

26.04. 2018 20:00
Salle de Musique de Chambre
Jeudi / Donnerstag / Thursday
Récital vocal

«Behind the Lines»

Anna Prohaska soprano

Eric Schneider piano

Traditional

«Es geht ein' dunkle Wolk' herein»

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Egmont op. 84 N° 1: «Die Trommel gerühret» (1809/10)

Hanns Eisler (1898–1962)

Zeitungsausschnitte op. 11: «Kriegslied eines Kindes» (1925/26)

Hugo Wolf (1860–1903)

Gedichte von Eduard Mörike N° 5: «Der Tambour» (1888)

*Gedichte von Joseph von Eichendorff N° 6: «Der Soldat II»
(1880–1887)*

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

*«Poljubila ja, na pechal' svoju» (La femme du soldat /
Die Frau des Soldaten) op. 8 N° 4 (1893)*

Thomas Traill (1593–1671)

«My Love's in Germany» (c. 1630)

Charles Ives (1874–1954)

Three Songs Of The War N° 1: «In Flanders Fields» (1917)

1, 2, 3 (1906–1921)

Three Songs Of The War N° 3: «Tom Sails Away» (1917)

Roger Quilter (1877–1953)

5 Shakespeare Songs op. 23 N° 1: «Fear no more the heat o' the sun»
(1889/90)

Hanns Eisler

Hollywooder Liederbuch (1942/43)

«Panzerschlacht»

«Die letzte Elegie»

«Die Heimkehr»

Michael Cavendish (c. 1565–1628)

«Wand'ring in this Place» (1598)

Franz Schubert (1797–1828)

Schwanengesang (Le Chant du cygne) D 957 N° 2:

«Krieger's Ahnung» (1828)

Sieben Gesänge aus Walter Scotts «Fräulein vom See» op. 52 D 837:

«Ellens Gesang I» (1825)

Wolfgang Rihm (1952)

Gesänge op. 1: «Untergang» (1968–1970)

45'

—

Franz Liszt (1811–1886)

«Jeanne d'Arc au bûcher» S 293 (1845)

Robert Schumann (1810–1856)

*Romanzen und Balladen. Heft 2 op. 49 N° 1: «Die beiden Grenadiere»
(1840)*

Francis Poulenc (1899–1963)

Chansons villageoises FP 117 N° 6: «Le Retour du sergent» (1942)

Robert Schumann

Fünf Lieder op. 40 N° 3: «Der Soldat» (1840)

Gustav Mahler (1860–1911)

*Des Knaben Wunderhorn N° 9 / Lieder, Humoresken und Balladen N° 13:
«Wo die schönen Trompeten blasen» für eine Singstimme
und Klavier (1898)*

Kurt Weill (1900–1950)

Four Walt Whitman Songs (1942)

«Beat! Beat! Drums!»

«Dirge for two Veterans»





Anna Prohaska

photo: Holger Hage, Deutsche Grammophon

« Je trouve intéressant d'inclure une dimension théâtrale dans un récital »

Conversation avec Anna Prohaska

Propos recueillis par Anne Payot-Le Nabour

Vous avez imaginé ce programme « Behind the Lines » à l'occasion du centenaire de la Première Guerre mondiale en 2014. Quelle place accordez-vous aux commémorations en général ?

Pour être tout à fait honnête, je n'y accorde pas beaucoup d'importance car j'estime que la bonne musique mérite toujours d'être jouée, quel que soit le moment. Mais je pense aussi, même si j'ai bien conscience que c'est un peu utopique, que dans le cadre d'événements historiques, cela peut rappeler, notamment aux jeunes générations, certains faits et, peut-être, éviter de répéter les erreurs du passé.

Pourquoi avoir choisi de vous intéresser à cette période de l'Histoire ?

Tout d'abord parce qu'il s'agit d'une période complexe et passionnante, mais aussi parce que tous les événements du 20^e siècle ont été définis par la Première Guerre mondiale, notamment l'entre-deux-guerres qui a débouché sur la plus grande catastrophe qu'a constitué la Seconde Guerre mondiale. Certains historiens parlent d'ailleurs d'une trentaine d'années de conflits, si l'on ajoute les années 1920 et 1930 gagnées par les guerres civiles à travers l'Europe, ainsi que les violences de rues ayant opposé fascistes et communistes. Ma mère étant anglaise et mon père germano-autrichien, mon histoire familiale m'a aussi amenée à être fascinée par cette période. Je suis d'ailleurs très sensible lorsque, dans des films de guerre, l'une ou l'autre partie est caricaturée car il faut bien se dire qu'il y avait des êtres humains des deux côtés. C'est donc un sujet très présent au sein de ma famille.

Comment avez-vous bâti ce programme « Behind the Lines » ?

J'ai commencé à rassembler des mélodies il y a une dizaine d'années. J'ai ensuite établi une liste de chansons de soldats, non pas de guerre, mais plutôt des descriptions intimes d'états d'âme de personnes partant au combat et pensant, par exemple, à la mère ou à l'épouse restée à la maison. Les figures de femmes-soldats, comme Jeanne d'Arc, m'ont également intéressée. Mon pianiste, Eric Schneider, a aussi fait des propositions. À la fin, la liste était trop longue mais nous avons réussi, en réduisant, à arriver à un format acceptable, tant pour le concert que pour le disque.

Pourquoi avoir mêlé répertoire germanique, anglais, russe et français ?

C'est un aspect très important pour moi de montrer autant de points de vue possibles, une manière de souligner que les peurs, les rêves et les aspirations de l'Homme sont les mêmes face aux conflits, et de mettre en lumière une certaine dimension universelle même si les langues sont différentes.

Figure aussi au programme « Untergang » de Wolfgang Rihm, un compositeur avec lequel vous entretenez un lien particulier...

J'ai en effet créé plusieurs de ses œuvres dont *Mnemosyne*, d'après Hölderlin, avec orchestre de chambre, que j'ai chanté avec les Berliner Philharmoniker, mais aussi *Samothrake* aux côtés de l'Orchestre du Gewandhaus. Récemment, j'ai interprété à Munich son *Requiem* avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, qui a fait l'objet d'une diffusion à la télévision et que nous avons enregistré. J'étais aussi censée chanter à Berlin un de ses opéras mais il est tombé malade et cela a malheureusement été annulé. Comme il va mieux, il devrait se mettre à retravailler à cet opéra très bientôt.

