

27.09. 2017 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Récital vocal

Anja Harteros soprano

Wolfram Rieger piano

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre

Conférence de Lucie Kayas: «Le lied romantique et postromantique
à l'épreuve de Goethe» (F)

Franz Schubert (1797–1828)

«Fischerweise» op. 96 N° 4 D 881 (1826)

«Die Forelle» op. 32 D 550 (1816/17)

«Schwanengesang» op. 23 N° 3 D 744 (1822)

«An die Laute» op. 81 N° 2 D 905 (1827)

«Im Haine» op. 56 N° 3 D 738 (1822)

Robert Schumann (1810–1856)

Liederkreis op. 24 N° 3: «Ich wandelte unter den Bäumen» (1840)

Zwölf Gedichte von Justinus Kerner op. 35 N° 10: «Stille Tränen»
(1840)

Myrthen op. 25 (1840)

N° 21: «Was will die einsame Träne»

N° 17: «Zwei Venetianische Lieder I»

N° 18: «Zwei Venetianische Lieder II»

Drei Gedichte op. 30 N° 3: «Der Hidalgo» (1840)

30'

—

Hugo Wolf (1860–1903)

Italienisches Liederbuch (1890–1896)

N° 20: «*Mein liebster singt am Haus*»

N° 19: «*Wir haben beide lange Zeit geschwiegen*»

Gedichte von Joseph von Eichendorff N° 3: «*Verschwiegene Liebe*»
(1880–1887)

Gedichte von Eduard Mörike (1888)

N° 12: «*Verborgenheit*»

N° 6: «*Er ist's*»

Richard Strauss (1864–1949)

Acht Gedichte aus «Letzte Blätter» op. 10 TrV 141 N° 8:

«*Allerseelen*» für eine Singstimme und Klavier (1885)

Sechs Lieder op. 37 TrV 187 N° 3: «*Meinem Kinde*» (1897/98)

Acht Lieder op. 49 TrV 204 N° 1: «*Waldseligkeit*» für eine
Singstimme und Klavier (1900/01)

Sechs Lieder op. 17 TrV 149 N° 1: «*Seitdem dein Aug' in meines
schaute*» (1887)

Vier Lieder op. 27 TrV 170 N° 2: «*Cäcilie*» für eine
Singstimme und Klavier (1894)

Un siècle de lieder romantiques et postromantiques

Lucie Kayas

Comme une vague

[...] comme un lied, sur le bas-côté torride
Sonne étrangement avec ses rimes capricieuses
Et emporte ton cœur au-delà de la terre,

Ainsi ma vie souffle furtivement à travers le temps,
Bientôt muette, et se fond secrètement
Dans le royaume de la nostalgie et de l'éternité.

Hermann Hesse, 1901

Schubert, Schumann, Wolf, Strauss, quatre compositeurs qui couvrent plus d'un siècle d'évolution du lied. Ce ne sont pas seulement les choix poétiques ou le langage musical qui se transforment, le genre lui-même connaît une mutation fondamentale avec le passage du piano à l'orchestre dont Mahler se fera le champion. Mais revenons au lied avec piano.

Franz Schubert (1797–1828) ou l'éclosion d'un genre

Avec une production supérieure à six cents lieder composée en un peu plus de quinze années (1811–1827), Schubert place ce genre au centre de son œuvre tout en lui conférant ses lettres de noblesse. Certes, le lied existait avant lui, et ses chefs-d'œuvre de 1814 – tel « *Gretchen am Spinnrade* » sur un poème tiré du *Faust* de Goethe – ne se comprennent qu'à la lumière de ses prédécesseurs de l'école de Berlin, Reichardt (1752–1814) ou Zelter (1758–1832).

Une des caractéristiques principales des lieder schubertiens réside dans leur réussite dramaturgique :

souvent, un lied est un drame miniature, une scène à un ou plusieurs personnages, tout en demeurant dans l'univers intime d'un dialogue entre voix et piano. Il peut aussi devenir ferment d'une écriture instrumentale comme en témoigne le *Quatuor en ré mineur D 810 « La Jeune fille et la mort »*, inspiré par le lied éponyme. Deux cycles couronnent cet ensemble : *Die schöne Müllerin* (La Belle Meunière, 1823) et *Winterreise* (Voyage d'hiver, 1827). Pour ce qui est des poèmes, si Schubert se laisse tenter par d'illustres auteurs tels Goethe ou Heine, il ne rechigne pas à se tourner vers des auteurs moins en vue dont sa musique transcende les vers.

