

09.05. 2019 20:00
Salle de Musique de Chambre
Jeudi / Donnerstag / Thursday
Récital vocal

Magdalena Kožená mezzo-soprano

Yefim Bronfman piano

Johannes Brahms (1833–1897)

Neun Lieder und Gesänge op. 63

N° 5: «*Junge Liebe I*» (*Meine Liebe ist grün*) (Felix Schumann)
(1873/74)

Sechs Lieder op. 97

N° 1: «*Nachtigall*» (Christian Reinhold Köstlin) (1885)

Fünf Gesänge op. 72

N° 4: «*Verzagen*» (Karl Lemcke) (1876/77)

Sieben Lieder op. 95

N° 2: «*Bei dir sind meine Gedanken*» (Friedrich Halm) (1883/84)

Vier Gesänge op. 43

N° 1: «*Von ewiger Liebe*» (Josef Wenzig) (1864)

Sechs Gesänge op. 7

N° 3: «*Anklänge*» (Joseph von Eichendorff) (1851–1853)

Fünf Lieder op. 107

N° 3: «*Das Mädchen spricht*» (Otto Friedrich Gruppe) (1886–1888)

Vier Lieder op. 96

N° 4: «*Meerfahrt*» (Heinrich Heine) (1884)

Fünf Gedichte op. 19

N° 4: «*Der Schmied*» (Johann Ludwig Uhland) (1858/59)

Acht Lieder und Gesänge op. 57

N° 4: «*Ach, wende diesen Blick*» (Georg Friedrich Daumer) (1871)

Neun Lieder und Gesänge op. 63

N° 8: «*Heimweh II*» (Klaus Groth) (1873/74)

Sieben Lieder op. 95

N° 6: «*Mädchenlied*» (Paul Heyse) (1883/84)

Acht Lieder und Gesänge op. 57

N° 8: «*Unbewegte laue Luft*» (Georg Friedrich Daumer) (1871)

Fünf Romanzen und Gesänge op. 84

N° 4: «*Vergebliches Ständchen*» (Traditional) (1881/82)

30'

—

Modeste Moussorgski (1839–1881)

Detskaya (*Les Enfants / Kinderstube*) pour mezzo-soprano et piano (Modeste Moussorgski) (1868–1872)

N° 1: «*S njanej*» (*Avec Niania / Bei der Njanja*)

N° 2: «*V uglu*» (*Au coin / Im Winkel*)

N° 3: «*Zhuk*» (*Le Hanneton / Der Käfer*)

N° 4: «*S kukloy*» (*Avec la poupée / Mit der Puppe*)

N° 5: «*Na son gradushchiy*» (*En allant dormir / Abendgebet*)

N° 6: «*Poyekhal na palochke*» (*À cheval sur un bâton / Stecken pferdreiter*)

N° 7: «*Kot Katros*» (*Le chat Matelot / Kater Prinz*)

16'

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Satiri (*Satires / Satiren*) op. 109 (Sasha Chorny) (1960)

1. *Kritiku* (*À un critique / An den Kritiker*)

2. *Produzhdeniye vesni* (*Réveil du printemps / Frühlingserwachen*)

3. *Potomki* (*Les descendants / Die Nachkommen*)

4. *Nedorazumeniye* (*Malentendu / Missverständnis*)

5. *Kreytserova sonata* (*La Sonate à Kreutzer / Kreutzer-Sonata*)

15'

Béla Bartók (1881–1945)

Dedinské scény (*Scènes de village / Dorfszenen*) Sz 78 (1924)

1. *Pri hrabaní* (*Fenaison / Heuernte*)

2. *Pri neveste* (*Chez la mariée / Bei der Braut*)

3. *Svatba* (*Mariage / Hochzeit*)

4. *Ukoliebavka* (*Berceuse / Wiegenlied*)

5. *Tanec mládencov* (*Danse de garçons / Burschentanz*)

11'