Pour revenir à « *Untergang* », le texte est de Georg Trakl (1887–1914), originaire de Salzbourg – d'où mon père vient –, et sans doute l'un des poètes germanophones les plus marquants. Il a aussi combattu pendant la Première Guerre mondiale avant de se suicider, de façon dramatique, en novembre 1914 à l'âge de 27 ans. C'est un

texte d'une très grande force et je voulais absolument l'intégrer à ce programme d'autant qu'il appartient au premier cycle de lieder composé par Wolfgang Rihm, à une époque où il était un jeune compositeur. Il est très intéressant pour moi de voir la manière dont son œuvre a évolué.

Avec ce disque, vous ne mettez pas seulement en avant les destins tragiques engendrés par la guerre...

Il y a en effet un peu d'ironie, malgré le thème, notamment dans le sarcastique « *Kriegslied eines Kindes* » de Hanns Eisler, figure ouvertement pacifique, où il est question d'un enfant essayant un uniforme et prétendant être un soldat. « *Der Tambour* » de Hugo Wolf est quant à lui une vision adoucie et idéalisée de la guerre, du point de vue d'une vivandière.

Vous avez un lien étroit avec le théâtre. Quelle place accordez-vous au texte ?

Le texte est très important à mes yeux. Cela est, une fois encore, lié à ma famille. Ma mère n'est pas seulement chanteuse, elle est aussi linguiste, spécialiste de Shakespeare, et mon père est metteur en scène d'opéra. Il a toujours basé son travail sur l'histoire et les sources des œuvres. Sa *Maison des morts* de Janáček est par exemple fortement inspirée par Dostoïevski. Dans mon enfance, l'un et l'autre me donnaient des recommandations de lectures !

Comparés à l'opéra, les lieder offrent en général une meilleure chance d'avoir un bon texte. Il faut bien le dire, certains livrets ne présentent pas beaucoup d'intérêt – tout le monde n'a pas le génie d'Arrigo Boito qui a su retranscrire pour Verdi la force théâtrale de Shakespeare ou Schiller.

Pourquoi avoir voulu revêtir des vêtements de soldat sur les photos de votre disque « Behind the Lines » ?

Je viens du théâtre, je suis une chanteuse d'opéra et je trouve toujours intéressant de ne pas se limiter à la gestuelle, d'inclure une dimension théâtrale dans un récital, via les costumes ou la lumière. Esther Perbandt, styliste allemande de Berlin, dont j'adore

les créations, fait des vêtements unisexes et s'inspire des uniformes qu'elle s'amuse à déconstruire. Je suis allée dans son magasin, j'ai essayé ce manteau et ce pantalon, et tout de suite, je me suis dit que cela irait parfaitement avec mon nouveau récital.

Que vous apporte justement le récital par rapport à l'opéra ?

J'aime les deux dans la mesure où chacun procure quelque chose de différent. À l'opéra, la pression vient du fait qu'il faut être bon pour la communauté, de manière à ce que le spectacle fonctionne. Le chanteur fait le lien entre la fosse d'orchestre et la scène. C'est en quelque sorte plus facile car on peut se cacher derrière un costume, un masque, un rôle, et le public est un peu plus distrait par tous les autres paramètres. À l'inverse, dans un récital, je suis Anna Prohaska et je me dois de donner le meilleur. C'est une situation beaucoup plus exposée, car le public entend chaque respiration, chaque imperfection technique qu'il peut y avoir.

Vous êtes issue d'une illustre famille de musiciens. Avez-vous le projet d'interpréter un jour la musique de votre arrière-grand-père Carl Prohaska ?

J'ai récemment retrouvé chez moi une mélodie de lui, basée sur *Pierrot lunaire*, mais écrite dans un style très différent du Sprechgesang de Schönberg. Ce serait très intéressant de l'inclure dans un programme mais il n'y a pas encore de projets concrets.

Interview réalisée en anglais le 12.03.2018

Anne Payot-Le Nabour est Programme Editor à la Philharmonie Luxembourg depuis 2015. Après des études en littérature, allemand et musicologie, elle a travaillé pour Les Musiciens du Louvre et le Festival d'Aix-en-Provence, tout en exerçant une activité de rédactrice indépendante pour différentes maisons d'opéra.

« Behind the lines », une voix de femme dans le grondement de l'Histoire

Esteban Buch

La mort, la mort, la mort. La mort des fleurs dans « *Es geht ein' dunkle Wolk' herein* », vieille chanson d'adieu pour un soldat de la Guerre de Trente Ans, une chanson comme il y en a eu tant que ça en est devenu un genre, l'*Abschiedslied*. La peur de la mort violente de l'amour dans « *My Love's in Germany* », de Thomas Traill, chanson écossaise sur la même guerre du 18^e siècle, au mot d'ordre si moderne : « *Send him hame [home]* ». La mort encore plus ancienne de Jeanne d'Arc, dans la « scène dramatique » d'Alexandre Dumas et Franz Liszt. Le pressentiment de la mort, face aux troupes de Napoléon dans « *Krieger's Ahnung* », lied sur un poème de Ludwig Rellstab tiré du *Schwanengesang*, chant de cygne d'avant la mort de Franz Schubert. La mort qui vient, celle du vieux briscard de l'Empereur hallucinant la *Marseillaise* au retour de Russie, dans « *Die beiden Grenadiere* » de Heinrich Heine et Robert Schumann. La mort aux trousses, celle du soldat qui s'enfuit avec son butin dans le sixième des *Gedichte von Joseph von Eichendorff* de Hugo Wolf. La mort grimaçante qui dans le lied de Gustav Mahler, tiré du *Knaben Wunderhorn*, s'annonce dans la dernière nuit d'amour du soldat : « *Allwo dort die schönen Trompeten blasen, da ist mein Haus, von grünem Rasen* », « Partout où sonnent les fières trompettes, C'est là qu'est ma demeure, ma demeure de vert gazon ! » La mort du fils et celle du père, les deux vétérans du chant funèbre « *Dirge for Two Veterans* » de Walt Whitman et Kurt Weill. La mort qu'on ne voit pas venir, comme celle que suggère Beethoven en mode mineur, derrière le dos du virilisme de Goethe : « *Welch' Glück sondergleichen, ein Mannsbild zu sein !* », « Quel bonheur sans pareil d'être un mec ! », y chante une femme, brûlante d'envie de suivre son homme au combat. Pour quoi faire ? Pour mourir

