijkheid geconfronteerd te worden. De bespottelijke hoop om de geliefde te zien terugkeren, verandert in wanhoop zonder uitkomst, die op haar beurt leidt tot een doodsverlangen als bevrijding van zoveel lijden. *Die Nebensonnen* is een traag recitatief in een uitgezuiverde, bijna mystieke sfeer; het is de uitdrukking van dit verlangen naar het niets. Maar de zwerfende man komt niet zonder bitterheid tot de vaststelling dat zijn uur nog niet gekomen is. Het kerkhof is als een herberg die de vermoeide reiziger uitnodigt, maar geen kamer vrij heeft, zodat hij moet verderlopen (*Das Wirtshaus*). Hij die dacht dat de dood nabij was en zich daarover verheugde, moet erkennen dat het graf nog ver weg is (*Der greise Kopf*). De muzikale schriftuur is hier bijzonder sober en evoceert, met een nog grotere intensiteit dan in *Wasserflut* en *Irrlicht*, een leeg en bewegingloos landschap. Terwijl de reiziger dit verlaten landschap doorkruist, vermijdt hij elk menselijk gezelschap. Hij is zich zodanig bewust geworden van de menselijke

conditie, dat hij onmogelijk nog de hoop, de dromen en de illusies die mensen koesteren, kan delen. Hij kan niet blijven hangen “bij de slapers” *Im Dorf*. Het is in totale eenzaamheid dat hij naar de wegwijzer staart, die de richting aanduidt die elke mens moet nemen maar van waaruit nooit iemand is teruggekeerd (*Der Wegweiser*). Het is vanuit diezelfde eenzaamheid dat de kreet van absolute wanhoop weerklinkt. “*Der Leiermann* laat ons kennismaken met de diepste diepte van de afgrond, niet alleen van deze cyclus maar van alles wat Schubert ooit geschreven heeft; deze ontreddering laat geen enkel sprankeltje hoop toe; het leven krijgt in deze verzen geen enkele kans meer. Het effect op de luisteraar is verlamvend”, aldus Dietrich Fischer-Dieskau.

Brigitte Brisbois

MATTHIAS GOERNE, baryton · bariton
LEIF OVE ANDSNES, piano

19:15

Introduction par Olivia Wahnon de Oliveira · Inleiding door Liesbeth Segers

FRANZ SCHUBERT

1797-1828

3 Klavierstücke, D 946 (1828)

- Allegro assai, en mi bémol mineur · in es
- Allegretto, en mi bémol majeur · in Es
- Allegro, en do majeur · in C

pause · pauze

Schwanengesang, D 957 (1828), sélection de lieder · selectie van liederen

- 8 lieder sur des poèmes de · 8 liederen op gedichten van Ludwig Rellstab
 - Liebesbotschaft
 - Kriegers Ahnung
 - Frühlingsehnsucht (strophes · strofen 1,2 & 5)
 - Ständchen
 - Aufenthalt
 - Herbst, D 945
 - In der Ferne
 - Abschied (strophes · strofen 1,2, 3 & 6)
- 6 lieder sur des poèmes de · 6 liederen op gedichten van Heinrich Heine
 - Der Atlas
 - Ihr Bild
 - Das Fischermädchen
 - Die Stadt
 - Am Meer
 - Der Doppelgänger

21:45

fin du concert · einde van het concert

dans le cadre de · in het kader van
Schubert Wanderungen



coprésentation · copresentatie LA MONNAIE / DE MUNT

Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables, montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer. Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

SCHWANENGESANG

En 1828, Franz Schubert composa un nombre impressionnant d'œuvres avant de décéder. Le *Schwanengesang* et les *Drei Klavierstücke, D 946* s'inscrivent dans cette dernière production du compositeur. Si les *Klavierstücke* semblent constituer un tout voulu par le compositeur - bien que le titre ait été adjoint en 1868 lors de l'édition du cycle chapeauté par Brahms -, la question de la légitimité du cycle du *Schwanengesang* se pose d'emblée lorsque l'on s'attarde sur ce recueil de lieder sur des poèmes de Rellstab, Heine et Seidl.

