

**05.03.** 2019 20:00  
Salle de Musique de Chambre  
Mardi / Dienstag / Tuesday  
**Récital vocal**

**Ian Bostridge** ténor  
**Brad Mehldau** piano

**Brad Mehldau** (1970)

*The Folly of Desire* (2018)

«*The Sick Rose*» (William Blake)

«*Leda and the Swan*» (William Butler Yeats)

*Sonnet 147* (William Shakespeare)

*Sonnet 75* (William Shakespeare)

«*Über die Verführung von Engeln*» (Bertold Brecht)

«*Ganymede*» (Johann Wolfgang von Goethe)

«*Ganymede*» (W. H. Auden)

«*the boys i mean are not refined*» (E.E. Cummings)

*Excerpt from «Sailing to Byzantium»* (William Butler Yeats)

*Night II, from «The Four Zoas (The Wail of Enion)»* (William Blake)

35'

---

**Robert Schumann** (1810–1856)

*Fünf Lieder und Gesänge op. 127*

N° 2: «*Dein Angesicht*» (Heinrich Heine) (1840)

*Lieder und Gesänge op. 142*

N° 2: «*Lehn' deine Wang'*» (Heinrich Heine) (1840)

*Fünf Lieder und Gesänge op. 127*

N° 3: «*Es leuchtet meine Liebe*» (Heinrich Heine) (1840)

*Lieder und Gesänge op. 142*

N° 4: «*Mein Wagen rollet*» (Heinrich Heine) (1840)

*Dichterliebe (Les Amours du poète) op. 48 (Heinrich Heine) (1840)*

N° 1: «Im wunderschönen Monat Mai»

N° 2: «Aus meinen Tränen sprießen»

N° 3: «Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne»

N° 4: «Wenn ich in deine Augen seh'»

N° 5: «Ich will meine Seele tauchen»

N° 6: «Im Rhein, im heiligen Strome»

N° 7: «Ich grolle nicht»

N° 8: «Und wüssten's die Blumen, die kleinen»

N° 9: «Das ist ein Flöten und Geigen»

N° 10: «Hör ich das Liedchen klingen»

N° 11: «Ein Jüngling liebt ein Mädchen»

N° 12: «Am leuchtenden Sommermorgen»

N° 13: «Ich hab' im Traum geweinet»

N° 14: «Allnächtlich im Traume»

N° 15: «Aus alten Märchen»

N° 16: «Die alten, bösen Lieder»

# De Schnaarchert



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) ponctue les programmes du soir de la saison 2018/19 d'instantanés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvollen Störens im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergnügliche Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

# Autour de la *Dichterliebe*

Hélène Pierrakos

Ce récital présente ceci d'original qu'il associe aux seize lieder constituant le cycle op. 48 de la *Dichterliebe* (Les Amours du poète, sur des poèmes de Heinrich Heine) de Robert Schumann, dans sa version définitive publiée par le compositeur, les quatre lieder primitivement composés par lui sur d'autres poèmes de Heine – et que Schumann avait finalement décidé d'écarter du cycle.

**Ce programme est donc une sorte de reconstitution de la *Dichterliebe* originelle, telle que l'avait conçue Schumann en 1840,** composant l'ensemble en une semaine ! L'œuvre, dans sa version première, était dédiée à Felix Mendelssohn (auteur lui aussi de très beaux lieder sur des poèmes de Heine) sous le titre de *20 Lieder und Gesänge* et portait le numéro d'opus 29. Quatre ans plus tard, Schumann publie le cycle sous le titre de *Dichterliebe* (peut-être en écho à cet autre cycle publié l'année précédente : *Frauenliebe und -Leben*).

## **Schumann et Heine – de l'exaltation à l'amertume**

La correspondance fertile entre les univers créateurs de Heine et de Schumann, qui se révèle au mieux dans le cycle de la *Dichterliebe*, est l'un des axes majeurs du lied romantique allemand. Peut-être parce que ce qui s'exprime le plus subtilement dans les poèmes de Heine – l'ironie et l'amertume accompagnant souterrainement le lyrisme sentimental le plus intense – est en parfaite adéquation avec la « psychologie » musicale de Schumann. Le musicien est en effet un maître de l'ambiguïté, de l'énigme, mais aussi de la mobilité des affects. Le passage de la mélancolie à l'exaltation qui marque la majeure partie de ses œuvres, qu'elles soient dotées d'un texte ou non, et qui ne peut qu'être mise en

relation avec la psychose maniaco-dépressive qui finira par l'anéantir, est aussi la marque qu'il s'imprima lui-même – en se donnant deux visages et en les nommant : Eusébius et Florestan.

Chez Heine, il ne s'agit pas exactement d'un double visage, mais nombre de ses poèmes ont pour ressort premier l'ambiguïté et surtout la révélation d'un monde de souffrance, de terreur ou de cruauté, derrière l'apparence idyllique, pastorale ou suave de tel scénario amoureux. Si Schumann reconnaît de toute évidence en Heine son double, ou du moins son poète privilégié, c'est d'abord parce que cette poésie est ancrée avec la même force dans le passionnel et dans l'énigmatique, et que le musicien peut y trouver la plus riche matière pour développer ses propres méandres sentimentaux et les *masquer* cependant avec le même mélange de bizarrerie et de virulence.

Le genre du lied est bien entendu spécialement favorable, chez Schumann comme chez d'autres compositeurs, à l'expression de l'ambiguïté. D'abord parce que le piano et le chant disposent de tout l'arsenal relationnel le plus complet : ce que dit le chant, le piano peut le démentir ; ce que « dit » le piano, le chant peut le développer ou le nuancer. Les chemins de l'un et de l'autre, les formes qu'ils dessinent, ensemble ou séparément (strophes régulières ou discours libre, concordance des reprises musicales avec le retour des mots, ou pas, etc.) : tout cela forme un art poétique d'une densité extraordinaire.