D'Knipserten



Visages multiples du chant

Hélène Pierrakos

Les rêves de Brahms

Parallèlement à la composition de ses œuvres instrumentales et chorales, Brahms composa de très nombreux lieder au long de sa vie, réunis le plus souvent sous un même numéro d'opus, en un « bouquet » longuement travaillé, soumis à des révisions successives, parfois publié plusieurs années après sa composition. Le premier lied date de 1853 (Brahms a vingt ans), le dernier de 1896, l'année qui précède sa mort. Plus encore que dans la production pianistique ou de musique de chambre du compositeur, on y découvre un faisceau extraordinaire de caractères stylistiques et de couleurs. L'ancrage dans le *volkslied* y côtoie la subtilité de la musique savante ; l'attrance pour les couleurs harmoniques des folklores d'Europe centrale y alterne avec l'héritage purement germanique ; sur le plan sentimental, d'autre part, l'exaltation et la mélancolie y sont bien souvent mêlées. Enfin, le grand pianiste Brahms inscrit dans l'accompagnement de chacun de ces lieder, même ceux dont l'expression semble la plus directe, tout un monde de subtilité et de profondeur.

« *Bei dir sind meine Gedanken* » est marqué par une partie de piano jubilante, présentant un motif s'élançant vers l'aigu, avec une constante mobilité harmonique et mélodique. C'est là un de ces lieder de plénitude heureuse, déployant une ardeur presque schumanienne.

Avec « *Nachtigall* », Brahms se livre à la représentation stylisée d'un chant d'oiseau dans la nuit, dont les variations mélodiques font écho à la pensée du poète. L'orientalisme suggéré de ce motif oiseleur du piano-rossignol accentue encore la mélancolie de la pièce.

En fort contraste de caractère, « *Das Mädchen spricht* » se présente avec toute la mobilité d'une petite pièce strophique déroulant les questions à l'hirondelle d'une jeune fille sur le point de se marier. L'oiseau y est ici figuré dans la lumière heureuse du jour.

Lied en forme de dialogue, « *Vergebliches Ständchen* » met en scène, selon le modèle classique dans la lyrique populaire, la demande réitérée d'un jeune homme à son amoureuse. Brahms donne à cette petite scène naïve tous les ingrédients du *volkslied* (le chant populaire allemand).

Plus connu sous le titre de son premier vers (« *Meine Liebe ist grün* »), « *Junge Liebe I* » travaille en musique l'idée de l'élan vers les terres heureuses ou encore le voyage sur les ailes de l'amour. Brahms déploie une exaltation encore plus intense dans le bref interlude pianistique entre les deux couplets, comme s'il mettait en musique l'ivresse elle-même.

Avec un subtil et sinueux prélude du piano, une harmonie riche et tout en nuances, « *Heimweh II* » semble exprimer avec ferveur tous les frémissements de la sensibilité, dans une étonnante simplicité prosodique. Dans ce couple formé par le raffinement de l'harmonie et l'efficacité directe du travail sur le texte se découvre l'un des atouts-maître de l'art de Brahms.

« *Anklänge* » présente une lancinante partie de piano, dont les calmes syncopes soutiennent avec étrangeté une ligne vocale monotone et presque lugubre. L'idée des réminiscences exprimée par le titre se déploie en réalité dans le lied entier.

« *Ach, wende diesen Blick* » est un poème d'adresse à l'aimée, supposée indifférente ou infidèle. Tourment sentimental et tourbillon musical forment ici un bel alliage.

« *Von ewiger Liebe* » appartient à ces œuvres marquées par une écriture archaïsante, grâce aux harmonies modales du piano. Il s'agit d'un lied en dialogue disant pour l'un l'angoisse et pour l'autre la certitude d'aimer éternellement. Le passage de l'anxiété à la paix évoque le monde de Schubert, ce qui n'étonne pas chez Brahms.



Johannes Brahms en 1882 par Fritz Luckhardt, Wien

Violence et passion marquent le lied « *Verzagen* ». L'évocation du tumulte des vagues et du mouvement des nuages forme, comme souvent chez les romantiques allemands, métaphore des sentiments du poète. Un accompagnement tempétueux du piano soutient une partie vocale étonnamment calme, malgré l'intensité émotionnelle du texte. C'est ce contraste qui est le ressort même de l'efficacité expressive de ce lied.

« *Mädchenlied* » est l'un de ces rares lieder brahmsiens purement charmeurs et d'une ironie voilée, évoquant ici la jeunesse qui ne se soucie de l'éternité et du Jugement dernier que pour y espérer

la présence de l'aimé. Une ligne mélodique pseudo-naïve, une harmonie douce-amère : voilà qui forme le portrait d'une jeune fille tout à son désir.

Avec « *Der Schmied* », on a affaire à un lied stylisant la pesanteur de certains ländler, où le rythme des souliers frappés contre le plancher anime une danse explicitement rustique.