Pas de cycle pour ce récital, mais des lieder séparés qui font entendre notamment la veine populaire du compositeur. C'est le cas de « *Fischerweise* » (Chanson de pêcheur, 1826) et de la célèbre « *Die Forelle* » (La Truite, 1816/17), sur le thème de la pêche. Le premier, strophe après strophe, imite le chant insouciant du pêcheur sur un continuum du piano faisant entendre dès l'introduction un petit motif qui va unifier l'ensemble. À l'irruption de la bergère, qui pêche elle aussi depuis le pont, Schubert introduit un nouveau motif pianistique pour ensuite confier à la voix la cellule de l'introduction : serait-elle l'incarnation musicale de la ruse de la bergère ? « *Die Forelle* » est une fable tout aussi populaire dans l'esprit, dans laquelle Schubart, le poète, fait de la pêche une allégorie de l'amour. Le poème comporte quatre strophes dont la dernière tire la morale de l'histoire : « *Jeunes filles, voyez le séducteur avec sa canne à pêche ! Sinon vous pleurez trop tard.* » Schubert renonce à cette conclusion pour finir sur l'image du poisson dupé par le pêcheur. Un caractère espiègle se dégage de l'introduction du piano dont la figure principale, telle la truite, circule d'une main à l'autre. Le ton s'infléchit quand la ruse du pêcheur noue le drame, qui finit comme il a commencé, dans la bonne humeur.

D'une facture plus tardive, « *An die Laute* » montre que Schubert reste attaché à ce ton populaire pour cette berceuse strophique au rythme de sicilienne, ponctuée de ritournelle du piano-luth. Dans un tout autre registre, « *Schwanengesang* » (Chant du cygne)



Heinrich Heine par Colla
Huile sur ivoire, 1825

ouvre des perspectives véritablement métaphysiques. Par son rythme dactylique synonyme de mort, le piano, d'une écriture presque chorale, installe une atmosphère rendue ambivalente par l'alternance entre majeur et mineur. Cette instabilité traduit l'oscillation de l'âme entre sentiment de la mort et aspiration à l'au-delà : ce que signifie le chant du cygne.

Épousant un thème typiquement romantique, « *Im Haine* » chante la fusion de l'homme avec la nature – ici la forêt, génératrice d'une paix consolatrice. Le ton est à nouveau populaire, la forme strophique.

Robert Schumann (1810–1856) : pour l'amour de Clara

Justement qualifiée d'année du lied pour Schumann, l'année 1840 voit naître les principaux cycles du compositeur : le *Liederkreis op. 24* sur des poèmes de Heine (1797–1856), *Myrthen op. 25* (recueil composite sur le plan des poèmes), *Frauenliebe und -Leben op. 42* sur des poèmes de Chamisso (1781–1838), *Dichterliebe op. 48* à nouveau d'après Heine. Mais aussi toute une série de lieder isolés. Tous les opus de ce récital remontent à cette année-là, celle du mariage de Robert Schumann avec la jeune pianiste Clara Wieck après des années d'opposition du père de cette dernière, professeur de piano renommé. Schumann, qui avait jusque-là surtout cultivé le piano, se tournera ensuite vers la musique de chambre, l'orchestre, voire l'opéra (*Genoveva*, 1850).

Le lied reste pour lui le domaine de l'intime, journal d'un amour dont l'inconscient semble toujours prêt à douter. Dans une atmosphère rêveuse, « *Stille Tränen* » (Larmes silencieuses) oppose le sentiment intérieur de l'homme à la nature qui l'entoure : paix lors d'une nuit pluvieuse, larmes dans la nuit silencieuse. La voix se déploie en larges intervalles sur les accords répétés du piano, dans une forme qui se referme sur elle-même. Le lied suivant ainsi que le précédent (« *Was will die einsame Träne* » et « *Ich wandelte unter den Bäumen* ») sur des poèmes de Heine campent des saynètes ironiques dans lesquelles le piano double le plus souvent la voix. La première est l'histoire d'une larme, vestige d'un amour perdu, la seconde celle du rêve qu'il pourrait être encore là.

Les trois lieder suivants illustrent l'une des rares concessions de Schumann à la mode, ici celle d'un relatif exotisme fait d'Italie et d'Espagne. Les « *Zwei Venetianische Lieder* » aux tournures populaires animées d'un balancement de barcarolle sont des nocturnes amoureux avec gondolier, sur fond de lagune et de balcon. Aucun tourment intérieur ici mais le charme de chansons strophiques. « *Der Hidalgo* » (L'hidalgo) nous transporte à Séville sur un rythme de boléro. En ce 1^{er} août 1840, Schumann vient de recevoir du tribunal le consentement à son mariage, ce qui l'autorise à s'identifier – une fois n'est pas coutume – à un amoureux héroïque et conquérant, comme le dit avec emphase le troisième vers sur une figure d'arpège ascendant. Les deux strophes centrales évoquent une sérénade avec mandoline et cithare en des formules pianistiques plus conjointes, puis le héros revient au devant de la scène, prêt à affronter de nouvelles aventures amoureuses.