Le cycle des vingt lieder constituant la première version de la *Dichterliebe* a été composé au printemps 1840, en cette année qui voit dans la production schumannienne une floraison tout à fait extraordinaire de lieder. Seront en effet composées, en une seule année, près de cent quarante pièces, dont le *Liederkreis op. 24*, sur des poèmes de Heine déjà, les *Myrthen op. 25* sur des poèmes d'auteurs divers, les *Kernerlieder op. 35*, le *Liederkreis op. 39* sur des poèmes d'Eichendorff, ainsi que *Frauenliebe und -Leben op. 42*, sur des poèmes de Chamisso, pour ne citer que les œuvres majeures.

## Un kaléidoscope amoureux

Les poèmes choisis par Schumann pour élaborer le cycle des *Dichterliebe* sont issus du *Buch der Lieder* de Heine (1827), en l'occurrence le chapitre intitulé *Lyrisches Intermezzo* (1822). L'histoire ainsi reconstituée comporte bien entendu des effets d'ellipse, mais elle peut se résumer à peu près de la façon suivante : naissance de l'amour pour les quatre premiers lieder, distance prise par l'être aimé et doutes pour les deux lieder suivants, douleur et trahison pour les six suivants, désespoir et enfin ironie teintée de rêve pour les quatre derniers.

L'une des caractéristiques les plus frappantes du cycle est la brièveté de chacun des lieder qui le constituent, en particulier pour les premiers, la durée s'étirant progressivement pour les derniers. Bien entendu, **cet art du morcellement, du kaléidoscope, du changement abrupt d'humeur et des variations de lumière qui s'y associent est l'un des fondements de l'expression schumannienne.**

S'y associent toute une fantasmagorie, une inquiétude et aussi un caractère perpétuellement interrogatif – véritable signature émotionnelle chez ce compositeur. À l'échelle même du cycle dans son entier, le passage sans transition d'un état à un autre, d'un hymne calme, comme venu d'un recueil populaire (N° 2 : « *Aus meinen Tränen spriessen* ») à un paysage rythmique mouvementé (N° 3 : « *Die Rose, die Lilie, die Taube* »), de l'emphase et la gravité (N° 6 : « *Im Rhein, im heiligen Strome* ») à un chant plein d'une douloureuse exaltation (N° 8 : « *Und wüssten's die Blumen, die kleinen* ») – tout cela finit par susciter l'impression d'un univers expressif d'une telle richesse que l'auditeur se voit entraîné dans un espace quasi onirique, où la mobilité de l'affect fait force de loi.

## Un artisanat poétique

En entrant un peu plus avant dans le détail de la partition, on notera, parmi bien d'autres points forts, la présence régulière de longs interludes ou postludes du piano, suggérant que seule la musique « pure », dans l'écho des mots du poème, peut prendre



Lithographie de Robert Schumann par Joseph Kriehuber, Vienne, 1839



en charge la signification la plus secrète de ce cycle. Dans la perspective plus large de la création schumannienne, cette présence surinvestie du piano est bien sûre toute naturelle, puisque le piano a été, dans l'univers créateur du musicien, le tout premier médium expressif et le plus important.

Schumann traite la poésie de Heine de façon riche et, ici encore, rien moins qu'univoque. Un exemple parmi tant d'autres : le mot « bitterlich » (amèrement) signe, dans le lied N° 4, « *Wenn ich in deine Augen seh'* », l'événement psychologique le plus fort (« Mais quand tu me dis : « je t'aime », je ne puis que pleurer amèrement »), c'est-à-dire la certitude de l'amour malheureux, avant même que le scénario ne s'enclenche... ! Et Schumann le traite, à ce stade du cycle, avec la plus parfaite neutralité musicale : cadence parfaite et absence d'événement sonore particulier, qui fait effet plus sûrement que la dissonance la plus assourdissante. En revanche, ce « bitterlich » réitéré dans le lied N° 13, « *Ich hab' im Traum geweinet* », est ici doté de la plus poignante des expressions musicales : la marche funèbre qui régit à ce stade du cycle le cours du désenchantement.

Quant à l'alternance, chez Heine, de poèmes éperdus et de variations ironiques sur le thème bien connu de « toutes les mêmes... » (*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*, N° 11), Schumann la reprend bien sûr à son compte, en travaillant en musique toutes les possibilités lyriques ouvertes par ce passage du mode poignant au mode distancé ou pseudo-indifférent.

On remarquera enfin le fil souterrain qui unit ce cycle, en amont, à celui de *La Belle Meunière* (*Die schöne Müllerin*, 1823) de Schubert, et, en aval, à celui des *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler (1884), dans le scénario de l'amour déçu, mais surtout dans le passage fascinant de la nostalgie de l'amoureux éconduit à la jubilation assez cruelle d'une nature lumineuse, ou encore de tous les frémissements les plus subtils du sentiment à la gravité radicale de la marche funèbre.

### Quatre beaux « éliminés »...

Les quatre lieder présentés ensuite intervenaient dans le cycle original : entre les N° 4 et N° 5 pour « *Dein Angesicht* » et « *Lehn' deine Wang* » et entre les N° 12 et N° 13, pour « *Es leuchtet meine Liebe* » et « *Mein Wagen rollet langsam* ». Ils ne furent bien sûr pas éliminés de façon définitive par Schumann, qui les publia, plus tard, sous de nouveaux numéros d'opus.

« *Dein Angesicht* » déroule l'évocation du beau visage de l'aimée sur un mode apparemment paisible. Mais cette paix est trompeuse, puisqu'à la suite des mots de Heine révélant que c'est la mort qui donne cette pâleur au visage adoré, Schumann reprend la première strophe, « comme si de rien n'était », confirmant ainsi, en musique, la férocité du texte, plus sûrement que s'il la commentait...

En grand contraste, « *Lehn' deine Wang'* » sonne sur un mode *appassionato*, typique du compositeur, d'autant plus étonnant ici que le lied dure moins d'une minute – juste le temps d'un soupir ! Cette condensation de l'exaltation passionnelle et de la concision est sans doute le ressort expressif le plus efficace de ce lied.

Sur un rythme de chevauchée et dans l'esprit de ces ballades venues du passé, dont Schumann, parmi maints compositeurs romantiques allemands, est un maître, « *Es leuchtet meine Liebe* » est doté d'une fin héroïque, que l'on peut entendre, ici encore, « au second degré »... Comme si le compositeur ironisait sur sa propre capacité à écrire un petit conte à la manière ancienne, avec tous ses ingrédients obligés.