« *Unbewegte laue Luft* » s'inaugure par un calme motif au piano, puis présente une ligne vocale très étirée pour évoquer la profonde paix des éléments. Brahms figure le son de la fontaine par un trille. Puis le décor musical s'anime, pour illustrer l'exigence de vivre évoquée par le poème.

« *Meerfabrt* » semble, en son début, inspiré par le Mendelssohn des *Lieder ohne Worte* puis travaille l'évocation des ténèbres et la dissonance en installant une atmosphère déchirée, quasi expressionniste dans ses accents. Le poème de Heine rappelle cet autre texte du même poète, illustré par Schubert, « *Am Meer* », où les deux amoureux semblent d'abord unis dans la paix, tandis que la dernière strophe révèle le désenchantement. Mais contrairement à Schubert, Brahms installe d'emblée un climat oppressant par une écriture riche d'harmonies ambiguës.

Moussorgski et l'enfance

Si la thématique de l'enfance parcourt tout le répertoire pianistique, avec des chefs-d'œuvre de Schumann (*Scènes d'enfant, Album pour la jeunesse*), Bizet (*Jeux d'enfant*), Tchaïkovski (*Album pour les enfants*) ou encore *Children's Corner* de Debussy, elle est beaucoup plus rare dans le domaine de la mélodie avec piano. Comme si, en composant sur l'enfance, les musiciens se voyaient confrontés à la nécessité de passer par le médium de l'instrument pour avoir quelque chance d'atteindre à l'essence même de l'âme enfantine et éviter ainsi le risque de la simple imitation ou même de la caricature.



Modeste Moussorgski en 1870

En choisissant d'écrire une série de miniatures vocales donnant explicitement la parole à l'enfant, dans ce cycle célèbre portant le titre des *Enfantines* (*Detskaya* en russe, littéralement : « La Chambre d'enfants »), **Moussorgski fait donc preuve d'une audace certaine, entrant véritablement dans la peau d'un petit enfant vivant le quotidien de cet âge**, en compagnie de sa nourrice, ou bien livré par instants à sa solitude et son imaginaire.

Même si le cycle des *Enfantines* est bien antérieur aux deux cycles de mélodies tragiques *Sans soleil* et les *Danses de la mort*, on peut l'interpréter pourtant comme un exemple, chez Moussorgski, de cette démarche créatrice qui lui est propre tout au long de sa production : mettre en œuvre, de la façon la plus fine et la plus subtile, la vérité des sentiments ou des images – une sorte de vérisme russe, appliqué ici à la mélodie et au monde de l'enfance. Au long des sept mélodies qui forment le cycle des *Enfantines*, on



Dmitri Chostakovitch

assiste à la peinture des personnages qui croisent la route de l'enfant, ou simplement qui lui traversent l'esprit, au travers par exemple, des histoires que lui raconte la nourrice. L'évocation du tsar boiteux ou de la tsarine enrhumée, dans la première (« *Avec la nourrice* ») donne lieu à de piquantes figurations sonores. « *Le Hanneton* » est plutôt une mélodie explorant la peur enfantine (l'insecte qui semblait menaçant se retrouve, impuissant, sur le dos, ce qui provoque l'angoisse et l'interrogation de l'enfant sur la perte de la force et la mort...). De la berceuse de la troisième mélodie à la prière de la quatrième (où l'enfant énumère à toute vitesse les différents membres de sa famille pour qui il faut prier avant d'aller dormir, puis se fait rabrouer par la nourrice pour réciter sagement la fin...), de la représentation imagée des griffures du chat à la galopade de l'enfant sur un bâton, Moussorgski dessine tout un univers poétique et réaliste à la fois, qui exige du pianiste comme de la chanteuse une extrême subtilité et un art théâtral certain.

Les masques de Chostakovitch

En 1960, Chostakovitch compose le cycle des *Satires op. 109* à l'intention de Galina Vichnevskaja et les lui dédie. Accompagnée au piano par son mari, le violoncelliste Mstislav Rostropovitch, elle en assurera la création le 22 février 1961 dans la salle comble du Conservatoire de Moscou. Le public, semble-t-il, saisit toute la force subversive des poèmes de Sasha Chorny (1880–1932) qui sont là mis en musique, puisqu'il réserve une véritable ovation aux artistes, qui doivent bisser le cycle dans son intégralité, puis le donner une troisième fois, également intégralement ! En revanche, aucune diffusion radiophonique, ni retransmission télévisée, ni enregistrement discographique ne sont réalisés et l'œuvre se voit tout simplement interdite.