Une question de légitimité

Bien qu'atteint de syphilis et malgré une activité intense dans le domaine de la musique instrumentale, entre les mois d'août et d'octobre 1828, Schubert s'investit dans l'écriture de lieder. Besoin d'expression ou d'une bulle d'air au milieu d'une activité de composition épuisante ? Les hypothèses sont multiples.

Toujours est-il que peu après la mort de Schubert, survenue le 19 novembre de la même année, son frère Ferdinand rassemble et confie quatorze lieder à l'éditeur Haslinger. Celui-ci les publie aussitôt sous le titre de *Schwanengesang* (Chant du cygne), intitulé marquant s'il en est et qui semble traduire les intentions mercantiles de l'éditeur. En effet, l'ensemble est composite. Schubert aurait-il laissé quelque indication concernant une organisation de ces lieder ? Tout porte à croire que non et que cette publication ne correspond à aucune intention cyclique de la part du compositeur.

Une chose est néanmoins sûre : chaque rencontre avec un poète que Schubert portait en admiration déboucha sur la composition d'une série de pièces musicales. Ainsi, trois grandes parties se distinguent au sein de cet ensemble posthume : sept lieder sur des poèmes de Rellstab, six lieder sur des poèmes de Heine et enfin le lied *Die Taubenpost*, sur un poème de Seidl. Si les treize premiers lieder datent de l'été, le dernier, écrit en octobre, peut être considéré comme l'ultime composition de Schubert pour voix et piano. Par sa légèreté, ce lied contraste avec le caractère du reste du recueil. Ceci explique sans doute le choix de Matthias Goerne et Leif Ove Andsnes de l'avoir écarté du programme de leur concert.

Les choix du compositeur

« J'ai aussi mis en musique quelques lieder du Heine de Hambourg, qui ont énormément plu ici », écrit Schubert à l'éditeur Heinrich Albert Probst en 1828. Pour ce faire, le compositeur a extrait six poèmes du cycle *Die Heimkehr* (Le Retour) de Heinrich Heine.

Quelques divergences sont néanmoins à relever entre les textes et leur mise en musique. Signalons tout d'abord que les titres sont l'œuvre du compositeur et non du poète. En outre, l'ordre des différents lieder diffère de celui des poèmes au sein du recueil. Si l'on rétablit ces poèmes dans l'ordre voulu par Heine et que l'on s'efforce en plus de restituer l'ordre chronologique des événements, on peut résumer ainsi l'histoire : le narrateur (le « je » du récit) aime une femme qui vit à Hambourg ; pour des raisons jamais explicitées, il cesse définitivement de

voir l'élue de son cœur. Elle a quitté la ville, et lui, depuis cette séparation, a adopté un comportement tout à fait contradictoire : il sait que la relation amoureuse est réduite à néant, mais il fait comme si elle ne l'était pas. La conscience est partagée entre l'affrontement de la réalité et sa négation pure et simple. Et la détresse est telle que même le souvenir du passé ne peut plus servir de refuge. Trois moments illustrent ceci.

Première situation (« Die Stadt ») : le personnage est dans une barque ; au loin, il perçoit la ville enveloppée de brumes. Brusquement, le soleil couchant éclaire une dernière fois l'arrière-plan. Deuxième situation (« Der Doppelgänger ») : plusieurs nuits d'affilée, l'amant rôde autour de la maison de la bien-aimée, tout en sachant qu'elle est vide ; un soir, il aperçoit dans l'obscurité un inconnu qui se tord les mains d'angoisse ; un rayon de lune lui révèle qu'il est en face de son double, et il se met à l'apostropher ! Troisième situation (« Ihr Bild ») : il observe le portrait de la bien-aimée, et imagine que le visage peint devient vivant ; la scène à caractère hallucinatoire s'interrompt abruptement sur un cri de révolte : « Ah - je ne veux pas croire que je l'ai perdue ! » Le poète enchaîne immédiatement sur une vision d'Atlas, le compagnon de Prométhée : « Moi, le malheureux Atlas, il faut que je porte un monde, la totalité du monde des douleurs » (« Atlas »). Le récit est remarquable par sa progression et par la soudaine rupture finale. L'enfer dans lequel tourne en rond l'amant s'intensifie jusqu'à l'hyperbole finale : « regardez-moi, lecteur ! Voyez comme je souffre ». L'intensification du drame le fait basculer du tragique dans le comique : « voyez comme je souffre » devient « voyez comme je suis

ridicule ». Heine tourne en dérision le drame personnel qu'il vient d'écrire ; et paradoxalement, c'est par ce tour de passe-passe qu'il maintient le tragique de l'histoire racontée.