« *Mein Wagen rollet langsam* », enfin, interrompt le cours régulier de son récit par des silences étranges et inquiétants, pour évoquer les figures fantomatiques rencontrées par le narrateur sur sa route. Le contraste musical entre le déroulé paisible d'une promenade et l'irruption de ces personnages ricanant est l'un des effets les plus fantasmagoriques jamais imaginés par Schumann dans son œuvre de lieder.

Une question reste ouverte : comment aurait sonné la *Dichterliebe*, si ces quatre lieder étaient restés à leur place ? On ne sait. Peut-être Schumann jugea-t-il, en tout cas, que le cycle gagnerait en densité, s'il s'en tenait à seize lieder et non vingt. Mais il est certain que ces quatre pièces restées sur le bord de la route valaient, elles aussi, leur pesant d'inspiration et de génie.

*Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente des conférences à la Philharmonie de Paris. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur Chopin et d'un essai sur la musique allemande, L'ardeur et la mélancolie (Fayard).*

# Liebe, Leben, Leid und Tod

## Lieder von Robert Schumann

Rainer Nonnenmann (2009)

Das Klavierlied ist *die* Kunst- und Ausdrucksform der deutschen Romantik. Nicht umsonst auch international unter dem Begriff «Lied» bekannt, vereinigt diese Gattung während ihrer Entwicklung im Laufe des 19. Jahrhunderts einen zunehmend eigenständiger durchgeformten Klaviersatz mit einer immer enger auf die Textvorlagen reagierenden Vokalstimme. Durch die kompositorische Ausdeutung von Dichtungen entstanden lyrische Einheiten aus sprechender Musik und musikalischer Sprache, deren poetische Bilder und mal subtil, mal eher ausschweifend geschilderte Seelenregungen sich zuweilen gerade wegen der Darstellung subjektiven Innenlebens als verschlüsselte Sozialkritik entziffern lassen. Durch die gleichermaßen musikalische wie literarische Bündelung mehrerer Kompositionen zu durchgängigen Liederzyklen gewann die sonst kleine, gefällige Form in der Zeit von Beethoven bis Mahler zunehmend an Bedeutung. Maßgeblich beteiligt an diesem Wandel war Robert Schumann (1810–1856).

### «*Es flüstern und sprechen die Blumen*»

Nachdem Robert Schumann zehn Jahre lang von *op. 1* bis *op. 23* ausschließlich Klaviermusik komponiert hatte, setzte bei ihm zu Beginn des Jahres 1840 überraschend und geradezu eruptiv das Schreiben von Liedern ein, als habe der Umgang mit Gedichten von Heine, Goethe, Geibel, Eichendorff, Chamisso, Rückert, Kerner und anderen seine Schaffenskraft explosionsartig freigesetzt. Tatsächlich war ihm das Klavier in dem Maße zu eng geworden, wie sein Bedürfnis wuchs, verstanden zu werden. Angefangen mit den *Heine-Liedern op. 24* komponiert Schumann allein in diesem einen Jahr den Großteil seines gesamten



Heinrich Heine um 1825 (Ölgemälde auf Elfenbein, Colla)  
Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf

Liedschaffens, inklusive aller seiner großen Liederzyklen. Auslöser mag die lange entbehrte und nun endlich erreichte Verbindung mit der geliebten Clara Wieck gewesen sein. Denn sein «Liederjahr» war zugleich Kulminations- und Wendepunkt des langwierigen hässlichen Konflikts mit Friedrich Wieck, der sich der Heirat seiner Tochter mit dem mittellosen Komponisten erbittert entgegensetzte, bis er schließlich bei einem von den Liebenden angestrebten Gerichtsverfahren wegen Verleumdung zu 18 Tagen Gefängnis verurteilt wurde und die Ehe endlich geschlossen werden konnte.

Die Fieberkurve einer gleichermaßen traumhaften wie traumatischen Liebe zeichnet Schumann in seinem Zyklus *Dichterliebe* op. 48 nach Gedichten von Heinrich Heine, der als 25-Jähriger in seinem 1823 erschienenen *Lyrischen Intermezzo* die unglückliche Liebe zu seiner Cousine Amalie poetisch verarbeitet hatte. Schumann erkannte in diesen Texten zweifellos ein lyrisches Echo auf sein eigenes langes vergebliches Werben um Clara. In einem wahren Schaffensrausch vertonte er binnen einer Woche vom



Robert und Clara Schumann 1847

24. Mai bis zum 1. Juni 1840 zunächst zwanzig Texte aus Heines 65 Nummern umfassender Gedichtsammlung. Schumann griff dabei teils massiv in die Reihenfolge, Wortwahl und Strophenform der Texte ein. Schließlich schloss er vier Lieder aus und stellte die restlichen 16 Lieder zu seinem berühmten Zyklus *Dichterliebe* zusammen, der gemäß dem romantischen Ideal einer poetischen Verschlingung von Kunst und Leben die Leidensgeschichte einer vergeblichen Liebe nachzeichnet. Anfänglichem Überschwang von Sehnsucht, Hoffnung und Erfüllung folgen stiller Zweifel, unnahbare Ferne, Kälte, schreiender Schmerz, wilde Aggression, bittere Resignation und endlich die ersehnte Befreiung von den zur Qual gewordenen Liebesbänden. Neben einem annähernd linearen Erzählzusammenhang zeigen die Lieder ein komplexes Geflecht an inner- und außermusikalischen Motiven. Neben den (auto)biographischen Parallelen zu den verzweifelten Liebesgeschichten des Dichters und Komponisten sind die Lieder durch bestimmte wiederkehrende Schlüsselworte verbunden, insbesondere durch die Zentralmotive Traum, Blumen, Vögel, Natur, erotische oder biblische Bilder sowie motivisch-thematische Bezüge. Auch die harmonischen Verhältnisse zielen auf Zusammenhang. Die Tonarten der Lieder folgen alle in Terz- und Quintabständen aufeinander. Zudem enden viele Lieder mit harmonisch offenen Schlüssen, die dann direkt zum nachfolgenden Lied überleiten.