Les textes de Sasha Chorny, d'une ironie très virulente, dataient des événements de 1905, révolution « manquée » qui préfigurait celle de 1917. Et Chostakovitch ne pouvait manquer d'y lire (ainsi que l'auditoire de 1961, bien entendu) l'écho inversé de la situation de l'URSS cinquante-cinq ans plus tôt. Chorny y dénonçait en effet la misère dans laquelle le peuple vivait – situation que le stalinisme n'avait pas annulée... Sur le conseil de Galina Vichnevskaja et pour éviter toute attaque de la part du pouvoir, Chostakovitch avait ajouté au cycle des *Satires* le sous-titre d'*Images du passé*, qui ne trompa en réalité personne. Sur un mode fantasque, mêlant une pseudo-naïveté et la dénonciation des inégalités, Chorny écrit par exemple, dans l'une des strophes de la deuxième mélodie, après avoir donné la parole aux chats en proie à l'ivresse des beaux jours et s'appêtant à s'accoupler : « *Le gel ne mord plus personne, mais de nombreuses personnes n'ont, pas plus qu'en hiver, à manger... [...] et il y a plus d'ivrognes que jamais.* »

Musicalement, Chostakovitch met en œuvre un alliage extraordinaire de sarcasme et de pittoresque, de sens tragique et d'ironie, de richesse sonore et de nudité (piano impassible dans la première mélodie, pour soutenir une ligne vocale pensive et hiératique, avec un bref postlude guilleret, totalement incongru, ce qui est bien l'effet recherché). Le piano très Rachmaninov de la deuxième mélodie, dont les harmonies se déchirent peu à peu, porte ici

une partie vocale oscillant entre jubilation et inquiétude. Dans la troisième mélodie, le piano obsessionnel et la récitation par la voix de ce qui sonne comme une énumération tragique des malheurs de la misère (« *Les enfants ont grandi et ils rampent dans leurs cages en des temps horribles...* ») se présentent dans toute l'atmosphère paradoxale d'une sinistre ardeur. Le quatrième poème (« *Malentendu* »), récit érotique et désenchanté, inspire au compositeur une écriture fantasque, suivant pas à pas les épisodes et la conclusion d'une vaine scène de séduction. La férocité du texte se voit ici calquée par les arêtes de la partie de piano. De façon très différente mais tout aussi acerbe, la dernière mélodie met en scène, sous le titre ironique de « *La Sonate à Kreutzer* » (référence à la nouvelle de Tolstoï), la rencontre érotique, figurée humoristiquement par les effets rythmiques du piano, entre un locataire et sa femme de ménage. « *Tu es du peuple, je suis de l'intelligentsia, lui dit-il entre deux baisers, mais ici, maintenant tous les deux, moi et toi, nous allons nous entendre...* »

Scènes villageoises

Pour saluer la naissance, le 31 juillet 1924, de son fils Peter, Béla Bartók compose *Falun* (littéralement : « *Au Village* »), arrangement de chants populaires slovaques (traduits en hongrois) qu'il dédie à son épouse. Contrairement à certains recueils antérieurement composés par Bartók, les chants choisis ne le sont pas uniquement pour leur intérêt mélodique, mais également pour leurs textes. Collectés par Bartók en 1915/16, les chants sont au nombre de sept (mais le recueil constitué par le compositeur n'en comprend que cinq – chacun des deux derniers reprenant deux chants réunis en un). Comme l'indique Claire Delamarche (in *Bartók* – Fayard 2012), « *la langue slovaque n'ayant pas l'acuité rythmique du hongrois, Bartók insuffle aux airs une énergie supplémentaire en variant les schémas rythmiques et métriques, en multipliant les phrases asymétriques et les formules répétitives* ».

Le caractère percussif de la partie de piano, une constante dans l'art de Bartók tout au long de sa production, évoque également ces autres scènes villageoises composées par Stravinsky sous le titre de *Noces* (avec pour sous-titre *Scènes chorégraphiques russes*).

Même s'il n'est pas certain que Bartók ait eu connaissance de l'œuvre de son confrère russe, composée quelques années auparavant, la concordance de ton entre les deux œuvres et la force du rythme qui les caractérise toutes deux ne peuvent qu'attirer l'attention. En 1926, Bartók réalisera un arrangement des trois dernières pièces de *Falun* pour quatre voix de femmes et orchestre de chambre.