aussi ? Toujours et déjà la mort. Et ce n'est pas fini, au contraire, ça ne fait que commencer. Voici donc à leur tour les innombrables morts de la Grande Guerre, mis en musique par Charles Ives sur le célèbre poème « *Flanders Fields* » de John McCrae, les morts ensevelis sous leurs croix ordonnées dans le cimetière militaire aux coquelicots, et disant simplement : « *We are the Dead. Short days ago we lived* ». Voici les morts-vivants civils des villes guettées par les bombardements, dont parle l'exilé Bertolt Brecht dans la « *Letzte Elegie* » du *Hollywooder Liederbuch* de l'exilé Hanns Eisler, une élégie qui bien sûr, ne sera jamais vraiment la dernière. La séquence historique de « *Behind the lines* » s'arrête là, mais il y aurait matière à continuer, car tuer et mourir à la guerre est l'une des choses que depuis la nuit des temps l'humanité pratique avec le plus de méthode et d'obstination.

Or il y a aussi au fil des siècles de l'obstination et de la méthode dans la manière de mettre en musique cette expérience extrême, malgré les changements des guerres et des styles musicaux. **Le principe esthétique en est la subversion de la musique militaire par l'étau de l'angoisse et la mélancolie.**

Les *Walt Whitman Songs*, composés par Kurt Weill en pleine Seconde Guerre mondiale sur des poèmes écrits pendant la Guerre de Sécession, le donnent à entendre avec une force saisissante. « *Beat ! Beat ! Drums !* », chante la soliste sur une quarte descendante, une fois, deux fois, trois fois, et le rythme percussif de cette phrase, qu'à son tour le pianiste martèle de tout son corps, devance les chemins harmoniques où se déploie le paysage humain bouleversé par la guerre – « *Blow ! Bugles ! Blow !* », clairons et tambours envahissant l'église, l'école, la noce, les champs, les villes. « *Beat ! Beat ! Drums !* », le tambour est l'instrument même de la guerre, dont les roulements pour ordonner la troupe miment le grondement des armes. « *Blow ! Bugles ! Blow !* », la percée des cuivres dans l'espace fait tressaillir les tympanes et les âmes. « *Beat ! Beat ! Drums !* », le tambour qui joue du tambour et le trompette qui joue de la trompette sont encore, dans l'imaginaire occidental, les musiciens militaires par excellence. Le trompette est plutôt un costaud aux poumons remplis de poudre, qu'avec ses *schönen*



Hanns Eisler à Malibu

Trompeten Mahler fait scintiller à contre-emploi, comme pour faire mentir toutes les fanfares du monde. Et le tambour est souvent le plus vulnérable, le plus jeune des soldats. Il peut même être un enfant, ou représenter l'enfant qui sommeille en chaque costaud, comme celui dépeint par Eduard Mörike dans le lied de Hugo Wolf, qui rêve que sa mère fait à manger pour la troupe, et alors « je m'assiérais devant mon tambour, et mon tambour serait un plat garni de choucroute chaude ». Et lors du même festin imaginaire, poursuit le poète, l'enfant-soldat mangerait aussi son sabre comme une saucisse. Du coup, il ne serait plus un soldat du tout.



L'Enfant-tambour, William Morris Hunt (1862)

Rêve que tout cela ! Tambour ou pas, les enfants pris au piège de la guerre ne manquent pas, comme celui du « *Kriegslied eines Kindes* » de Eisler, qui voit réalisé le cauchemar inverse au rêve de Mörike, car « *Meine mutter wird Soldat* », « Ma mère devient soldat ». D'une chanson de guerre à l'autre, les rêves de bonheur d'enfant sont écrasés en échange de rêves adultes de gloire. Et toute cette rumeur des batailles pèse lourd sur le crâne des vivants, là où ils ont les tympanes et les larmes. Walt Whitman et Kurt Weill le disent bien, là aussi, dans « *Dirge for Two Veterans* » :

*I hear the great drums pounding,
and the small drums steady whirring;
and ev'ry blow of the great convulsive drums
strikes me through and through.*

On écoute les « grands tambours convulsifs » avec le corps, l'écoute est empreinte du son sur le corps, et quelque chose de cela se transmet – « *Beat ! Beat ! Drums !* » – aux formes sublimées que proposent la voix de Anna Prohaska et le piano d'Eric Schneider. Les images sonores de Walt Whitman et Kurt Weill font écho à ce qu'au 18^e siècle Edmund Burke – le célèbre critique de la Révolution française – avait théorisé sous le nom de sublime. « *En effet, écrit Burke, j'ai remarqué que toutes les fois que je me suis attentivement appliqué à saisir le retour d'un son qui se répétait par intervalles, comme des décharges de canon successives, quoique certain du renouvellement du coup, je ne pouvais me défendre en l'entendant d'un léger tressaillement : le tympan de mon oreille souffrait une convulsion qui se communiquait à tout le corps. La tension de l'organe augmentant ainsi à chaque impulsion par les forces réunies de l'impulsion même, de l'attente et de la surprise, elle est portée à un si haut degré qu'elle peut produire le sublime.* » Pour l'auteur, l'artillerie est, avec les cris de la foule, le seul phénomène d'origine humaine capable de produire un effroi comparable à celui que provoque « le bruit des grandes cataractes, le mugissement des tempêtes, le tonnerre ». Ces « musiques », dit-il, sont capables d'« intimider l'âme », de « suspendre son action » et de « la remplir de terreur ». Or bien que dans ce passage de Burke le mot « musique » soit à entendre avec ironie, rien n'empêche de le prendre, justement, au mot. Bientôt Kant, s'inspirant précisément de Burke et pensant peut-être à Händel, mentionne les « grands oratorios » parmi les sources du sublime. Et c'est Beethoven qui va transposer ce programme philosophique en une musique sublime, avec la *Symphonie Héroïque* devenue depuis le lieu commun du genre, mais aussi avec la musique pour *Egmont* dont est tiré le lied de Goethe, « *Die Trommel gerühret* ». À sa suite, tout le 19^e siècle tâchera de faire entendre partout, et même jusqu'à dans l'espace intime du lied, le grondement de l'Histoire.