Schubert, manifestement, ne saisit pas l'ironie du texte final, « Atlas » ; le nouvel ordre auquel il soumet les poèmes modifie subtilement la portée de l'histoire toute entière. Quoi qu'il en soit, le musicien les considérait vraisemblablement comme un tout cohérent et distinct des *Rellstab-Lieder*, l'autre grande section du *Schwanengesang*. Les thématiques des *Heine-Lieder* ne sont pas inconnues à Schubert. Ceux-ci traitent en effet de l'absence, des amours perdues, de l'illusion du monde et du pessimisme existentiel, avec une certaine ironie propre à Heine. Par leur climat, ces pièces semblent plus proches du *Winterreise* écrit l'année précédente, que du groupe de lieder sur les poèmes de Rellstab. En leur conférant une grande simplicité formelle, Schubert progresse dans sa recherche d'épure et d'un langage musical plein d'intensité.

Par l'entremise de Beethoven

« Au cours de ces visites, [Schubert] eut l'occasion de se consacrer tout entier à lire les papiers littéraires laissés par Beethoven et, dans ces papiers, il s'arrêtait davantage sur de nombreux poèmes lyriques envoyés au grand maître. [...] Il me semble qu'ils devaient être de Rellstab ou de Varnhagen von Ense. Schubert emporta avec lui les poèmes. Deux jours plus tard il m'apporta, mis en musique, *Liebesbotschaft, Kriegers Ahnung et Aufenthalt*. » Ainsi Schindler rapporte-t-il l'intervention - du moins indirecte - de Beethoven dans la rencontre entre Schubert et les poèmes de Rellstab. S'il est difficile de savoir exactement quand

Schubert prit connaissance de ces textes, il est clair qu'il en fait usage dès le printemps de 1828. Deux premières pièces voient ainsi le jour : *Auf dem Strome, D 943* et *Herbst, D 945*. Cette dernière est une œuvre de circonstance, composée pour le départ de Vienne du violoniste-juriste Heinrich Panofka. Elle traite de la mort de l'espérance liée à la tristesse de l'automne. Pour évoquer ce désespoir, Schubert fait usage d'une série de trémolos qui, à force de répétitions, créent une forme de monotonie.

La majeure partie des *Reilstab-Lieder* fut quant à elle composée par la suite, précédant de peu l'écriture des *Heine-Lieder*. Le musicien avait-il en tête l'idée d'un cycle, ou du moins d'un cahier de *Reilstab-Lieder* ? Cela est fort probable vu leur unité de caractère. Les thèmes qui les traversent - le voyage, l'éloignement, l'absence et la perte de l'objet aimé, la nostalgie - évoquent les *Heine-Lieder* mais leur traitement est toutefois singulier : ici, la nature et les éléments ne semblent pas hostiles et l'action se déroule généralement sans drame, se laissant même traverser, par moments, d'un doux rayon de lumière.

Drei Klavierstücke

Les *Drei Klavierstücke, D 946* comptent parmi les œuvres les plus abouties du compositeur et occupent une place capitale parmi ses pièces lyriques pour clavier. Schubert y suit la voie qu'il avait tracée dans ses deux séries de quatre *Impromptus D 899* et *D 935*, ce qui vaut aux *Klavierstücke* d'être parfois aussi appelés « Impromptus posthumes ». Les trois morceaux ne portent en fait pas de de titre mais il est probable que Schubert envisageait de les faire publier comme troisième série d'*Impromptus* lorsqu'il aurait composé une quatrième pièce. Quant au titre plutôt discret de

Drei Klavierstücke, il n'apparaît qu'en 1868, lors de la première édition dont Brahms fut le responsable.