Hugo Wolf (1860–1903) ou « mettre tout un poète en musique »

Héritier de Schumann par son rapport à la poésie et l'importance accordée au piano (notamment dans les postludes), Hugo Wolf se situe également dans le sillage wagnérien pour ce qui est du langage et de la déclamation. Pour lui le lied est le noyau dur d'une création qui effleure tout juste le genre de l'opéra (*Der Corregidor*, 1895) ou celui de la musique de chambre (*Quatuor à cordes*, 1884) et prend tout son essor en 1888, année féconde. Ses choix poétiques président à la composition, ce qui l'amène à mettre en musique cinquante-trois poèmes d'Eduard Mörike (1804–1875), cinquante et un de Goethe (1749–1832), à se focaliser sur Joseph von Eichendorff (1788–1857) ou sur deux recueils populaires traduits en allemand : *Italianisches Liederbuch* et *Spanisches Liederbuch*. Ce dernier opère la transition idéale avec « *Der Hidalgo* » de Schumann. « *Mein Liebster singt am Haus* » impose le piano comme maître d'œuvre d'une mazurka dont la mélodie organise le poème alors que la voix ne s'en empare jamais. C'est elle encore qui clôt le lied. La même manière de structurer le lied par le piano s'entend dans « *Wir haben beide lange Zeit geschwiegen* » (Nous avons été tous les deux silencieux pendant longtemps) tandis que la déclamation s'approche de la récitation et que le discours évolue

sans retour pour culminer sur « Liebe » (amour), souligné à la fois par l'harmonie, la tessiture et les accords arpégés reprenant le motif structurant.

Poète romantique par excellence, Eichendorff signe en « *Verschwiegene Liebe* » (Amour taciturne) un nocturne d'amour dont il a le secret. Wolf en fait un lied strophique qui s'appuie sur le parallélisme des deux strophes poétiques : « La nuit se tait / Les pensées sont libres » ayant pour prolongement « Mon amour est aussi taciturne / Et splendide que la nuit ». Deux idées alternent : une texture cristalline du piano dans l'aigu qui crée un paysage presque céleste ; l'envolée de la voix traduisant la liberté des pensées, puis le vol des nuages et l'amour fondu dans la nuit.

Avec Mörike, nous touchons au cœur de la création de Wolf

qui – après les avoir déclamés – choisit soigneusement ses poèmes. Il annonce d'ailleurs des « poèmes en musique » pour les premières éditions de ses œuvres. « *Et Mörike, aimé des Grâces ! à quels excès sa muse s'est-elle livrée en tournant son visage vers la face démoniaque de la vérité ! [...] C'est écrit avec du sang, et ces sons ne peuvent toucher que quelqu'un qui, ayant souffert, abandonne son être intérieur à une connaissance profonde de la vérité.* » (lettre à Emil Kauffmann, 5 juin 1890).

Si « *Verborgenheit* » (Clausturation) suit un poème replié sur lui-même que Wolf colore d'un chromatisme douloureux, « *Er ist's* » (C'est lui !) proclame l'arrivée du printemps qui se produit telle une révélation. Le bruissement perpétuellement mouvant du piano sous-tend l'enchaînement des images : rubans bleus du ciel, violettes, harpe éolienne, qui convoquent toutes les sensations. Enfin c'est l'explosion de ce mot « *Frühling* » en un enchaînement harmonique inattendu. Mais le climax est encore à venir, dans ce long postlude pianistique où le piano explose avec ardeur en reprenant le thème initial en un geste schumannien, Schumann qui mit en musique ce même poème en 1849.



Hugo Wolf en 1889
Photographie de Hermann Heid

Richard Strauss (1864–1949) ou la plénitude

Si Strauss triomphe dans le domaine du poème symphonique puis dans celui de l'opéra avec *Salome* (1905), *Elektra* (1909), ou *Der Rosenkavalier* (1910), il clôt sa production par quatre derniers lieder (*Vier Letzte Lieder*) avec orchestre qui, en 1948, disent en toute sérénité adieu à la vie. Sa musique vocale doit beaucoup à son épouse la cantatrice Pauline de Ahna qu'il rencontre en 1887 et épouse en 1894. À titre de cadeau de mariage, il lui offre les *Vier Lieder op. 27* dont « *Cécilie* » qui sera chanté ce soir, et lui dédiera également – parmi bien d'autres – le N° 1 de l'opus 49 (« *Waldseligkeit* »). Pauline apparaît aussi sous les traits de Christine dans l'opéra *Intermezzo* (1924), comédie bourgeoise dans laquelle, non sans humour, Strauss met en scène sa vie conjugale, ce qui était déjà le cas de la *Sinfonia domestica* (1902).

Hormis « *Allerseelen* » (Jour des morts) qui donne une image apaisée d'un couple séparé par la mort, les autres lieder de cette seconde partie chantent le bonheur. « *Meinem Kinde* » est une ode à l'amour paternel écrite juste après la naissance du fils du compositeur – Franz, le 12 avril 1897 – tendre berceuse enveloppée des balancements du piano et dont on note l'ampleur des intervalles vocaux.