Or il n'y a rien de sublime en soi dans la guerre ni dans la mort, pas plus que dans le bruit du canon ou le roulement du tambour. Tout cela n'a du sens que parce qu'il y a, comme dit Burke, une âme pour en faire l'expérience. Et c'est là une expérience très particulière, où la terreur s'articule à la jouissance. Comme les films de guerre, les musiques de guerre sont empreintes de cette ambivalence esthétique et morale, qui n'est autre que l'ancien paradoxe du tragique. **Dans le cas de la musique, l'ambivalence est d'autant plus forte que cette âme-là « chante », ici par la voix d'Anna Prohaska, et représente ainsi, par une belle forme, et la terreur des hommes dans la bataille, et la compassion qu'ils inspirent à qui contemple le spectacle à distance.**

Dans « Behind the lines », seule, peut-être, la musique de Wolfgang Rihm sur le poème « *Untergang* » de Georg Trakl essaie de se placer, au risque de la stridence, au-delà du « beau musical » théorisé au 19^e siècle par Eduard Hanslick. C'est la seule œuvre écrite « après Auschwitz », en l'occurrence en 1969, sur un texte du grand poète mort en 1914 près du front, des suites d'une tentative de suicide induite par la vision horrible des corps ravagés de ses camarades. Pour le reste, avec toutes les horreurs qu'elles charrient, ces œuvres disent aussi la capacité des hommes et des femmes à percevoir l'horreur elle-même, et à s'en émouvoir. Des femmes, d'ailleurs, surtout des femmes. Dans ce contexte, la « mère qui devient soldat(e) » dans le lied de Eisler n'incarne nullement l'*empowerment* des femmes au nombre de l'égalité, comme le faisait peut-être, dans une lecture optimiste, celle du lied de Goethe et Beethoven. Face aux hommes qui l'ont condamnée à mort, la Jeanne d'Arc de Liszt reste crispée dans un lancinant arpège ascendant de septième diminuée : « Je vais monter sur le bûcher et pourtant j'ai sauvé la France ». Les femmes dans la guerre ne sont ici qu'un autre « désastre de la guerre », comme disait Goya. Dans le répertoire d'Anna Prohaska et Eric Schneider, elles sont surtout des mères et des amantes, des veuves en acte ou en puissance, comme dans la déchirante complainte de la « *Femme du soldat* » de Rachmaninov. Elles disent tout le temps « Adieu, adieu, adieu ». Elles sont bien « Behind the lines », et pas devant.



Georg Traklen 1914

Cette passivité éplorée résulte de siècles de sexisme, qui se reflètent dans la musique comme partout ailleurs. Mais c'est là, précisément, que gît toute la force de ce programme, par où une artiste femme, puisant dans un répertoire écrit par des hommes, s'approprie le droit de chanter la mort contre la mort, de faire la guerre à la guerre. Et par là même de la possibilité, aussi virtuelle soit-elle, de faire bouger les lignes.

Esteban Buch est directeur d'études à l'EHESS de Paris. Il est l'auteur, notamment, de Trauermarsch. L'Orchestre de Paris dans l'Argentine de la dictature (2016) et La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique (1999). Il a écrit de nombreux articles sur la musique pendant la Première Guerre mondiale, et coédité l'ouvrage collectif La Grande guerre des musiciens (2009).

Krieg und kein Frieden

Gilbert Stöck

Vor genau hundert Jahren endete der Erste Weltkrieg, und erneut werden wir in Gedenkveranstaltungen mit den irritierenden Bildern der 1914 fröhlich in den Krieg marschierenden Soldaten, die von jubelnden Menschen am Straßenrand verabschiedet werden, konfrontiert. Im Gegensatz zu jenen Soldaten kennen wir die Gräuel, die daraufhin folgten, daher möchte man ihnen naiver Weise zurufen, aufzubegehren, und nicht als Marionetten kriegshungriger Monarchen zu dienen.

Jene Kriegsbegeisterung war auch nicht gespielt. Heute noch berührt das Frohlocken von Künstlern wie Otto Dix, Franz Marc oder auch Arnold Schönberg, die begeistert dem Krieg zusprachen, unangenehm. Wie konnten solch sensible Künstler, die einerseits mit ihren Werken die ambivalente Stimmung in der Gesellschaft der angehenden Moderne erfüllten, andererseits den Schrecken des Krieges derart übersehen? Mancher von ihnen änderte dann auch seine Meinung – auf dem Schlachtfeld mit der Brutalität des Krieges konfrontiert.

Klar, mit dem Wissen der Gegenwart lässt sich über die Vergangenheit leicht urteilen. Gerade diese falsche Sicht der Dinge bildet den Ausgangspunkt für Anna Prohaska und ihr Liederprogramm, das sich mit den vielfältigen Facetten des Krieges beschäftigt. Prohaska agiert eben nicht eindimensional, indem sie lediglich kritisch-pazifistische Haltungen zu Wort und Ton kommen lässt. Auch die von Pathos tiefenden Hymnen werden einbezogen. Gerade dadurch, dass Kriegs- und Antikriegslieder



Der Auszug deutscher Soldaten aus ihrer Garnisonsstadt

unversöhnlich nebeneinander stehen, wird der Irrsinn des Treibens vor hundert Jahren offenbar. Es entspinnt sich kein Dialog zwischen den Liedern, das Unversöhnliche tritt plastisch hervor.

Trennung und Sehnsucht

Diejenigen Lieder, die das Scheiden vom Geliebten thematisieren, entspringen dem Schicksal des Einzelnen. Betroffene Frauen und Männer geben im Stillen ihrer Sehnsucht nach den fernen Liebsten Ausdruck: Die traditionelle Weise *«Es geht ein' dunkle Wolk' herein»*, die das heutige Konzert eröffnet, spricht vom schweren Herzen der Zurückgebliebenen. Die dunkle Wolke, die sich als Regenwolke herausstellt, dient als Naturmetapher für das Bedrohliche, auf das die Protagonistin mit der Sehnsucht nach der Sonne reagiert. In Hugo Wolfs *«Der Tambour»* wiederum sinniert der Protagonist kurz und innig über seine Familie, die ihm – nun auf dem fernen Gefechtsfeld – mit dieser Träumerei eine kleine Abwechslung verschafft. Doch am Ende wird auch ihm klar: Der Grat zwischen dieser Seligkeit und seinem zukünftigen bitteren «Helden»-Tod ist schmal. Wolf reagiert musikalisch mit

einem bewährten Stilmittel: Der schroffe textliche Bruch wird deutlich durch den raschen Wechsel zwischen einem heiter-burlesken Ton während der Träumerei und einer harmonischen Eintrübung, als der Soldat wieder der harten Gegenwart gewahr wird («*Ach weh! Jetzt hat der Spaß ein End!*»).