Outre leur valeur intrinsèque, ces courtes pièces pour piano solo ont également une signification historique : Schubert s'y affranchit de la forme pour piano par excellence qu'était alors la sonate classique, faisant ainsi un pas de plus dans la direction du romantisme. À ce niveau, un grand contraste apparaît entre les deux premiers morceaux et le troisième. Dans les deux premières pièces, Schubert opère un élargissement formel, optant pour une forme proche du rondo (avec alternance entre couplet et refrain) dont chaque couplet est doté d'un thème et d'un univers harmonique spécifiques. La troisième pièce adopte quant à elle une forme plus succincte (ABA sans reprise) et sa tonalité (do majeur) contraste également avec les deux autres pièces (mi bémol mineur et mi bémol majeur). Comme pour marquer la conclusion de ce cycle profondément lyrique, le compositeur achève la pièce avec une longue et brillante coda.

SCHWANENGEANG

In 1828 componeerde Schubert een indrukwekkend aantal werken. Nog datzelfde jaar bezweek hij aan een slepende ziekte. Tot Schuberts laatste composities behoren ook *Schwanengesang* en de *Drei Klavierstücke, D 946*. Met de *Klavierstücke* leek de componist doelbewust een coherent geheel voor ogen te hebben. Niettemin kreeg het werk zijn titel pas in 1868, toen Brahms de eerste uitgave ervan voor zijn rekening nam. Maar kunnen we in het geval van *Schwanengesang* ook spreken van een 'cyclus'? Een terechte vraag, als je deze verzameling liederen op gedichten van Rellstab, Heine en Seidl onder de loep neemt.

Cyclus of niet?

Hoewel Schubert aan syfilis leed en het heel druk had met de compositie van instrumentale muziek, schreef hij van augustus tot oktober 1828 toch nog liederen. Kon hij niet zonder die vorm van expressie, of was het een moment van ontspanning tijdens een hectische periode? Waarschijnlijk allebei. Maar één ding staat vast: kort nadat Schubert stierf, op 19 november 1828, verzamelde zijn broer Ferdinand veertien liederen en overhandigde ze aan uitgever Haslinger. Die gaf ze onmiddellijk uit onder de titel *Schwanengesang* (*Zwanenzang*), een heel opmerkelijke titel. Het is een heteroogeen geheel. Had Schubert aanwijzingen achtergelaten over hoe die liederen gerangschikt moesten worden? Alles wijst erop dat dit niet het geval was, en dat er in de uitgave geen rekening gehouden werd met het feit of de componist al dan niet een cyclus in gedachten had. Wat wel zeker

is: elke kennismaking met een dichter die Schubert bewonderde, resulteerde in de compositie van een reeks muziekwerken.

In dit postume werk zijn drie grote delen te onderscheiden: zeven liederen naar gedichten van Rellstab, zes liederen naar gedichten van Heine en tot slot *Die Taubenpost*, naar een gedicht van Seidl. De eerste dertien liederen werden in de zomer geschreven, het laatste lied – meteen ook het laatste dat Schubert voor stem en piano componeerde – in oktober. Door zijn lichtvoetigheid contrasteert dit laatste lied met de toon in de rest van de bundel. Dat verklaart wellicht ook waarom Matthias Goerne en Leif Ove Andsnes het links laten liggen in hun concert.

De keuze van de componist

“Ik heb ook enkele liederen van Heine uit Hamburg op muziek gezet, en die zijn hier erg goed onthaald”, schreef Schubert in 1828 aan Heinrich Albert Probst. De componist had zes gedichten geselecteerd uit Heinrich Heines gedichtencyclus *Die Heimkehr* (*De terugkeer*).

Het valt op dat er enkele verschillen zijn tussen de gedichten en de liederen. Ten eerste zijn de titels gekozen door de componist en niet door de dichter. Ten tweede komt de volgorde van de liederen niet overeen met de volgorde van de gedichten in de bundel. Reconstrueren we de volgorde zoals Heine ze voor ogen had, en houden we de chronologie van de gebeurtenissen in gedachten, valt het verhaal als volgt samen te vatten. De verteller (de ik-persoon) houdt van een vrouw die in Hamburg woont, maar om onduidelijke redenen ziet hij zijn

teerbeminderde niet langer. Zij verlaat de stad en na hun scheiding gedraagt hij zich vrij ambivalent. Hij beseft dat hun liefdesrelatie tot nul herleid is, maar hij doet alsof er niets aan de hand is. Zijn bewustzijn wisselt tussen de confrontatie met die realiteit en een pure en simpele ontkenning ervan. De ontredning van de man is zo groot, dat zelfs de herinnering aan vroeger geen toevlucht meer biedt. Dat wordt geïllustreerd op drie momenten.