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).

Lieder, die die Welt bedeuten: Eine wundersame Zeitreise durch hundert Jahre Musikgeschichte

Gilbert Stöck

War Johannes Brahms ein Frauenschwarm? Zumindest trat der Komponist nicht als Frauenheld in Erscheinung, sondern scheute offensichtlich engere Kontakte mit dem anderen Geschlecht. Immerhin war er Ende der 1850er Jahre mit Agathe von Siebold verlobt und seine Schwärmerei für Clara Schumann ist legendär. Um 1870 kam mit der vielseitigen, heute (noch) beinahe gänzlich unbekanntem Pauline Viardot-Garcia eine weitere Frau in Brahms' Leben, die ihn sehr faszinierte und die zu gemeinsamen künstlerischen Projekten führte. Doch bereits Agathe von Siebold schrieb er, dass er sie zwar sehnsüchtig liebe, sich aber nicht binden wolle, und diese Auffassung behielt er dann in Folge bei.

Wie bei anderen Komponisten seiner Zeit, beispielsweise bei Robert Schumann, steht auch für Brahms die Liebesthematik im Zentrum bei der Auswahl seiner Liedtexte, und wie bei Schumann behandeln Brahms' Liebeslieder auch viele unterschiedliche Seiten der Liebe: Neben Liedern mit düsteren Schattierungen gibt es auch solche mit ungetrübtem Glück, in denen reinstes musikalisches Hochdruckgebiet, das kein Wölkchen trübt, vorherrschen darf.



Diego Velázquez: *La fábula de Aracne/Die Spinnerinnen* (um 1660), Museo del Prado, Madrid

In «*Bei dir sind meine Gedanken*» zeichnet Brahms schwärmerische, in die Höhe sich aufschwingende Gesangslinien, die durch aufsteigende Klavierakkorde unterstützt werden. Ähnlich schwärmerisch geht es auch in «*Junge Liebe I*» zu: Eine sehnsüchtige Frau, die auf Wolke sieben des Liebesglücks schwebt, spannt weite Kantilenen aus. Die Begleitung konzipiert Brahms rhythmisch sehr dicht – niemand mag sich dieser Leidenschaft und Glut entziehen, noch mehr: Die «Gefahr», davon angesteckt zu werden, hängt deutlich in der Luft. Auch «*Der Schmied*», ein offensichtlich im vollen Saft stehender Mann, darf hier ohne Wenn und Aber von seinem Mädchen bewundert werden. Sie erfreut sich mit ungestüme Fröhlichkeit an seinem Anblick und dem Klavier wird auch mal gestattet, tonmalerisch das Hämmern an der Feuersglut nachzuahmen. Schließlich begegnen wir in «*Das Mädchen spricht*» einer offensichtlich heiteren jungen Dame; das Klavier dient mit seiner Belebtheit dem tänzelnden Gesang hierbei als musikalische Hüpfburg. Häufiger nimmt sich Brahms verhaltener, nachdenklicher Texte an, die zum einen nostalgisch an schöne,

aber leider längst vergangene Zeiten gemahnen, beispielsweise in «*Nachtigall*». Majestätische Akkorde und eine bezaubernde Wanderung durch die Tonarten, die typisch für Brahms ist, prägen den Klavierpart, der die fragile Gesangslinie stützt. Just an der Stelle, an der man eine musikalische Apotheose erwarten darf, entrückt der Gesang das Lied in den durch Pausen beseelten Schlussabschnitt. Zum anderen vertonte Brahms Gedichte, die die Furcht vor dem Kommenden erzählen.