Das Anfangslied «*Im wunderschönen Monat Mai*» führt gleich im Vorspiel mit schwebenden Dreiklangsbrechungen und einer darin verwobenen Sehnsuchtsmelodie mitten in den Kern des romantischen Liederzyklus. Auch bei anderen Liedern konzentrieren sich die zentralen poetischen und musikalischen Aussagen häufig in den Vor- oder Nachspielen. Die trotz verwundetem Herzen scheinbar heiter vor sich hin plappernde Nummer 8 «*Und wüssten's die Blumen, die kleinen*» findet zum Beispiel erst im Nachspiel zu ihrem der Situation eigentlich angemessenen dramatischen Ausbruch. Und im anschließenden *Das ist ein Flöten und Geigen* wendet sich der wirbelnde Tanz der Geliebten, die einen anderen geheiratet hat, erst im Nachspiel zu einem voll Trübsinn chromatisch absteigenden Gang. Die gelegentlich geäußerte Kritik, Schumann habe die feine Ironie von Heines Dichtung verkannt und dessen poetisches Spiel mit den landläufigen romantischen Topoi von Sehnsucht, Blumen, Liebesqual und Gefühlsüberschwang naiv eins zu eins in Musik gesetzt, trifft nur bedingt zu. Ein Gegenbeispiel liefert die Nummer 11 «*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*». Mit einer betont banalen und nur scheinbar ausgelassenen, wie ein Perpetuum Mobile um sich selbst kreisenden Melodie schuf Schumann ein doppelbödiges Pendant zu dem von Heine in zwölf Spottversen erzählten Miniaturdrama, dessen tragische Fünfecksbeziehung mit an Sarkasmus grenzender Kürze auf den rationalen Kern einer «alten Geschichte» reduziert wird.

Mit Nummer 12 «*Am leuchtenden Sommermorgen*» gleitet Schumanns Zyklus in eine irrealen, schizoide Traumwelt, die sich im anschließenden Lied «*Ich hab' im Traum geweinet*» zur rigorosen Trennung von rezitativischer Singstimme und trauermarschartig erstarrter Klavierstimme steigert. Erst das letzte Lied «*Die alten, bösen Lieder*» bringt die trotzig Selbstbefreiung des Liebeskranken. Doch damit ist der Zyklus noch nicht zu Ende. Es folgt ein langes Klaviernachspiel mit Rückgriffen auf die Traumsphäre des 12. Liedes und ein Selbstzitat von *Der Dichter spricht* aus Schumanns *Kinderszenen op. 15*. Wie im Schlusslied «*Die alten, bösen Lieder*» – das den gesamten Zyklus rückwirkend als Sammlung von Liedern anspricht – wird so noch einmal die Entstehung der

*Dichterliebe* als Dichtung thematisiert, wie es auch ihr selbstredender Titel betont: die Verwandlung von Liebe in Dichtung und umgekehrt der Fluss von Liebe aus Dichtung. Am Ende verliert sich Schumanns Zyklus wieder in reine Musik jenseits des gesprochenen oder gesungenen Worts, in die reine «Tonkunst als Sprache der Seele».

Bereits Schumanns späterer Nachfolger in der Redaktion der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Franz Brendel, hatte 1845 festgestellt, Schumanns Lieder seien «in gewissem Sinne die Fortsetzung seiner Charakterstücke für Pianoforte». Tatsächlich verselbständigen sich die Vor- und Nachspiele seiner Lieder weit stärker als bei Schubert. Um die Nähe seiner Lieder zum Absolutheitsanspruch reiner Instrumentalmusik zu unterstreichen, worin sie sich qualitativ von den Liedern seiner Vorgänger und Zeitgenossen abheben, sprechen manche Musikhistoriker statt von Liedern lieber von «Lyrischen Klavier-Gesangsstücken». Wie später Brahms ging Schumann in seinen Liedern von der Gesamtstimmung der vertonten Gedichte aus, statt einzelne Textpassagen illustrativ nachzuzeichnen. Nachdem man zuvor nur einzelne Lieder ausgewählt hatte, wie es damaliger Gepflogenheit entsprach, wurde sein kompletter Zyklus *Dichterliebe* erst 1861 in Hamburg uraufgeführt. Die Interpreten waren Julius Stockhausen und am Klavier Johannes Brahms.