Eerste moment ("Die Stadt"): het personage bevindt zich in een bootje en in de verte ziet hij de stad die in nevelen gehuld is. Plots doet de ondergaande zon de achtergrond in licht baden. Tweede moment ("Der Doppelgänger"): verschillende nachten na elkaar doolt de minnaar rond het huis van zijn geliefde, ook al weet hij dat het verlaten is. Op een avond ontwaart hij in de duisternis een onbekende, die zich van schrik de handen wringt. In het maanlicht beseft hij dat hij oog in oog staat met zijn dubbelganger, en hij schreeuwt hem toe! Derde moment ("Ihr Bild"): hij observeert het portret van zijn geliefde en beeldt zich in dat het geschilderde gelaat tot leven komt. Deze hallucinatorische scène wordt abrupt onderbroken door een kreet van verzet: "Ah – ik wil niet geloven dat ik haar verloren ben!" De dichter vervolgt meteen met een visioen van Atlas, de broer van Prometheus: "Ik, de ongelukkige Atlas, ik moet een hele wereld dragen, alle smarten ter wereld moet ik dragen" ("Atlas"). Het verhaal valt op door de opbouw en door het bruske einde. De hel waarin de minnaar ronddoelt, mondt uit in een finale climax: "Zie mij, lezer! Zie hoe ik lijd." Door die heftige dramatiek krijgt de tragiek van het verhaal een komische toon. "Zie hoe ik lijd" wordt "Zie hoe belachelijk ik ben". Heine dreef de spot

met het persoonlijke drama dat hij net beschreven heeft. Paradoxaal genoeg slaagde hij er via deze kunstgreep in om de tragiek van het verhaal te bewaren.

Schubert heeft de ironie van de slottekst "Atlas" duidelijk niet begrepen, want het nieuwe universum waarin hij deze gedichten opnam, verandert op subtiele wijze de draagwijdte van het hele verhaal.

Hoe het ook zij, de componist beschouwde de liederen hoogstwaarschijnlijk als een coherent geheel, anders dan de *Rellstab-Lieder*, het andere grote deel van *Schwanengesang*. De onderwerpen die de Heine-gedichten behandelen, zijn ongetwijfeld een van de redenen waarom Schubert ze heeft uitgekozen. Ze gaan over afwezigheid, verloren liefdes, de bedrieglijkheid van de wereld en existentieel pessimisme, overgoten met de bijtende ironie die zo typisch is voor Heine. Door hun sfeer lijken deze werken dichter aan te leunen bij *Winterreise*, de cyclus die Schubert het jaar ervoor geschreven had, dan bij de verzameling liederen naar gedichten van Rellstab. Schubert goot de gedichten in een bijzonder eenvoudige vorm en zette zo weer een stap vooruit in zijn zoektocht naar puurheid en een krachtige, pakkende muziktaal.

Met dank aan Beethoven

"Tijdens zijn bezoeken had hij [Schubert] de gelegenheid zich in alle literaire geschriften te verdiepen die Beethoven had achtergelaten. Tijdens het snuisteren in die papieren bleef hij vooral stilstaan bij de vele lyrische gedichten die naar de grote componist waren opgestuurd. [...] Ik denk dat ze van Rellstab of van Varnhagen von Ense geweest moeten zijn. Schubert nam de gedichten mee en twee dagen later bracht hij mij, tot liederen bewerkt,

Liebesbotschaft, Kriegers Ahnung en *Aufenthalt*." Zo beschreef Schindler de – wel erg onrechtstreekse – bijdrage van Beethoven aan de manier waarop Schubert in contact kwam met de gedichten van Rellstab. De exacte datum waarop Schubert deze teksten leerde kennen, valt niet te achterhalen, maar het is duidelijk dat hij ze vanaf de lente 1828 gebruikte. Dan componeerde hij de eerste twee stukken: *Auf dem Ströme, D 943* en *Herbst, D 945*. Dit laatste lied is een gelegenheidswerk, gecomponeerd naar aanleiding van het vertrek van violist-jurist Heinrich Panofka uit Wenen. Het onderwerp is het sterven van de hoop, gecombineerd met de droefenis van de herfst. Schubert uitte die wanhoop in een reeks tremolo's die herhaald worden en zo voor een soort monotonie zorgen.