Solche Kontraste zwischen der wohligen Vergangenheit und der unversöhnlichen Gegenwart beleben auch einige Lieder von Franz Schubert, am berühmtesten ist hierbei vielleicht «*Der Lindenbaum*». Besonders deutlich wird das Changieren zwischen solchen Sphären auch in seinem Lied «*Krieger's Ahnung*». Der Soldat träumt in sanften Klängen von seiner Liebsten, sehnt sich nach ihrer Wärme und Süße, befindet sich aber in der schroffen Gegenwart seiner «*Waffenbrüder*» und sieht sein Ende nahen («*es ruft noch manche Schlacht. / Bald ruh' ich wohl und schlafe fest, / Herzliebste – Gute Nacht!*»). Musikalisch begleitet Schubert diese düsteren Zeilen mit kondukthaften, scharf punktierten Akkorden, die als Topos der Trauer gelten und in ähnlicher Weise auch im berühmten *Marche funèbre* von Chopin auftreten.

Die Pathetik bleibt während «*Die Frau des Soldaten*» von Sergej Rachmaninov permanent erhalten, wenn die Protagonistin davon singt, dass ihr Soldat nun in der Ferne weilt und sie selbst in einem fremden Haus alt werden müsse. Die statische Elegie der Melodik korrespondiert dabei gut mit der Ergebenheit, mit der die Protagonistin ihr Schicksal akzeptiert. Ähnlich passiv und der Unbill höherer Mächte vertrauend räsoniert auch die Figur in Michael Cavendishs «*Wand'ring in this Place*» über ihr Los. Cavendish war dem englischen Hof eng verbunden und publizierte dieses Lied, das mit seiner melodischen Sensibilität an seine bekannteren Landsleute John Dowland und Thomas Morley erinnert, im Jahre 1598. Schließlich überwiegt die elegische Note auch in «*Tom Sails Away*» von Charles Ives, das 1917 veröffentlicht wurde. Die zarte Nostalgie der sich an Tom erinnernden Figur wird von Ives mit einer fragilen musikalischen Klavierbegleitung unterstrichen: Die Zeiten der friedlichen Kindheit sind für immer vorbei, aus dem kleinen Tom ist nun ein Soldat geworden, der in den Krieg gezogen ist.



Von Tränengas geblendete Angehörige der britischen 55. Division während der Vierten Flandernschlacht am 10. April 1918



Hingegen dominiert im Strophenlied *«My Love 's in Germany»*, das Thomas Traill im 17. Jahrhundert komponiert hat, eine aktive auflehrende Haltung der Verlassenen, die sehnsüchtig auf ihren Geliebten wartet. Nachdrücklich fleht sie darum, dass ihre Liebe doch bitte zurück nach Hause geschickt werden solle. Die Hilferufe sind umsonst, da sie doch weiß, dass sein Schicksal besiegelt ist, und er nie mehr aus dem Krieg zurückkommen wird.

Der Sound der Helden

Soldatischer Stolz, der über die nachdenklichen Klänge der Verlassenen kühn hinwegsieht, ist eine der wichtigen Zutaten, ohne die Kriege undenkbar wären: Waffen, Getrommle, Marschieren und dazu die geschwollene Brust der Befehlenden werben dafür, sich für das Militär zu begeistern. Ludwig van Beethoven, einer der großen Meister des pathetischen Stils, setzt solche Vorgaben kongenial in Klärchens Lied *«Die Trommel gerühret»* um, das am Beginn seiner Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* steht. Noch vor aller Tragik besingt Klärchen das Vergnügen, gerne ein Mann sein zu wollen, um dadurch mit ihrem Geliebten in den Krieg ziehen zu können (*«Die Feinde schon weichen, / Wir schiessen da drein; / Welch' Glück sondergleichen, / Ein Mannsbild zu sein!»*).

Eine breite Palette stilistischer Mittel, das Feierliche des Krieges musikalisch einzufangen, verwendet auch Franz Liszt in seinem Lied *«Jeanne d'Arc au bûcher»*. Plastisch vernimmt der Hörer das Flammeninferno aus dem die französische Nationalheldin hervorsingt, dass sie ihr tragisches Schicksal akzeptiere, noch mehr: dass ihr Tod das Rad der Geschichte nicht zurückdrehen könne. Sie habe Frankreich befreit, und das sei das Wesentliche. Ihr Tod scheint dabei ein vergleichsweise unwesentliches Detail ihrer Biographie zu sein. Auch hier, wie bereits bei Beethoven, tauchen zwischen dem lyrischen Innehalten der Protagonistin musikalisch-hymnische Passagen auf, die vom leidenschaftlichen Engagement Jeanne d'Arcs künden. Anschließend bildet Robert Schumanns Lied *«Die beiden Grenadiere»* einen Brückenschlag zur französischen Geschichte, einerseits textlich durch die Anbetung Napoleons, andererseits musikalisch durch das Zitieren der Marseillaise.

Schumanns Begeisterung für Napoleon deckt sich hier mit derjenigen des Textdichters Heinrich Heine, denn im Dialog der beiden Grenadiere spricht sich einer der beiden vehement für den Einsatz zur Befreiung ihres gefangenen Kaisers Napoleon aus. Das politische Ziel dominiert dabei alles, denn seinen eigenen Tod würde er dafür gerne in Kauf nehmen. (*«Was schert mich Weib, was schert mich Kind? / Ich trage weit bess'eres Verlangen; / Lass sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind, – / Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!»*). Nicht zuletzt solch eine bedingungslose, fanatische Hingabe ist der Nährboden extremistischer Kräfte in Vergangenheit und Gegenwart.