# On the program

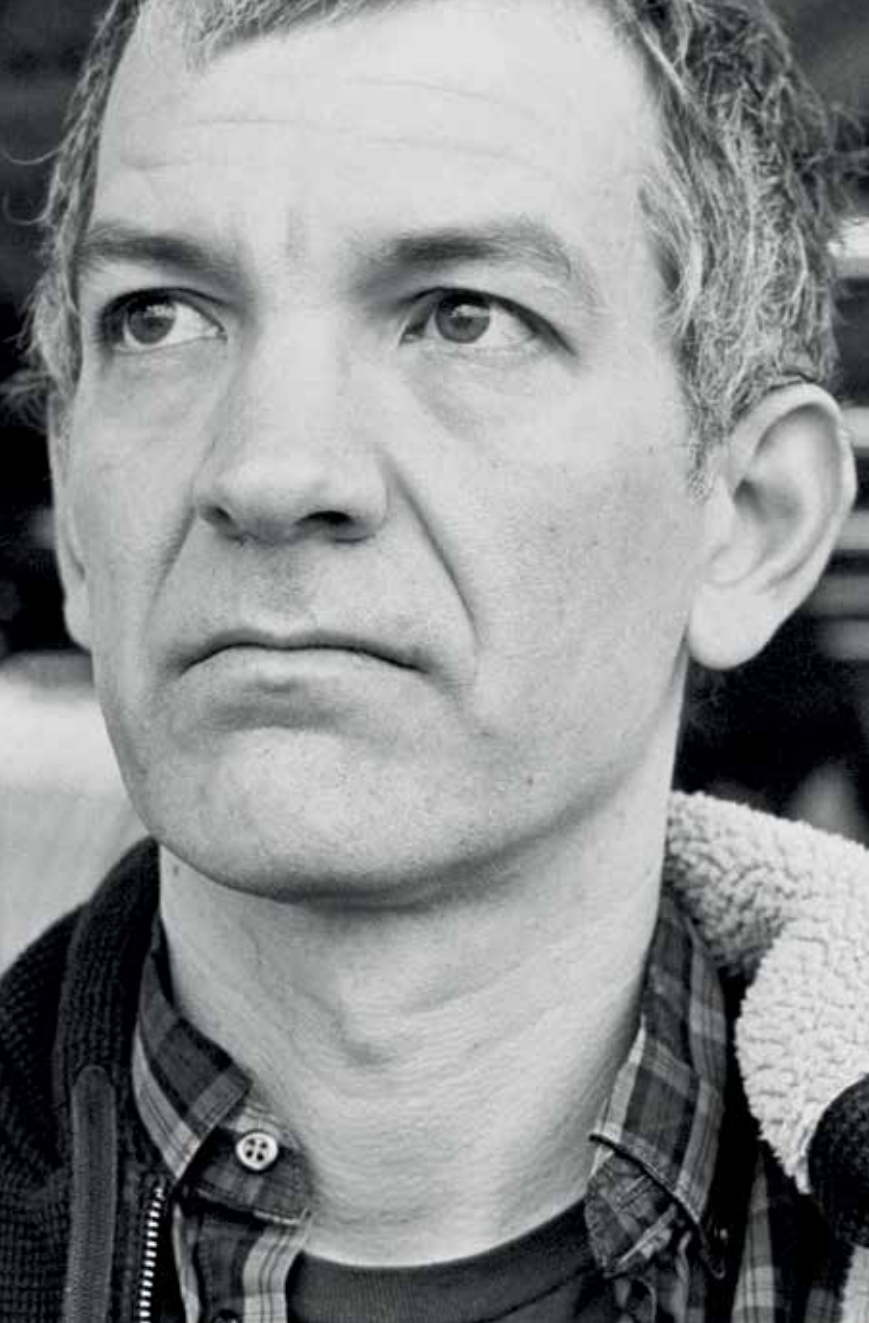
Brad Mehldau

## **Tacit Consent**

Lovers give themselves in a moment of trust – or they dare to take without asking. The fact that this giving and taking is without an established contract – there is risk – is what gives desire its wings, and also makes it potentially transgressive. Consent exists ideally, but it is unspoken. This tacit quality of consent makes it downright holy for poets, artists and musicians – quiet, untouched by all the prosaic discourse. Desire – unrequited, or consecrated in ecstasy – is a strong trope in music, wrapped into the game of tonality itself: tension and resolution, tension again, and resolution. In its unspoken abstraction, music can trace lucidly an intimate exchange.

In the initial idea for this song cycle, the order of the songs was to reflect a spiritual climb from pure lust all the way to lust-free love. That ascension, though, would import a moral message into the music: that carnal desire itself was base and ignoble, and love free of desire was the highest achievement. It was too simple. Music should provoke more questions, not answer them with prescriptive finality.

The next thought was to address lust only and thus confront it directly and unapologetically. Too unapologetically, though – might that serve to celebrate what one would condemn? Finally the goal was to neither condemn nor sanction, yet still probe the subject without dodging ‘should’ and ‘shouldn’t’ questions.





Brad Mehdau  
photo: Michael Wilson

A discourse about what may and may not take place, and an attempt to find a provisional consensus, is valuable. It might focus on just how one defines consent. There should remain, though, a private space where one can just love someone and take without asking.

This privacy has been a cherished freedom of liberal societies, but is under question now. When sex enters the public forum, it becomes political, and we speak of a citizen's right to privacy. Closely related is freedom of speech. Sexual expression, like speech, often takes place in a relatively anarchic locus in which there are no fixed rules and no policing presence nearby. If someone is asocial – forcing an unwelcome sexual advance, or inciting violence through speech – the governing body is compelled to paternalistically step in, halting the expression. Some children are misbehaving, so the whole classroom will suffer.

This point in history is unique because leaders are doing the opposite: they are goading the anti-social expression onward. A vote, as an expression of speech, has become a raised middle-finger, a malevolent gesture. The free-roaming playful kind of anarchy is threatened from the inside.

### **Romantic Irony as Self-Censure**

Heinrich Heine's title for the collection of poems that Schumann drew from was *Buch der Lieder* (*Book of Songs*) proclaiming the quality of song already in the poems. When Schumann titled his song cycle *Dichterliebe* – the «poet's love» – he effectively returned the authority to the first-person protagonist of the poems. Authority over *himself* is the struggle of this passionate figure, who is always in danger of drowning in his rapture for a young woman, losing his common sense. Schumann conveyed masterfully that unhinged mental state in his musical expression: at turns violent, euphoric, dreamy and unreal.

Heine's Romantic irony, as it came to be known, involved an act of self-censure from the poet, in which he would assess the folly of his own ardent feeling within the same poem. It might be a

painfully jarring corrective, yet is less destructive than the folly of losing his wits completely, obsessively pining for someone he will never possess. Heine's caustic reawakening to reality is particularly effective in Schumann's musical dramaturgy when it is deferred until the end of the poem, as in IV, «*Wenn ich in deine Augen seh'*» and VII, «*Ich grolle nicht*».

In those two settings, Schumann's gambit is not to change the musical fabric at all – making the abrupt mood change of the text even more tragically apparent by understating it. It's a real German Romantic move – wearing the emotion on your sleeve and holding it in at the same time, *verklemmt*. That kind of narrative dissonance also foreshadowed modern cinematic intentional incongruity – like when Scorsese sets a violent scene to cheerful doo-wop music.

The perpetrators in the #MeToo accounts and the Catholic church sanctioned their actions through willful fantasy, essentially lying to themselves, not unlike the 19<sup>th</sup> Century personage in *Dichterliebe*. A measure of Heine-like self-critical distance might have helped them avoid a destructive path. Romantic irony introduced a potential freedom for writers. They could momentarily escape the imposed frame of their narrative. Likewise in real life, one might escape the fictive story he repeatedly tells himself about the object of his desire. And who knows – if we censure ourselves now and then in the *polis*, we might retain our right to privacy and free speech.