Het merendeel van de *Rellstab-Lieder* werd later gecomponeerd, kort voor de *Heine-Lieder*. Had Schubert een cyclus in gedachten, of op zijn minst een serie *Rellstab-Lieder*? Zeer waarschijnlijk wel, gezien het karakter van de liederen, die overeen komen. De onderwerpen die aan bod komen – de reis, de scheiding, de afwezigheid en het verlies van de geliefde, en nostalgie – doen denken aan die van de Heine-liederen, maar worden anders behandeld. Hier zijn de natuur en de elementen niet vijandig, de actie verloopt doorgaans zonder drama en wordt soms doordrongen van een straalje licht.

Drei Klavierstücke

De *Drei Klavierstücke, D 946* behoren tot de meest volmaakte werken van Schubert en bekleden een centrale plaats in het lyrische pianowerk van de componist. Schubert vervolgde hier de weg die hij ingeslagen was met zijn acht *Impromptus* (de twee reeksen D 899 en D 935), waardoor de *Klavierstücke*

ook wel de 'posthume Impromptus' genoemd worden. De drie stukken hebben op zich geen eigen titel, maar waarschijnlijk wilde Schubert hen laten uitgeven als derde reeks *Impromptus*, eens het vierde stuk voltooid was. De eerder discrete titel *Drei Klavierstücke* dateert uit 1868, bij de eerste uitgave door Brahms.

Naast hun intrinsieke waarde, hebben die korte werken voor pianosolo ook een historische betekenis: Schubert bevrijdde zich daarin van de klassieke sonate als dominante vorm in de pianocompositie, een stap verder in de richting van de romantiek. In die zin is er een groot contrast tussen de eerste twee stukken en het derde. In de eerste twee werkte Schubert een vormelijke verbreding uit en koos hij voor een vorm die veel weg heeft van een rondo (met de afwisseling tussen strofe en refrein). Elke strofe heeft daarbij een thema en karakteristieke harmonie. Het derde stuk is vormelijk veel beknopter (ABA zonder herneming) en ook de toonsoort (c groot) verschilt van de twee andere stukken (es klein en es groot). Alsof hij het einde van deze uiterst lyrische cyclus extra in de verf wilde zetten, besloot Schubert het werk met een lange en schitterende coda.



© Marco Borggreve

MATTHIAS GOERNE

BARYTON · BARITON

FR Né à Weimar, Matthias Goerne a étudié auprès de Hans-Joachim Beyer, Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau. Depuis ses débuts à l'opéra en 1997 au Festival de Salzbourg, il est l'invité régulier de grands festivals et salles de concert renommées, et a intégré des productions prestigieuses au Royal Opera House, à Covent Garden, au Metropolitan Opera... Il s'est produit aux côtés des meilleures phalanges, sous la direction de chefs éminents. Ses temps forts de la saison 2016-2017 comprennent un cycle de concerts avec le Hong Kong Philharmonic Orchestra autour de Wagner, s.l.d. Jaap van Zweden, un cycle de récitals autour de Schubert à BOZAR et au Théâtre des Champs-Élysées avec le pianiste Leif Ove Andsnes, sa participation à *Tristan und Isolde* de Wagner au Wiener Staatsoper, s.l.d. Mikko Franck et les *Kindertotenlieder* de Mahler avec le Staatskapelle Dresden s.l.d.

Daniel Harding. Sa riche discographie, plébiscitée par la critique, comprend notamment une série de 12 CD dédiés aux lieder de Schubert (The Goerne/Schubert Edition, Harmonia Mundi).