Dans certains lieder, l'unité du sentiment engendre un langage relativement simple, mettant en valeur les mots : montée de la voix culminant sur « Nacht » (nuit) dans « *Waldseligkeit* », figuralisme d'une phrase descendante traduisant le mouvement de l'amour comme descendu du ciel dans « *Seitdem dein Aug' in meines schaute* ». « *Cäcilie* », qui remonte donc au mariage de Pauline avec Richard Strauss, suit la stratégie rhétorique du poème. Chaque strophe s'ouvre sur « Si tu savais », pour conclure en une progression assumée : « tu inclinerais ton cœur », « tu viendrais à moi », « tu vivrais avec moi ». Strauss trouve ici le poème idéal pour la circonstance et adopte sa trajectoire exaltée. Les quelques mesures d'introduction du piano installent cet élan grâce au rythme de triolet et à l'écriture en octaves de la main droite. La progression d'une strophe à l'autre résulte de divers moyens : tout d'abord l'extension progressive de la tessiture vers l'aigu. « *Neigtest* » dans la première strophe, puis « *kämeest* » dans la deuxième en tracent les étapes, pour atteindre l'apogée sur le mot « *lebtest* » (vivrais), plaçant le climax du lied à sa toute fin. Cette dernière montée est encore soulignée par la répétition et le ralentissement de « *wenn du wüsstest* » avant l'envolée finale. Le piano participe également de ce mouvement en adoptant des valeurs plus brèves (doubles-croches) dans la seconde strophe, valeurs devenant flux continu dans la dernière. La nature plus chromatique de la deuxième strophe – lié au texte plus tourmenté – renforce encore l'effet de la dernière.

Pianiste et musicologue de formation, docteur en musicologie, Lucie Kayas a été successivement rédactrice française de Deutsche Grammophon (Hambourg), responsable des actions éducatives au Théâtre du Châtelet et professeur de culture musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Ses recherches portent sur la musique allemande au 19^e siècle et la musique française du 20^e siècle.

Das Jahrhundert des Kunstlieds

Von Franz Schubert bis Richard Strauss

Thomas Seedorf

Für das Lied – noch im 18. Jahrhundert für Komponisten eine bloße Nebensache – wurde das lange 19. Jahrhundert, das erst in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs zu Ende ging, zur großen Epoche. Am Anfang dieser Entwicklung stand ein Komponist, der wie keiner zuvor und nur wenige nach ihm die Gattung des Liedes in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte: Franz Schubert.

Erst vergleichsweise spät, wenn man das bei einem schon so früh zur Reife gelangten Komponisten überhaupt sagen kann, fand Schubert zur Lyrik Johann Wolfgang von Goethes. Auf eine Fülle von Liedern auf Texte von Schiller, Matthison und anderen folgte im Oktober 1814 – Schubert war 17 Jahre alt – mit *Gretchen am Spinnrade* die erste Goethe-Vertonung. Sie gelang ihm auf Anhieb auf eine Weise, dass viele Kommentatoren sich veranlasst sahen, in der Komposition dieses Kleinods die eigentliche Geburtsstunde des deutschen romantischen Kunstlieds zu sehen. Goethe wurde danach zu dem Lyriker, der das dichterische Zentrum von Schuberts Liedschaffen bildete, zu dessen Gedichten er immer wieder griff und bei dem er stets neue Anregungen fand.

Die Sympathie war indessen einseitig. Freunde Schuberts hatten sich um einen Kontakt zum verehrten Dichturfürsten in Weimar bemüht und Goethe einige Lieder Schuberts zugeschickt. Diese waren aber kommentarlos zurückgesandt worden, und das hieß nichts anderes, als dass der Dichter sich nicht für Schuberts Interpretationen seiner Werke interessierte oder sie gar ablehnte. Das ist allerdings kaum verwunderlich, wenn man sich vergegenwärtigt, welchem Liedideal Goethe anhing. Ein Lied sollte seiner Meinung nach einfach, leicht zu singen und seine Melodie so beschaffen sein, dass sie zu allen Strophen des Gedichtes passt. Die notwendigen Nuancen und Schattierungen sollten hingegen vor allem der Darbietungskunst des Vortragenden überlassen bleiben. Diesen Vorstellungen vom Lied entsprachen etwa Carl Friedrich Zelters Vertonungen Goethe'scher Texte in vollkommener Weise, da in ihnen die Musik hinter den Text zurücktritt und ihr lediglich eine andere Daseinsform gibt. Mit den Worten des Dichters an den Tonsetzer: *«Deine Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur auf, wie ein einströmendes Gas, den Luftballon mit in die Höhe.»*

Ganz anders sind die meisten Lieder Schuberts angelegt, von – durchaus im Sinne Goethes – liedhaften Stücken wie dem *«Heidenröslein»* einmal abgesehen. In Schuberts Liedern tritt die Musik als gleichberechtigte Partnerin neben den Text. Aus dem Zusammenwirken von Wort und Ton entsteht ein Neues, und das konnte und wollte Goethe nicht verstehen und schon gar nicht gutheißen. Schubert ließ sich aber von der fehlenden Gegenliebe in seinem Enthusiasmus für Goethes Lyrik nicht irritieren, denn er erkannte, dass *«Göthe's musikalisches Dichter-Genie»* seinen kompositorischen Intentionen auf geradezu ideale Weise entgegenkam. Manche Texte Goethes wie die Lieder des rätselhaften Mädchens Mignon aus dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* hat er sogar mehrfach vertont und dabei unterschiedliche Zugänge zu diesen Gedichten ausprobiert.