Wider die Kriegstreiberei

Die Stimmen, die musikalisch gegen das Völkerschlachten das Wort erhoben, mehrten sich vor allem im Zuge der Gräuel des 20. Jahrhunderts. Viele von ihnen zählen zum politisch eher linken Lager, beispielsweise Hanns Eisler. Der Komponist, der selbst im Ersten Weltkrieg an der Front diente, vertonte einen anonymen Text im *«Kriegslied eines Kindes»*, aus dem Zyklus *Zeitungsausschnitte*, voller Sarkasmus. Die leicht durchschimmernde Marschmusik ist im Gegensatz zu den oben erwähnten Liedern Beethovens und Schumanns nun ironisch gebrochen, das Bittere des Verlustes der Mutter kommt recht leichtfüßig daher: *«Dann kriegt sie gleich ein Schießgewehr, / da schießt sie hin und her, / dann kommt sie in den / Schützengrab'n, / da fressen sie die schwarzen Rab'n, / meine Mutter wird Soldat.»* Zu den Liedern der *Zeitungsausschnitte*, die 1925 bis 1927 geschaffen wurden, äußerte sich Adorno regelrecht hymnisch und bezeichnete sie als Kunst, die auszieht, um *«die Welt zu verändern»*. Dieser Anspruch begleitete Eisler sein ganzes Leben und seine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht im amerikanischen Exil beflügelte Eislers Kritik noch stärker: *«Panzerschlacht»* und *«Die letzte Elegie»* stammen aus dem *Hollywooder Liederbuch* und thematisieren in aphoristischer Manier Absurditäten des Krieges. Auch Kurt Weill zählte zu den engen Vertrauten von Brecht und wie viele Intellektuelle jener Zeit betrachteten sie das Weltgeschehen äußerst skeptisch. Weill vertonte *«Beat! Beat! Drums!»* von Walt Whitman als Allegorie



Die Schlacht um Leipzig, 1813. Gemälde von Vladimir Ivanovich Moshkov

des Unausweichlichen, das passiert, wenn erst einmal die Kriegsmaschinerie in Gang gesetzt wurde. Die laut zu schlagenden Trommeln des Textes erklingen hier als peitschende, sich immer stärker aufschaukelnde Akkordkaskaden auf dem Klavier.

Wolfgang Rihms schonungsloses, in seinem Expressionismus an Schönberg erinnerndes Lied *«Untergang»* und *«In Flanders Fields»* von Charles Ives veranschaulichen, was nach einem Aufbruch à la *«Beat! Beat! Drums!»* droht: Hier kommen die Toten zu Wort



und mahnen an ihr Schicksal. Die Vorlage für Ives' Lied des kanadischen Offiziers John McCrae entstand 1915 inmitten des Ersten Weltkrieges als Reaktion auf den Tod eines Freundes auf einem Schlachtfeld in Flandern und zählt im anglo-amerikanischen Raum auch heute noch zu den bekanntesten Gedichten zum Kriegsgedenken. Ives verfremdet hier, auch unter Einbeziehung eines Zitats der Marseillaise, die Idee des Marsches. Einen eher heiteren Ton erlaubt sich Ives in seiner musikalischen Miniatur «1, 2, 3», wo er Marsch- und Walzer-Flair kombiniert und



Nach dem Zweiten Weltkrieg

darüber vielsagend sinniert, ob denn der Dreiertakt beim «Yankee» weniger beliebt sei als der Zweiertakt.

Schließlich wird der Schrecken des Krieges durch die Gegenwart des Todes besonders bedrohlich. Zwar wirkt die Situation zwischen dem Soldaten, der seine Liebste besucht, in Gustav Mahlers *«Wo die schönen Trompeten blasen»* romantisch, aber das Mädchen hat dunkle Vorahnungen. Aus der geplanten Hochzeit könnte womöglich nichts werden, da der Geliebte erneut in den Krieg ziehen muss. Auch die tröstenden Worte des Soldaten:

«Ich zieh in Krieg auf grüner Heid, / Die grüne Heide, die ist so weit. / Allwo dort die schönen Trompeten blasen, / Da ist mein Haus, von grünem Rasen.» sind doppeldeutig, genauso doppeldeutig, wie das nuancenreiche musikalische Flair, das Mahler entspinnt und das eben nicht durchgängig heiter wirkt.

In Hugo Wolfs «*Der Soldat II*», nach einem Gedicht von Joseph von Eichendorff, erkennt der Soldat, dass der Tod zum Greifen nahe ist («*Und küß' noch im Flug mich wildschönes Kind, / Geschwind, / Denn der Tod ist ein rascher Gesell*»). Wolf unterlegt das Gedicht mit einem rastlos eilenden Ton, das Lied reißt den Protagonisten mit und die Vorstellung, dass «*rascher Gesell*» überhaupt die letzten Worte des Protagonisten sein könnten, wirkt realistisch: Das Lied endet abrupt wie ein Schuss oder ein Säbelhieb. Einen solchen Schuss erlebt der Hörer inmitten des Liedes «*Der Soldat*» von Robert Schumann, wenn der Soldat bei der Erschießung seines Freundes aktiv beteiligt ist. Noch mehr, es ist gerade sein Schuss, der den Freund tödlich trifft und dadurch die Tragik des Geschehens noch verstärkt.

Musikalische Mahnwachen

Irgendwann ist also alles überstanden, der Krieg ist aus und die Wunden werden geleckt. Die müden Soldaten kehren nach Hause zurück und müssen mit ihrem Trauma fertig werden. In Schuberts «*Ellens Gesang I*» wird dem «*Helden*» mit entwaffnender Stilistik ein Wiegenlied dargebracht: Der einstmals so kühne Krieger wird nun wie ein krankes Kind in den Schlaf gesungen, vergangen sind die Fanfaren und heiteren Märsche, die musikalisch nur noch als schale Erinnerungen durchschimmern. Ein Held zu sein bedeutet hier nur noch, überlebt zu haben, so auch wenn der Wehrmachtssoldat in Eislers «*Die Heimkehr*» in seine Vaterstadt zurückkehrt und sie in Trümmern liegend kaum wiedererkennt. Alles Soldatische ist verflogen, der ehemalige Held strotzt vor Elegie angesichts der Folgen, die der Krieg mit sich brachte. Seelisch tief getroffen ist auch der Soldat in Francis Poulencs «*Le Retour du sergent*». Der Offizier fantasiert über seine gefallenen Kameraden, wobei die Wahnvorstellungen durch die Struktur des Gedichts plastisch vermittelt werden: Immer wieder

kehrt der nach dem ersten Erscheinen sinnfrei wirkende Satz *«les pieds gonflés sifflant du nez.»* wie eine idée fixe wieder und wieder und wird dadurch zum Spiegelbild des Chaos, das sich im Kopf des Protagonisten abspielt.