NL Matthias Goerne werd in Weimar geboren en studeerde bij Hans-Joachim Beyer, Elisabeth Schwarzkopf en Dietrich Fischer-Dieskau. Sinds zijn operadebuut in 1997 op de Salzburger Festspiele wordt hij regelmatig uitgenodigd op grote festivals en in gerenommeerde concertzalen, en heeft hij meegewerkt aan prestigieuze producties in het Royal Opera House Covent Garden, in de Metropolitan Opera... Hij trad op aan de zijde van de grootste sterren, onder leiding van eminente dirigenten. Tot de hoogtepunten van het seizoen 2016-2017 behoren een concertcyclus met het Hong Kong Philharmonic Orchestra onder leiding van Jaap van Zweden, gewijd aan Wagner; een recitalcyclus rond Schubert bij BOZAR en bij het Théâtre des Champs-Élysées, samen met pianist Leif Ove Andsnes; zijn medewerking aan *Tristan und Isolde* van Wagner in de Wiener Staatsoper, onder leiding van Mikko Franck; en Mahlers *Kindertotenlieder* met de Staatskapelle Dresden en Daniel Harding. Zijn overvloedige discografie, geprezen door de recensenten, omvat onder andere een reeks van 12 cd's met liederen van Schubert (The Goerne/Schubert Edition, Harmonia Mundi).



© Özgür Albayrak

LEIF OVE ANDSNES

PIANO

FR Leif Ove Andsnes est né à Karmøy en Norvège en 1970 et a fait ses études au Conservatoire de Bergen. Depuis de nombreuses années, il est considéré comme l'un des plus grands pianistes de sa génération. En 2015, le pianiste a mené à bien « The Beethoven Journey », peut-être son projet le plus ambitieux à ce jour : dans ce cadre, il a donné, en collaboration avec le Mahler Chamber Orchestra, l'intégrale des *Concertos pour piano* de Beethoven dans les salles les plus prestigieuses, à Bonn, Hambourg, Vienne, Paris, New York, Shanghai, Tokyo et Londres. Au total, Andsnes a joué les concertos dans 108 villes de 27 pays, répartis en 230 apparitions sur 4 saisons. Le célèbre réalisateur britannique Phil Grabsky a tourné un documentaire sur ce projet, intitulé *Concerto*. Andsnes a été nommé au Gramophone Hall of Fame en juillet 2013. Le pianiste est conseiller

artistique de la Prof. Jiri Hlinka Piano Academy à Bergen, où il anime chaque année des masterclasses. Il enseigne également au Conservatoire d'Oslo. Andsnes enregistre actuellement exclusivement pour le label Sony, après avoir sorti plus de 30 CD pour le label EMI. Les enregistrements du pianiste ont été nominés pour un Grammy à huit reprises.

NL Leif Ove Andsnes is geboren in 1970 in het Noorse Karmøy en studeerde aan het conservatorium van Bergen. Andsnes wordt alle vele jaren beschouwd als een van de allerbeste pianisten van zijn generatie. In 2015 bracht de pianist "The Beethoven Journey", misschien wel zijn meest ambitieuze project tot op heden, tot een goed einde. Samen met het Mahler Chamber Orchestra bracht hij de integrale pianoconcerto's van Beethoven in de meest prestigieuze zalen in Bonn, Hamburg, Wenen, Parijs, New York, Shanghai, Tokyo en London. In totaal bracht Andsnes de concerto's in 108 steden in 27 landen, verspreid over 230 optredens in 4 seizoenen. De gelauwerde Britse regisseur Phil Grabsky bracht een documentaire uit over dit project, onder de titel *Concerto*. In juli 2013 werd Andsnes opgenomen in de Hall of Fame van het magazine Gramophone. De pianist is artistiek adviseur bij Prof. Jiri Hlinka Piano Academy in Bergen, waar hij jaarlijks masterclasses verzorgt. Hij geeft ook les aan het conservatorium van Oslo. Momenteel maakt Andsnes exclusief opnames voor Sony. Voorheen bracht hij meer dan 30 cd's uit bij het label EMI. Opnames van de pianist werden maar liefst acht keer genomineerd voor een Grammy.