Franz Schubert porträtiert 1821 durch Leopold Kupelwieser

Doch was ist eigentlich ein Lied? Diese Frage hat Schubert in seinen Werken auf vielfältige Weise beantwortet, reicht doch das, was man oft allzu summarisch als Schubert-Lied im Singular bezeichnet, von einfachen Strophenliedern mit volksliedhafter Melodie und schlichtester Begleitung über durchkomponierte Lieder mit gehobenem sängerischen Anspruch und einem Klavierpart von eigenem Gewicht bis hin zu komplexen musikalischen Szenen, die die Nähe zur Oper, Schuberts großer, doch vergeblicher Liebe, verraten. *«Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben... , sondern freye Gesänge, manchmal so frey, daß man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann»*, schrieb im Jahr 1824 ein Rezensent der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* über den immer noch jungen Schubert, dessen Ruhm sich gerade über die Grenzen Wiens zu verbreiten begann. Zu spüren ist in diesen Zeilen, wie irritierend Schuberts neue Liederkunst wirkte. Dass sie der Gattung neue Dimensionen öffnete, erkannten die meisten erst nach dem Tod des Komponisten.

Was Goethe für Schubert, das war Heinrich Heine für Robert Schumann. In seinen Gedichten fand der Komponist das Thema, das so viele seiner Lieder durchzieht: die enttäuschte Liebe. Anders als Schubert, dessen musikalische Urerfahrung das Singen war und den es daher schon früh zur Komposition von Vokalwerken drängte, stand Schumann dem Lied und überhaupt der Vokalmusik zunächst skeptisch gegenüber. Hinter den Opuszahlen 1 bis 23 verbergen sich ausnahmslos Klavierkompositionen, die meisten von ihnen mit poetischen Titeln wie *Papillons*, *Carnaval* oder *Kreislariana*. Neun Lieder auf Gedichte Heines durchbrechen als Opus 24 diese Reihe der Klavierwerke. Mit einer in der Musikgeschichte einzigartigen Vehemenz wandte sich Schumann 1840 dem Lied zu. Überliefert sind drei Bände, in die Schumann die fast 150 Lieder dieser als «Liederjahr» in die Musikgeschichte eingegangenen Schaffenszeit niedergeschrieben hat, Dokumente einer wahrhaft explosiven Schöpferkraft, deren nüchterne Seite die für Schumann insgesamt charakteristische Neigung darstellt, sich in seinem Komponieren stets auf eine Gattung zu konzentrieren.

Die Entstehung der Lieder ist Teil der komplizierten Liebesbeziehung zwischen Robert Schumann und Clara, der Tochter seines ehemaligen Klavierlehrers Friedrich Wieck, der sich der Ehe der beiden Liebenden machtvoll entgegenstemmte. Persönliche Begegnungen zwischen Robert und Clara waren selten, ihre Liebesbekundungen waren über Jahre auf den Austausch von Briefen angewiesen, vor allem aber flossen sie in künstlerische Projekte ein. Einige Gedichte Joseph von Eichendorffs, die später in den *Liederkreis op. 39* eingingen, hatte Clara schon 1837 eigenhändig abgeschlossen, 1840 legte sie gemeinsam mit Robert ein Buch an, in das sie «Gedichte zur Composition» eintrugen. Schon in den Klavierwerken hatte Schumann vielerlei Botschaften an seine Geliebte in musikalischen Chiffren verschlüsselt, Clara ihrerseits hatte eine geheime Blumensprache, in der sie sich Robert mitteilen konnte. Nun gesellte sich das Dichterwort hinzu.

Heines Lyrik unterscheidet sich grundlegend von der Goethes und das nicht zuletzt durch den Gebrauch der Ironie als Mittel der dichterischen Brechung, auf die sich Schumann allerdings nicht oder nur im Verborgenen einließ. In fast vergleichbarer Weise sind Schumanns Lieder ganz anderes geartet als die Schuberts, wenngleich diese ihm als bewunderte Vorbilder galten. Schumann kommt unverkennbar vom Klavier her, sodass es kaum verwundert, dass der Klavierpart seiner Lieder nicht mehr als Begleitung im herkömmlichen Sinne verstanden werden kann. Schumann führt die bereits bei Schubert zu beobachtende gegenseitige Durchdringung von Gesangs- und Klavierstimme auf geradezu radikale Weise weiter.