Denjenigen, die nicht nur ihr psychisches Wohl, sondern gleich ihr Leben verloren haben, bleibt nur noch beklagt zu werden. *«Fear no more the heat o' the sun»* von Roger Quilter wurde, gemeinsam mit vier anderen Liedern zu Texten von Shakespeare, im Jahre 1921 veröffentlicht. Das spätrromantische Lied hat impressionistische Anklänge und bleibt in einem schwermütig getragenen Tonfall, in dem der Protagonist einen Verstorbenen besingt, der nun keine Sorgen mehr hätte und auch das Übel der feindseligen Umwelt nicht mehr ertragen müsse. Dem Grabesgesang über zwei Gefallene, den Weill in *«Dirge for two Veterans»* vertont hat, entströmt das Flair einer kleinen Ballade. Die Musik hat sich am Ende aller Schwere entledigt, gleich einem musikalischen Fragezeichen, und damit endet auch das Konzert.

Geboren 1969 in Graz, studierte Gilbert Stöck dort Musikwissenschaft und promovierte in Halle (Saale) über ein Thema zur Musikgeschichte der DDR. Er ist seit 2005 Dozent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig und forschte 2013–2015 in Lissabon zu Aspekten der portugiesischen Musikgeschichte.

Interprètes

Biographies

Anna Prohaska soprano

À l'âge de 20 ans, Anna Prohaska apparaît pour la première fois à la Staatsoper Unter den Linden, dont elle reste membre de l'ensemble malgré sa carrière internationale. Elle se distingue par son répertoire extrêmement varié, allant de Monteverdi à des créations mondiales, et travaille avec des chefs d'orchestre tels que Daniel Barenboim, Philippe Jordan et Sir Simon Rattle. Elle est rapidement amenée à se produire sur de nombreuses autres scènes, dont la Scala de Milan, le Théâtre du Bolchoï, l'Opéra national d'Amsterdam, la Royal Opera House Covent Garden et l'Opéra de Paris. Au cours de la saison 2017/18, Anna Prohaska est de retour au Theater an der Wien dans une nouvelle production de Claus Guth (*Saul* de Händel) et au Royal Opera House Covent Garden en tant que Nannetta dans *Falstaff* de Verdi. On peut également l'entendre à la Staatsoper Unter den Linden pour la première fois dans le rôle-titre de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi. Artiste en résidence à la Philharmonie Luxembourg, elle chante les oratorios de Debussy avec la Staatskapelle Berlin sous la direction de Daniel Barenboim à Berlin et au Wiener Musikverein. Après avoir participé aux concerts d'ouverture de la Pierre Boulez Saal, elle réalise un vœu très cher en mars 2018 en y interprétant *Pierrot Lunaire* de Schönberg, sous la direction de Zubin Mehta et avec Daniel Barenboim au piano. Invitée régulière des Salzburger Festspiele depuis 2008, Anna Prohaska s'y est produite dans les rôles de Zerlina (*Don Giovanni*), Despina (*Così fan tutte*), Deola dans *Al Gran Sole Carico d'Amore* de Luigi Nono, Susanna dans *Le nozze di Figaro* et en 2017 Cordelia dans *Lear* de Reimann. Sur la scène de la Bayerische

Staatsoper de Munich, elle a été Blonde et Adele et s'est produite en 2016 dans *Les Indes galantes*. En 2012, Jörg Widmann lui dédie le rôle d'Inanna dans son opéra *Babylon*. Également demandée dans les salles les plus prestigieuses du monde, elle a donné des concerts avec le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic Orchestra, le NHK Symphony Orchestra Tokyo, le London Symphony Orchestra, les Wiener et les Berliner Philharmoniker et le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Elle a chanté sous la direction de Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Pierre Boulez, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Gustavo Dudamel et Franz Welser-Möst. La musique ancienne lui tient particulièrement à cœur; elle a souvent chanté avec Nikolaus Harnoncourt et le Concentus Musicus et travaille régulièrement avec l'Academy of Ancient Music, le Freiburger Barockorchester et l'Akademie für Alte Musik Berlin. Avec ses récitals thématiques, Anna Prohaska est invitée à l'occasion de la Schubertiade Schwarzenberg, au Wigmore Hall London, à Vienne et à Berlin. En 2018, à l'occasion du centième anniversaire de la fin de la Première Guerre mondiale, elle donne son programme «Behind the Lines», également titre de son album sorti en 2014 chez Deutsche Grammophon. Elle a déjà publié de nombreux enregistrements sous ce label, pour lesquels elle a reçu des prix tels que l'ECHO Klassik. Son dernier album «Serpent & Fire: Arias for Dido and Cleopatra» avec Il Giardino Armonico (alpha) s'est immédiatement placé en tête du classement des ventes de disques classiques.

Anna Prohaska Sopran

Mit 20 Jahren war Anna Prohaska erstmals an der Staatsoper Unter den Linden zu hören, der sie neben ihrer internationalen Karriere weiterhin als Ensemblemitglied verbunden bleibt. Anna Prohaska fällt durch ihr ungemein vielfältiges Repertoire auf, von Monteverdi bis hin zu Uraufführungen, und arbeitet mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Philippe Jordan oder Sir Simon Rattle. Bald wurde sie auf viele weitere große Bühnen geholt, darunter die Mailänder Scala, das Bolshoi Theater, De Nationale Opera Amsterdam, das Royal Opera House Covent