The new songs here for male voice and piano are an inquiry into the limits of post-#MeToo Romantic irony. The variables are still the same: The subject is in danger of valorizing his desire precisely when he should sublimate it. He does not see clearly, and commits folly. Yet, some of this folly he welcomes – he does not want to see clearly. At what cost though?

A few words about the individual poems: The suitor in Shakespeare's two sonnets is perpetually self-aware, a trait Harold Bloom identified in the Bard's most famous characters. In *Sonnet 147*,

the subject reasons about how he has lost his reason: *«My reason, the physician to my love,/Angry that his prescriptions are not kept/Hath left me, and I desperate now approve.»* Even as he sees the folly of his desire, he chooses ruin. Here, self-ironizing doesn't help, and leads to inertia: he perpetually diagnoses the problem yet never takes the bitter medicine.

If tacit, genuine consent is the holy grail, then its most extreme, violent opposite is rape. Yeats' mythological *«Leda and the Swan»* is unsettling because it locates a dark Sublime in Zeus' brute overpowering of the girl, who, being so close the god, might have *«put on his knowledge with his power»*. In Brecht's *«Über die Verführung von Engeln»* the dark humor from this master of satire has a purpose: Brecht describes the duplicity and self-sanctioning of the rapist-protagonist, who mockingly instructs the reader how to say or do whatever necessary to get what he wants. Here, the roles are reversed – whereas Zeus was the perpetrator, the angel here is the one perpetrated, a sublime figure whom one may not gaze at directly, even as he takes him by force – *«Doch schau ihm nicht beim Ficken ins Gesicht»*.

Goethe's *«Ganymede»* craves the Father: *«Aufwärts an deinen Busen, Allliebender Vater.»* Zeus is less perpetrator and more pantheistic ideal – the divine expressed in eternal nature, into which Ganymede is received, ecstatically. This spiritualized Zeus is perhaps less Greek, but otherwise it was always difficult to believe that the youth would be so enchanted as he is lifted away – wouldn't he be terrified, like Leda? Ganymede's *«Liebeswonne»* (bliss of love) is intertwined his *«heilig Gefühl»* (holy feeling). They are both *«unendliche Schöne»* – eternally beautiful. The poem suggests that spiritual striving and earthly desire both seek the same thing: to cool our *«burning thirst»* – *«Du kühlst den brennenden Durst meines Busens»*.

What is the nature of that thirst – could lust then be a kind of holy impulse? Not if we understand the Holy to be benevolent. Desire in itself is blind by nature, never giving and always seeking to possess. We would hope that the Godhead would give us

eyes to see our own folly. Yet such a sharp division between holy and carnal can itself become spiritual blindness. It becomes another strategy of denial and hidden complicity, of believing what you want to believe. What else were all those priests doing?

The unsettling suggestion in Auden's «*Ganymede*» is that perpetration begets violence on the one perpetrated – which in turn might continue a cycle. For William Blake, lust and violence are destructive forces beyond our control, omnipresent elements that «*shake the mountains*», as e.e. cummings proclaims in his raucous poem here, which yokes the two together more viscerally. The prelapsarian innocence is gone; Blake's Rose is sick. Yeats calls on the holy sages to guide him in «*Sailing to Byzantium*», for his heart is «*sick with desire/And fastened to a dying animal/It knows not what it is.*» Blake answers him from the past in «*Night II*»: Self-wisdom may be had, but «*it is bought with the price/Of all that a man hath – his house, his wife, his children*». Both poets write of «*Artifice*» – be it deceitful in the case of Blake, or a property of eternity itself for Yeats. The burning thirst is unquenchable, be it of flesh or spirit, or finally, both.

# Interprètes

## Biographies

Après avoir assisté en 2015 à leurs prestations respectives au château d'Elmau en Bavière, le pianiste et compositeur américain Brad Mehldau et le ténor britannique Ian Bostridge se sont rencontrés et ont exprimé leur admiration réciproque pour la création de l'autre. Cette heureuse rencontre a permis de tisser une correspondance amicale au cours de laquelle les deux musiciens ont abondamment discuté de leurs centres d'intérêt communs, qu'il s'agisse des lieder, de Bach ou encore du jazz. De cette correspondance a jailli une étincelle de créativité qui a déclenché chez Brad Mehldau le projet d'écrire quelques pièces conçues dès l'origine à l'intention d'Ian Bostridge. Après avoir échangé sur ces pièces, les deux musiciens en sont arrivés à la conclusion que cette base commune de répertoire devait être bâtie comme un cycle de lieder. Les textes et les thèmes de ce cycle devaient refléter leurs intérêts partagés. Au début des échanges, Mehldau a manifesté son souhait de jouer d'une part sur l'aspect mouvant du désir, tel que pensé à l'époque moderne pour tout ce qui avait trait à l'amour, et de l'autre sur le processus d'idolâtrie ayant cours aujourd'hui. Après s'être mis d'accord sur ce thème, Mehldau a commencé à composer une série de pièces. Bostridge et Mehldau inaugurent à présent le résultat: un cycle de lieder composé par Mehldau, s'adressant au public du monde entier.

Nachdem sie im Jahre 2015 gegenseitig Zeuge ihrer Einzelauftritte im bayerischen Schloss Elmau geworden waren, trafen der amerikanische Pianist und Komponist Brad Mehldau und der britische Tenor Ian Bostridge aufeinander und brachten ihre



gegenseitige Wertschätzung für das Schaffen des anderen zum Ausdruck. Durch diese glückhafte Begegnung ausgelöst, entspann sich eine freundschaftliche Korrespondenz, in deren Verlauf die beiden Musiker ausgiebig ihre gemeinsamen Interessengebiete diskutierten, seien es Lieder oder Bach oder Jazz. Aus der Korrespondenz entsprang schließlich ein kreativer Funke, der in Brad Mehldau das Vorhaben entzündete, einige Stücke zu schreiben, bei denen Bostridge von Anfang an als Interpret mitgedacht war. Nachdem sie sich über diese Stücke ausgetauscht hatten, reifte in den beiden Musikern der Entschluss, diese gemeinsame Repertoirebasis zu einem Liederzyklus auszubauen. Texte und Themen dieses Zyklus' sollten die gemeinsamen Interessen widerspiegeln. Zu Beginn der gemeinsamen Diskussionen brachte Mehldau sein Interesse daran ins Spiel, dem wellenförmigen Charakter des Begehrens nachzuspüren, wie es sich in der Moderne in Liebesdingen, aber auch im Prozess des Verehrens gegenwärtig ist. Als man sich auf dieses Thema verständigt hatte, begann Mehldau mit der Komposition einer Reihe von Stücken. Nun heben Bostridge und Mehldau das Resultat aus der Taufe: einen von Mehldau komponierten Liederzyklus, der sich an ein Publikum rund um den Erdball richtet.