In dem halben Jahrhundert nach Schumanns Tod erlebte das Lied noch einmal einen gewaltigen Wandel. Aus der Intimität des häuslichen Salons fand es seinen Weg auf die Konzertpodien, aus einer Kunst eher privaten Charakters wurde ein Genre, das sich an ein großes Publikum wendet. Kaum ein anderer Komponist hat diesen Wandel so nachhaltig mitgestaltet wie Richard Strauss.

So reich sein Liedschaffen auch ist, so verstand Strauss selbst es als ein – wenn auch wichtiges – Nebenprodukt seiner Hauptwerke, Tondichtungen für großes Orchester, die seinen Ruhm begründeten, und später Opern wie *Salome*, dem epochemachenden Skandalerfolg des Jahres 1905. Und Strauss hätte wohl kaum so viele Lieder komponiert, wenn er nicht eine Sängerin wie seine Frau Pauline de Ahna an seiner Seite gehabt hätte, mit der er häufig gemeinsam auftrat. Sie war ein gefeierter Opernstar, und das ist auch vielen Liedern Strauss' anzumerken, deren Hauptmerkmal blühend-sinnliche Melodik ist.

Im Sommer des Jahres 1895 beantwortete Strauss einen Fragebogen, den Friedrich von Hausegger, ein bekannter Musikschriftsteller, ihm mit der Bitte zugeschickt hatte, die wesentlichen Charakteristika des eigenen Schaffensprozesses zu schildern.



Robert und Clara Schumann 1847

Nach allgemeinen Ausführungen über die Bedeutung des «Einfalls» als Keimzelle eines Werks kommt Strauss auch auf die Entstehung seiner Lieder zu sprechen: *«Ich habe monatelang keine Lust zum Componieren gehabt; plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zur Hand, blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet; in 10 Minuten ist das ganze Gedicht fertig.»*

In vielen der erhaltenen Lyrikbände der Strauss'schen Bibliothek ist die hier geschilderte Art der Lektüre dokumentiert. So notierte sich Strauss in seiner Ausgabe von Heinrich Heines *Buch der Lieder* neben die ersten Verse des Gedichts *«Das ist ein schlechtes Wetter»* zwei musikalische Motive, die später in seine Vertonung dieses Gedichts eingingen. Der «Einfall» war die Hauptsache, die Ausarbeitung dagegen zwar keine Routine, aber doch ein Schritt, bei dem ihm die sichere Beherrschung des Metiers die Hand führte.

«Sentimentalität und Parodie sind die Empfindungen, auf die mein Talent am stärksten und fruchtbarsten reagiert», ließ Strauss den Dichter Hugo von Hofmannsthal wissen, und diese Selbsteinschätzung spiegelt sich auch in der Wahl der Liedtexte. Dichter früherer Epochen wie Goethe, Heine und Eichendorff sind in Strauss' Liedern durchaus vertreten, es dominieren aber Lyriker der Jahrhundertwende, Autoren, die sich wie Strauss selbst als Vertreter



Richard Strauss 1894 mit seiner Frau Pauline Strauss

einer vielseitigen künstlerischen Moderne verstanden, wie Richard Dehmel, Otto Julius Bierbaum oder Karl Henckell, aber auch der Kritiker Alfred Kerr, auf dessen Spottverse Strauss 1918 seinen bissigen Liederzyklus *Krämerspiegel* komponierte.

Die Liedkomposition beschäftigte Strauss bis in seine letzten Lebensjahre hinein, eine Zeit, in der seine Kunst inmitten einer der verschiedenen Spielarten des Neoklassizismus oder der atonalen Moderne der Schönberg-Schule, aber auch im Kontext der Kriegs- und Nachkriegsjahre seltsam weltfremd und anachronistisch erscheinen musste. Strauss blieb sich aber selbst treu und komponierte am Ende seines langen Lebens mit den *Vier letzten Liedern* für Sopran und Orchester einen großen Abgesang auf die wohl romantischste aller Gattungen.

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.

Leider war es aufgrund einer späten Programmänderung durch die Künstlerin nicht mehr möglich, alle gespielten Komponisten im Einführungstext zu berücksichtigen.