NOUS REMERCIONS NOS BOZAR PATRONS POUR LEUR SOUTIEN PRÉCIEUX

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte Gabriel Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateauxvieux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Professor † en Mevrouw Roger Blanpain • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • Monsieur et Madame Bernard Boon Falleur • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • Monsieur Olivier Bourgois et Madame Alice Goldet • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Mevrouw Ingrid Ceusters-Luyten • Monsieur et Madame Jean-Charles Charki • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéry • Madame Marianne Claes • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzius • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Vicomte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • De Heer † en Mevrouw Philippe Declercq • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De Heer en Mevrouw Xavier D'Hulst-Struyven • Monsieur et Madame Thierry R. Dillard-Desjonquères • Monsieur Michel Doret • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur et Madame Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Madame Monique Fritz • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Madame Bernard Guttman • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspesslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De Heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandiyoti • Monsieur Claude Kandiyoti • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Mevrouw Hilde Laga • Madame Brigitte de Laubaredé • Comte et Comtesse Yvan de Launoit • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lhideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Leysen • De Heer en Mevrouw Paul Lievevrouw • Van der Wee • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse

WIJ DANKEN ONZE BOZAR PATRONS VOOR HUN TROUWE STEUN

Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels – Osterrieth • De heer Peter Maenhout • Madame Oscar Mairlot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noé • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Monsieur Jean-Philippe Parain • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • De heer en mevrouw Ivan Peeters • Madame Jean Pelfrene-Piqueraer • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Madame Marie-Neige Prignon • Madame Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Russotto • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Mevrouw Anne-Marie Saquet • Monsieur Jean-Pierre Schaecken-Willemaers • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelssohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Irene Steels-Wilsing • De heer en Mevrouw Jan Steyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Monsieur et Madame Julien Struyven • De heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Madame Véronique Thierry • Monsieur Gilbert Tornel • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • De heer Marc Vandecandelaere • De heren Pascal van der Kelen en Patrick Haemelincx • Monsieur et Madame Bruno Vanderschelden • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • Madame Lizzie Van Nieuwenhuysse • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vauleroy • Baronne Velge • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieilleveigne • De heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Willocx • Madame Véronique Wilmot • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 - Membership@bozar.be

YOUNG PATRONS

Monsieur Ludovic d'Auria • De heer Xavier de Bergeyck • Monsieur et Madame Amaury de Harlez • Monsieur José de Pierpont • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur et Madame Alexandre Lattes • Madame Elozi Lomponda • De heer Stéphane Nerinckx • Madame Constance Nguyen • Monsieur Rahim Samii • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • De heer Alexander Tanghe • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Madame Valentine van Rijckevorsel • Madame Sarah Zucker

Contact : 02 507 84 28 - youngpatrons@bozar.be

Soutien public · Overheidssteun · Public partners



Gouvernement Fédéral · Federale Regering

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre des Finances · Diensten van de Minister van Financiën

Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens

Kabinett des Ministerpräsidenten

Région Wallonne

Cabinet du Ministre-Président

Région de Bruxelles-Capitale · Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking

Commission Communautaire Française

Vlaamse Gemeenschapscommissie

Ville de Bruxelles · Stad Brussel

Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners



Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners



Partenaires médias · Media partners



Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners

BOZAR

EXPO PHOTO

MUSIC



Fondations · Stichtingen · Foundations

FOUNDATION



Partenaires promotionnels · Promotiepartners



Fournisseur officiel Officiële leverancier

Grether's Pastilles

Corporate Patrons

ABN AMRO · EDMOND DE ROTHSHILD (EUROPE) · BIRD & BIRD · EDF LUMINUS · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 - Membership@bozar.be

BO ZAR

À NE PAS MANQUER ·
NIET TE MISSEN

02.02.2017 · 11:00 · HLB

MASTER CLASS

LEIF OVE ANDSNES

entrée libre · vrije toegang

02.02.2017 · 14:30 · HLB

MASTER CLASS

MATTHIAS GOERNE

entrée libre · vrije toegang

07.02.2017 · 20:00

Mar · Din · HLB

SILENT SONGS into the wild...

**Franz Schubert, Lieder mis en scène ·
Geënsceneerde liederen**

Nico and the Navigators,

Nicola Hümpel, direction artistique ·
artistieke directie

Apollon Musagète Quartett

Matan Porat, piano

Nikolay Borchev, baryton · bariton

Julla von Landsberg, soprano · sopraan

Sarah Laulan, mezzo

Ted Schmitz, ténor · tenor

Prod.: Nico and the Navigators

Sponsors: Kulturstiftung des Bundes, das Land
Berlin

Coprod.: Niedersächsische Musiktage,
Konzerthaus Berlin

Pour toute info · Alle info vind je op: www.bozar.be