---

### **Ian Bostridge** ténor


La carrière internationale d'Ian Bostridge en tant que chanteur de lieder ne cesse de le mener dans les plus grandes salles d'Europe, d'Asie du Sud-Est et d'Amérique du Nord, tout en lui assurant des prestations régulières aux festivals de Salzbourg, d'Édimbourg, de Munich, de Vienne, de Schwarzenberg et d'Aldeburgh. Ses résidences l'ont amené à nouer des liens privilégiés avec le Wiener Konzerthaus, le Carnegie Hall de New York, le Concertgebouw Amsterdam, la Philharmonie Luxembourg, le Barbican Centre, le Wigmore Hall et avec le Seoul Philharmonic dont il a été le premier artiste en résidence. Dans le domaine lyrique, il a incarné les rôles de Tamino (*La Flûte enchantée*), Jupiter (*Semele*) et Aschenbach (*Death in Venice*) à l'English National Opera, Quint (*Le Tour d'écrou*),

Don Ottavio (*Don Giovanni*) et Caliban (*The Tempest* de Thomas Adès) au Royal Opera House Covent Garden, le rôle-titre de *Jephta* de Händel à l'Opéra National de Paris, Don Ottavio au Wiener Staatsoper, Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) au Bayerische Staatsoper ainsi que Quint à la Scala de Milan. Parmi les temps forts de la saison 2018/19, citons, au-delà de la tournée avec Brad Mehldau, la création d'une nouvelle œuvre de James MacMillan avec le London Symphony Orchestra, commande passée à l'occasion des commémorations de la fin de la Première Guerre mondiale, ainsi que le cycle *Schuberts Winterreise* de Hans Znerer dans la mise en scène de Netia Jones à Shanghai, la captation live des trois grands cycles de Schubert au Wigmore Hall de Londres avec Lars Vogt et Thomas Adès au piano, une tournée de lieder au Japon, à Hong Kong et en Corée, ainsi qu'une tournée de concerts en Europe avec l'ensemble Europa Galante. Son importante discographie a été de nombreuses fois récompensée dans le monde entier, et notamment nominée à quinze reprises aux Grammy Awards. En 2004, Ian Bostridge a été fait Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique par la reine Elizabeth II. Pour son livre *Le Voyage d'hiver de Schubert. Anatomie d'une obsession*, il a également reçu en 2016 le Pol Roger Duff Cooper Prize dans la catégorie livres spécialisés.

---

### **Ian Bostridge** Tenor

Die internationale Karriere von Ian Bostridge als Liedsänger führt ihn beständig in die wichtigsten Säle Europas, Südasiens und Nordamerikas und sichert ihm regelmäßige Auftritte bei den Festivals in Salzburg, Edinburgh, München, Wien, Schwarzenberg und Aldeburgh. Über Residenzen gewann er erhöhte Präsenz am Wiener Konzerthaus, der Carnegie Hall New York, dem Concertgebouw Amsterdam, der Philharmonie Luxemburg, dem Barbican Centre, der Wigmore Hall und mit dem Seoul Philharmonic verbunden, in letzterem Falle als erster Residenzkünstler überhaupt. Im Bereich der Oper hat er Rollen wie Tamino (*Die Zauberflöte*), Jupiter (*Semele*) und Aschenbach (*Death in Venice*) an der English National Opera, Quint (*The Turn*



Ian Bostridge  
photo: Sim Canetty Clarke




*of the Screw*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) und Caliban (*The Tempest* von Thomas Adès) am Royal Opera House Covent Garden, die Titelrolle in Händels *Jephtha* an der Opéra National de Paris, Don Ottavio an der Wiener Staatsoper, Tom Rakewell (*The Rake's Progress*) an der Bayerischen Staatsoper sowie Quint am Teatro alla Scala in Mailand verkörpert. Zu den Glanzpunkten der Saison 2018/19 gehören neben der Tournee mit Brad Mehldau die Uraufführung eines neuen Werkes von James MacMillan zusammen mit London Symphony Orchestra als Kompositionsauftrag zu den Feierlichkeiten zum Gedächtnis an das Ende des Ersten Weltkrieges vor 100 Jahren, außerdem Aufführungen von Hans Zenders Zyklus *Schuberts Winterreise* in der Regie von Netia Jones in Shanghai, weiterhin Aufnahmen der drei großen Schubert-Liederzyklen live in der Londoner Wigmore Hall mit Lars Vogt und Thomas Adès am Klavier, eine Tournee mit Liederabenden in Japan, Hong Kong und Korea sowie eine Konzerttournee durch Europa mit dem Ensemble Europa Galante. Die Vielzahl seiner Tonträgerinspielungen wurde immer wieder mit international renommierten Preisen gewürdigt und insgesamt fünfzehn Mal für die Grammy Awards nominiert. 2004 wurde Bostridge von Königin Elizabeth II. als Commander in den Order of the British Empire aufgenommen. Für sein Buch *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession* erhielt er zudem 2016 The Pol Roger Duff Cooper Prize in der Kategorie Sachbuch.