Interprètes

Biographies

Anja Harteros soprano

Présence scénique charismatique, parfaite maîtrise de la voix et sensibilité musicale décrivent l'art d'Anja Harteros célébrée à travers le monde. Le vaste répertoire de la soprano comprend des rôles chez Händel (Alcina), Mozart (La Comtesse, Fiordiligi, Donna Anna, Elettra), Weber (Agathe) ainsi que des rôles principaux chez Verdi, Puccini, Wagner et Richard Strauss. Sa carrière internationale débute en 1999 lorsqu'elle remporte le concours de Cardiff «Singer of the World». Très rapidement, elle est invitée à se produire dans le monde entier, sur les scènes les plus prestigieuses telles le Met de New York, la Scala de Milan, Covent Garden à Londres, la Wiener Staatsoper, le Festival de Salzbourg, l'Opéra Bastille à Paris, l'Opernhaus de Zürich, les opéras d'Amsterdam et Oslo, l'Opéra National de Tokyo ainsi que les opéras de Munich, Berlin, Hambourg et Dresde. Elle est apparue pour la première fois au Festspielhaus Baden-Baden en 2010 dans *Otello* de Verdi, où elle est retournée la même année pour le gala de la Saint-Sylvestre. En 2015, elle s'est produite sous la direction de Sir Simon Rattle lors du Festival de Pâques des Berliner Philharmoniker, dans le rôle de La Maréchale dans *Le Chevalier à la rose*. Anja Harteros collabore avec Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Marek Janowski, Philipp Jordan, James Levine, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Donald Runnicles, Christian Thielemann et de nombreux autres chefs renommés. En parallèle d'invitations à Berlin, Munich et Paris (*Don Carlos*, *Un bal masqué*, *Tosca*) et Zürich (*Tosca*), elle apparaîtra également



Anja Harteros
photo: Marco Borggreve

en Madeleine de Coigny dans *Andrea Chénier* à Vienne et Munich. Elle reprendra le rôle de Tosca sous la direction de Christian Thielemann lors du Festival de Pâques de Salzbourg en 2018 et retrouvera le chef à Bayreuth en Elsa dans une nouvelle mise en scène de *Lohengrin* de Wagner. À Munich (Festwochen), Essen et Grafenegg, elle proposera une soirée de lieder tandis que ses tournées aux côtés des Münchner Philharmoniker et de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg la mèneront avec les *Wesendonck-Lieder* à Munich, Paris, Essen et Baden-Baden. Il faut l'entendre dans les *Vier letzten Lieder* de Strauss, particulièrement lorsqu'elle y ajoute le rare «*Malven*», avec Christian Thielemann, ou encore dans le *Requiem* de Verdi, notamment la version gravée au disque avec les Münchner Philharmoniker sous la direction de Lorin Maazel. Les soirées de lieder constituent une part importante de ses activités, son CD «*Von ewiger Liebe*» avec Wolfram Rieger au piano a été récompensé d'un Orphée d'or. Après le Münchener Festspielpreis 2005, elle a reçu en 2007 le titre de Bayerische Kammersängerin dont elle est jusqu'ici la plus jeune lauréate. En 2009, le magazine *Opernwelt* l'a désignée «*Sängerin des Jahres*» et en 2010, elle a reçu le premier Kölner Opernpreis. En 2013, la Bayerische Staatskanzlei lui a attribué l'Europamedaille et deux ans plus tard, les International Opera Awards la nomment «*Chanteuse de l'année*». Sa discographie comprend notamment *La traviata* dirigée par Zubin Mehta, enregistrement récompensé d'un Grammy, *La Forza del destino* et *Lohengrin* donnés à Munich ainsi que *Aida* donné à Rome, tous dirigés par Sir Antonio Pappano.

Anja Harteros Sopran

Intensive Bühnenpräsenz, perfekte Stimmführung und musikalische Sensibilität zeichnen Anja Harteros' Kunst aus. Das vielseitige Repertoire der weltweit geschätzten Sopranistin umfasst unter anderem Partien von Händel (Alcina), Mozart (Gräfin, Fioriligi, Donna Anna, Elettra), Weber (Agathe) sowie hauptsächlich von Verdi, Puccini, Wagner und Strauss. Ihre internationale Karriere begann 1999 mit dem Sieg beim Cardiff Singer of the

World-Wettbewerb. Binnen kürzester Zeit reüssierte die Künstlerin an den renommiertesten Bühnen: an der Metropolitan Opera New York, der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, der Wiener Staatsoper, den Salzburger Festspielen, der Opera Bastille Paris, dem Opernhaus Zürich, den Königlichen Opernhäusern in Amsterdam und Oslo, der Japanischen Nationaloper Tokyo sowie an den Staatsoperen in München, Berlin, Hamburg und Dresden. Im Festspielhaus Baden-Baden trat sie erstmals 2010 in Verdis *Otello* auf und kehrte im selben Jahr für die Silvester-Gala zurück. 2015 sang sie bei den Osterfestspielen der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle im Festspielhaus die Marschallin im *Rosenkavalier*. Anja Harteros arbeitet mit Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Marek Janowski, Philipp Jordan, James Levine, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Kirill Petrenko, Donald Runnicles, Christian Thielemann und weiteren bedeutenden Dirigenten zusammen. Neben Gastauftritten u.a. in Berlin, München und Paris (*Don Carlos*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*) und Zürich (*Tosca*) wird die Künstlerin als Madeleine de Coigny / *Andrea Chénier* in Wien und München zu erleben sein. Zudem gastiert sie bei den Salzburger Osterfestspielen 2018 unter der Leitung von Christian Thielemann als Tosca. Ebenfalls unter der Leitung Thielemanns singt Harteros Elsa in einer Neuproduktion von Wagners *Lohengrin* bei den Bayreuther Festspielen 2018. In Liederabenden ist sie außerdem in München (Festwochen), Essen und Grafenegg zu erleben. Konzerttourneen mit den Münchner Philharmonikern sowie dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg führen die Künstlerin mit den *Wesendonck-Liedern* nach München, Paris, Essen und Baden-Baden. Im Konzert ist sie insbesondere mit den *Vier letzten Liedern* von Strauss zu hören, jüngst in Kombination mit der Rarität «*Malven*» in Zusammenarbeit mit Christian Thielemann, sowie mit dem *Requiem* von Verdi, zuletzt in der auf CD veröffentlichten Aufführung mit den Münchner Philharmonikern unter Lorin Maazel. Liederabende sind fester Bestandteil ihrer Tätigkeit, ihre Lieder-CD «Von ewiger Liebe» mit Wolfram Rieger wurde mit dem