Anna Prohaska

photo: Holger Hage, Deutsche Grammophon



Garden oder die Pariser Oper. In der Saison 2017/18 ist Anna Prohaska wieder am Theater an der Wien in einer Neuinszenierung von Claus Guth (Händels *Saul*) sowie am Royal Opera House Covent Garden als Nannetta in Verdis *Falstaff* zu Gast. Auch an ihrem Berliner Stammhaus, der Staatsoper Unter den Linden, ist sie in einer Premiere zu erleben: In der Titelpartie von *L'incoronazione di Poppea* von Monteverdi. Auf dem Konzertpodium ist sie als Residenzkünstlerin der Philharmonie Luxemburg wie auch mit der Staatskapelle Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim in Berlin und im Wiener Musikverein in den Oratorien von Debussy in einer ganz anderen Facette zu erleben. Nachdem sie schon bei den Eröffnungskonzerten des Pierre Boulez Saals mitgewirkt hat, verwirklicht sie dort im März 2018 mit Schönbergs *Pierrot Lunaire* einen lang gehegten Repertoirewunsch, unter der Leitung von Zubin Mehta, am Klavier auch diesmal Daniel Barenboim. Anna Prohaska ist seit 2008 regelmäßig zu Gast bei den Salzburger Festspielen und ist dort nach der Zerlina (*Don Giovanni*), Despina (*Così fan tutte*) und Deola in Luigi Nonos *Al Gran Sole*, *Carico d'Amore* und Susanna in *Le nozze di Figaro*, 2017 als Cordelia in Reimanns *Lear* zu hören. Auf der Bühne der Bayerischen Staatsoper München war die Sopranistin als Blonde und Adele und 2016 in *Les Indes galantes* zu erleben. 2012 widmete ihr Jörg Widmann die Partie der Inanna in seiner Oper *Babylon*. Auch in den wegweisenden Konzerthäusern weltweit ist sie gefragt. Konzerte führten sie zum Cleveland Orchestra, dem LA Philharmonic Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, zum London Symphony Orchestra, den Wiener und den Berliner Philharmonikern oder zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sie sang unter Claudio Abbado, Herbert Blomstedt, Pierre Boulez, Daniel Harding, Mariss Jansons, Yannick Nézet-Séguin, Gustavo Dudamel oder Franz Welser-Möst. Einen besonderen Stellenwert nimmt die alte Musik für sie ein, häufig trat sie mit Nikolaus Harnoncourt und dem Concentus Musicus auf und arbeitet regelmäßig mit der Academy of Ancient Music, dem Freiburger Barockorchester oder der Akademie für Alte Musik Berlin zusammen. Mit ihren thematischen Liederabenden ist Anna Prohaska gern gesehener Gast in Liedzentren wie der Schubertiade Schwarzenberg, der

Wigmore Hall London, in Wien oder Berlin. 2018, zum 100-jährigen Jahrestag des Endes des ersten Weltkrieges, gibt Anna Prohaska Liederabende mit ihrem Programm «Behind the Lines», das bereits 2014 bei der Deutschen Grammophon als Album erschienen ist. Bei der Deutschen Grammophon brachte sie bereits zahlreiche Einspielungen heraus, für die sie mit Preisen wie dem ECHO Klassik ausgezeichnet wurde. Ihr neuestes Album «Serpent & Fire: Arias for Dido and Cleopatra» mit Il Giardino Armonico (alpha) stieg gleich ganz oben in den Klassik-Charts ein.

Eric Schneider piano

Originaire de la région du Bergisches Land, Eric Schneider étudie le piano et les mathématiques. À l'âge de 22 ans, il obtient avec mention son diplôme à la Hochschule für Musik und Tanz Köln. Après ses premiers prix et ses premières apparitions en tant que soliste, il découvre son intérêt pour le lied et la musique de chambre. Il décide donc de poursuivre ses études en accompagnement de lied avec Hartmut Höll et reçoit de précieux conseils de la part de Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel et Dietrich Fischer-Dieskau. Il doit aussi beaucoup à Elisabeth Schwarzkopf. Dans les années 1990, il élargit ses horizons sonores en prenant des cours de direction avec Rolf Reuter. Eric Schneider collabore intensivement et depuis de nombreuses années avec des chanteurs tels que Christiane Oelze, Anna Prohaska, Christine Schäfer, Matthias Goerne et Michael Kupfer-Radecky. Il a enregistré avec Christine Schäfer le *Winterreise* ainsi que le disque «Apparition» (œuvres de Henry Purcell et George Crumb), avec Matthias Goerne *Die Schöne Müllerin* et le *Hollywooder Liederbuch* de Hanns Eisler, ainsi que «Behind the Lines» aux côtés d'Anna Prohaska. En tant que soliste, Eric Schneider a donné des récitals au Festspielhaus Baden-Baden, lors du Kissinger Sommer et au Klavierfestival Ruhr. Son disque solo contient des œuvres de Leoš Janáček, Ludwig van Beethoven et Robert Schumann, tandis que sa version de la *Sonate op. 106* de Beethoven est disponible sur Youtube. Eric Schneider vit à Berlin depuis 1993, où il dirige depuis 2008 une classe de chant à l'Universität der Künste.

Eric Schneider Klavier

Aus dem Bergischen Land stammend, studierte Eric Schneider Klavier und Mathematik. Im Alter von 22 Jahren bestand er an der Musikhochschule Köln die künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung. Nach ersten Wettbewerbspreisen und Auftritten als Solist entdeckte er seine Begeisterung für Lied und Kammermusik. Also entschied er sich für ein Aufbaustudium in Liedgestaltung bei Hartmut Höll. Wegweisende Impulse erhielt er von Paul Badura-Skoda, Alfred Brendel und Dietrich Fischer-Dieskau. Besonderen Respekt und Dank schuldet er Elisabeth Schwarzkopf. In den 1990ern erweiterte er seine Klangvorstellungen im Dirigierunterricht bei Rolf Reuter. Mit Sängern wie Christiane Oelze, Anna Prohaska, Christine Schäfer, Matthias Goerne und Michael Kupfer-Radecky verbindet Eric Schneider eine intensive und langjährige Zusammenarbeit. Veröffentlicht wurden u.a. mit Christine Schäfer Aufnahmen der *Winterreise* sowie «Apparition» (Gesänge von Henry Purcell und George Crumb), mit Matthias Goerne *Die Schöne Müllerin* und das *Hollywooder Liederbuch* von Hanns Eisler, sowie mit Anna Prohaska «Behind the Lines». Als Solist gab Eric Schneider Recitals im Festspielhaus Baden-Baden, beim Kissinger Sommer und beim Klavierfestival Ruhr. Eine Solo-CD enthält Werke von Leoš Janáček, Ludwig van Beethoven und Robert Schumann. Bei Youtube findet man seine Aufnahme der *Sonate op. 106* von Ludwig van Beethoven. Eric Schneider lebt seit 1993 in Berlin. Seit 2008 leitet er eine Liedklasse an der Universität der Künste.



Eric Schneider
photo: Peter Adamik