---

### **Brad Mehldau** piano

Pianiste de jazz parmi les plus influencés de son époque par la poésie et le côté intime, Brad Mehldau s'est frayé son propre chemin pour lier l'essence même du jazz, les recherches, une pureté du style toute romantique et sa fascination pour la musique pop. Leader de groupe très estimé et très présent sur la scène internationale de par ses collaborations avec des personnalités artistiques comme Pat Metheny, Renée Fleming et Joshua Redman, Mehldau récolte prix et distinctions au même titre que l'admiration unanime de puristes de jazz et de mélomanes. Ses explorations, rassembleuses, à travers les genres



Brad Mehdau  
photo: Michael Wilson



musicaux les plus divers, que ce soit en trio (avec Larry Grenadier à la basse et Jeff Ballard à la batterie) ou en soliste ont permis à de nouveaux arrangements de chansons d'auteurs comme les Beatles, Cole Porter, Radiohead, Paul Simon, George Gershwin et Nick Drake de voir le jour – en parallèle de ses propres compositions animées d'un souffle permanent. Le *New York Times* a écrit par le passé que Mehldau, amateur autoproclamé de musique populaire et de formation classique, devait être considéré comme «*le pianiste de jazz le plus influent des vingt dernières années*». La musique de Mehldau a marqué plusieurs films comme *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick et *Million Dollar Hotel* de Wim Wenders. Il a par ailleurs composé l'ensemble de la bande originale pour le film français *Ma Femme est une actrice*. Pour le Carnegie Hall, il a livré deux œuvres de commande pour voix et piano, intitulées *The Blue Estuaries* et *The Book of Hours: Love Poems to God*, chantées en 2005 par la célèbre soprano Renée Fleming. La captation des deux pièces par Renée Fleming est sortie en 2006 sous le label Sublime Record. Au même moment a paru sous le label Nonesuch un album de compositions de Mehldau pour trio de jazz, «*House on Hill*». En 2008, le Carnegie Hall lui a passé une nouvelle commande, cette fois d'un cycle de sept mélodies d'amour pour la mezzo-soprano suédoise Anne Sofie von Otter. La partition a été créée en 2010. Le double album «*Love Songs*», rassemblant le nouveau cycle avec une sélection de mélodies françaises, américaines, anglaises et suédoises réalisée conjointement par von Otter et Mehldau, est sorti en 2010 chez Naïve et a été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme. Avec *Variations of a Melancholy Theme*, Mehldau a proposé une vaste page pour orchestre, jouée à la fois par l'Orpheus Chamber Orchestra et le Britten Sinfonia. Enfin, en 2015, lui est arrivée une commande commune, avec le soutien d'Andre Hoffmann, président de la fondation du même nom, du Carnegie Hall, du Royal Conservatory of Music de Toronto, du National Concert Hall de Dublin et du Wigmore Hall de Londres, intitulée *Three Pieces After Bach* et inspirée du recueil *Le Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach.



---

## **Brad Mehldau** Piano

Als einer der am stärksten durch Lyrik und Intimität geprägten Jazzpianisten seiner Zeit hat Brad Mehldau einen einzigartigen Weg gebahnt, um das Wesen des Jazz, das Moment des Suchens, eine romantische Klassizität und die Faszination des Pop miteinander zu verbinden. Als Bandleader hochgeachtet und durch die Zusammenarbeit mit Künstlerpersönlichkeiten wie Pat Metheny, Renée Fleming und Joshua Redman auf dem internationalen Parkett höchst präsent, fallen Mehldau Preise und Auszeichnungen ebenso in den Schoß wie die ungeteilte Bewunderung durch Jazzpuristen und Musikenthusiasten gleichermaßen. Seine verbindenden Streifzüge durch die unterschiedlichsten musikalischen Stile, das sowohl im Trio (mit Larry Grenadier am Bass und Jeff Ballard an den Drums) als auch in solistischer Weise erfolgt, hat brillante Neu-Bearbeitungen von Songs von Autoren wie den Beatles, Cole Porter, Radiohead, Paul Simon, George Gershwin und Nick Drake hervorgebracht – dies parallel zu seiner eigenen kompositorischen Produktion, die von einem beständigen Atem beseelt ist. Die *New York Times* schrieb einst, dass Mehldau, der selbsternannte Liebhaber populärer Musik und klassischer Ausbildung, als «*einflussreichster Jazzpianist der letzten zwanzig Jahre*» anzusehen sei. Mehldaues Musik hat mehrere Filme geprägt, etwa Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* und Wim Wenders' *Million Dollar Hotel*. Er hat zudem für den französischen Film *Ma femme est une actrice* einen vollständigen Soundtrack komponiert. Für die Carnegie Hall schuf er als Kompositionsauftrag zwei Stücke für Stimme und Klavier, betitelt *The Blue Estuaries* sowie *The Book of Hours: Love Poems to God*, die im Frühjahr 2005 von der renommierten klassischen Sopranistin Renee Fleming aufgeführt wurden. Die Aufnahme der beiden Stücke durch Fleming wurde 2006 auf dem Label Sublime Record veröffentlicht. Zeitgleich erschien beim Label Nonesuch ein Album mit Kompositionen Mehldaues für Jazztrio, das den Titel «*House on Hill*» trug. Im Jahre 2008 erteilte die Carnegie Hall einen weiteren Kompositionsauftrag, diesmal für einen Zyklus von sieben

Liebesliedern für die schwedische Mezzosopranistin Anne Sofie von Otter. Dieser wurde 2010 uarufgeführt. Das Doppelalbum «Love Songs», welches den neuen Liederzyklus mit einer Auswahl durch von Otter und Mehldau gemeinsam aufgeführter französischer, amerikanischer, englischer und schwedischer Lieder kombinierte, erschien Ende 2010 beim Label Naïve und erhielt einmütigen Beifall. Mit *Variations of a Melancholy Theme* legte Mehldau 2013 eine ausgedehnte Orchesterkomposition vor, die sowohl vom Orpheus Chamber Orchestra als auch von der Britten Sinfonia aufgeführt wurde. 2015 schließlich erging an ihn – mit Unterstützung von Andre Hoffmann, dem Präsidenten der Fondation Hoffmann – ein gemeinsamer Auftrag von Carnegie Hall, dem Royal Conservatory of Music in Toronto, der National Concert Hall in Dublin und der Wigmore Hall in London, aus dem die *Three Pieces After Bach* resultierten, welche ihre Inspiration durch Johann Sebastian Bachs maßstäbliche Sammlung *Das wohltemperierte Klavier* erhalten hatten.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,  
Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT  
Tous droits réservés.  
Every effort has been made to trace copyright  
holders and to obtain their permission for the use of  
copyright material. Copyright holders not mentioned  
are kindly asked to contact us.



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