Orphée d'Or ausgezeichnet. Nach dem Münchner Festspielpreis 2005 erhielt Anja Harteros 2007 den Titel der Bayerischen Kammersängerin als bis dato jüngste Trägerin überhaupt. 2009 war sie Sängerin des Jahres der Zeitschrift *Opernwelt*, 2010 erhielt sie den ersten Kölner Opernpreis, 2013 überreichte ihr die Bayerische Staatskanzlei die Europamedaille. 2015 wurde sie vom International Opera Awards zur Sängerin des Jahres gekürt. Ihre Diskographie umfasst unter anderem die Grammy-nominierte *La Traviata* unter Zubin Mehta, *La Forza del destino* und *Lohengrin* aus München sowie *Aida* aus Rom unter Sir Antonio Pappano.

Wolfram Rieger piano

Originaire de Waldsassen, en Bavière, Wolfram Rieger a reçu ses premières leçons de piano de la part de Konrad Pfeiffer à Regensburg. Il a complété ses études à la Hochschule für Musik de Munich, dans les classes d'Erik Werba et Helmut Deutsch, par des masterclasses données par Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hotter et Dietrich Fischer-Dieskau. Sa riche activité de concertiste le mène dans toute l'Europe, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, au Proche-Orient et en Asie. Il est l'accompagnateur de longue date d'artistes tels Brigitte Fassbaender, Juliane Banse, Barbara Bonney, Annette Dasch, Anja Harteros, Christiane Karg, Thomas Hampson, Olaf Bär, Peter Schreier, Thomas Quasthoff et le partenaire de musique de chambre des Quatuors Cherubini, Petersen et Vogler. Il est l'hôte régulier des plus grandes salles de concerts et de nombreux festivals internationaux. Wolfram Rieger est professeur de Lied à la Hochschule für Musik «Hanns Eisler» de Berlin. Il est également un professeur très demandé et donne régulièrement des cours d'interprétation en Europe et au Japon. Parmi ses anciens élèves figurent de célèbres pianistes accompagnateurs ainsi que des professeurs renommés. Il a enregistré de nombreux disques pour différents labels; plusieurs de ses enregistrements ont été couronnés par la presse spécialisée. Il a reçu en septembre 1997 la Médaille d'honneur de la Société Franz Schubert de Barcelone.



Wolfram Rieger
photo: Daniel Pasche

Wolfram Rieger Klavier

Wolfram Rieger stammt aus Waldsassen (Oberpfalz/Bayern). Ersten Klavierunterricht erhielt er bei Konrad Pfeiffer in Regensburg. Dem Studium an der Hochschule für Musik in München bei Erik Werba und Helmut Deutsch schloss sich die Teilnahme an Meisterklassen bei Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hotter und Dietrich Fischer-Dieskau an. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit führt Rieger durch ganz Europa, Nord- und Südamerika sowie in den Nahen und Fernen Osten. Wolfram Rieger ist langjähriger Klavierpartner von Brigitte Fassbaender, Juliane Banse, Barbara Bonney, Annette Dasch, Anja Harteros, Christiane Karg, Thomas Hampson, Olaf Bär, Peter Schreier, Thomas Quasthoff und Kammermusikpartner des Cherubini-Quartetts, des Petersen-Quartetts sowie des Vogler-Quartetts. Er ist regelmäßig zu Gast in den großen Konzertsälen und bei wichtigen internationalen Musik-Festivals. Wolfram Rieger hat an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» in Berlin eine Professur für Lied inne. Darüber hinaus ist er ein gesuchter Gastdozent und gibt regelmäßig Interpretationskurse in Europa und Japan. Mittlerweile sind unter seinen ehemaligen Schülern nicht nur viele erfolgreiche Liedpianisten, sondern auch einige ihrerseits erfolgreiche Professoren. Seine zahlreichen CD-Aufnahmen bei verschiedenen Labels erhielten vielfach Preise der Schallplattenkritik. Im September 1997 wurde ihm die Ehrenmedaille der Franz-Schubert-Gesellschaft von Barcelona verliehen.