Die Klavierbegleitungen bei Brahms' Liedern «passen» zumeist wie angegossen zum Text, unterstützen dessen Gehalt und vermeiden es, eine zusätzliche Ausdrucksebene zu eröffnen. Derart gestaltet Brahms auch «*Heimweh II*»: Klavier und Gesang bilden eine verschworene Einheit, mit der im gemäßigten Tempo der Wunsch nach der Rückkehr zur kindlichen Fürsorge und zur mütterlichen Liebe angesprochen wird. Jene vergangene Sorglosigkeit ist aber eine Chimäre angesichts der eher trostlosen Gegenwart, in der die Protagonistin zu leben hat. In «*Ach, wende diesen Blick*» und «*Verzagen*» schwingt wiederum viel elegisches Flair mit: Liebe heißt auch leiden, und trotzdem verstricken sich die Menschen immer wieder sehenden Auges darin. In «*Verzagen*» zeichnet die Klavierbegleitung das seelische Brodeln der Protagonistin nach. Mit den Liedern «*Anklänge*» und «*Ach, wende diesen Blick*» wird der nostalgische, die Gegenwart hinterfragende Faden weitergesponnen: In «*Anklänge*» bereitet ein Mädchen ihr Hochzeitskleid vor, doch nun stellt sich der musikalische Charakter des Stückes ein wenig gegen den scheinbar harmlosen Text. Dem Klavier entströmen verhaltene Klänge, was wenig Gutes für die Zukunft des Mädchens verspricht. «*Von ewiger Liebe*» ist textlich der Vorläufer des berühmten Schlagers «*Marmor, Stein und Eisen bricht*» und ist, wie bereits «*Vergebliches Ständchen*», als Zwiegespräch angelegt: In «*Von ewiger Liebe*» bekundet ein Jüngling anfangs mit düsteren Farben die Angst um die Liebe seiner Freundin, das Mädchen antwortet aber daraufhin, dass ihre Liebe ewig und fest sei und sie damit erreichen möchte, die Zweifel des Jünglings aus dem Weg zu räumen: «*Eisen und Stahl, sie können zergehn, / Unsere Liebe muß ewig bestehn!*». «*Vergebliches Ständchen*» handelt von einem sehnsüchtigen Mann, der einsam

vor der Tür seiner Angebeteten steht und keinen Einlass erhält, auch nicht, als er dramatisierend von der bitteren Kälte spricht, die ihn gefährdet. Offensichtlich ist die Angesprochene Derartiges gewohnt, da sie kühlen Kopfes den abgelehnten Verehrer abblitzen lässt. Als besonderes Juwel hervorzuheben ist «*Unbewegte laue Luft*». Mit musikalischen Mitteln, die an den Impressionismus eines Claude Debussy erinnern, wird gerade in der ersten Strophe die Statik der Szenerie verdeutlicht: «*Unbewegte laue Luft, / Tiefe Ruhe der Natur; / Durch die stille Gartennacht / Plätschert die Fontäne nur*», wobei Brahms das Lied 1871 bereits komponierte und veröffentlichte, also weit vor dem Durchbruch des französischen musikalischen Impressionismus. Hier könnte sich der Hörer einbilden, in einem Gemälde von Monet zu lustwandeln. Im zweiten Abschnitt des Liedes kommt es zum affektiven Ausbruch, zum unbedingten Liebeswunsch, um die Unbewegtheit, die wohl auch eine innere seelische Starre meint, hinter sich zu lassen.

Nach so viel Liebesfreud und Liebesleid werden wir mit den «Resultaten» solchen Liebestreibens belohnt: Modest Mussorgskys Liederzyklus *Detskaya* (Kinderstube) wurde 1870 bis 1872 komponiert und entführt uns in die vielfältige Welt kindlicher Eindrücke und Gedanken. Mussorgsky versteht es, das vielleicht für Erwachsene klein und nebensächlich Anmutende musikalisch als bedeutungsvoll darzustellen. Besonders deutlich wird dies im Lied «*Zhuk*» (Der Käfer): Groß ist die Spannung und sind die Kinderaugen während ein Käfer beobachtet wird, der auf einem Häuschen aus Sand landete und offenbar schrecklich anzuschauen ist. Das Kind lässt nichts außer Acht und teilt seiner Großmutter das Geschehen derart emphatisch mit, als ginge es in die Verlängerung eines Fußball-WM-Finales. Entsprechend ernsthaft gestaltet ist der musikalische Gestus. Gerne wird dabei der Hörer an den kindlichen Blick in Mozarts Lied «*Das Veilchen*» erinnert, wo ja ebenfalls das Schicksal von etwas für Erwachsene eher Nebensächlichem – einer kleinen Blume – mit den dramatischen Gestaltungsmitteln der großen Oper geschildert wird und erst dadurch Größe und Pathos erfährt.

Schimpfen muss unser erzählendes Kind über einen ungestümen Kater in «*Kot Matros*» (Kater Matrose): Dessen nicht zu bändige Ausgelassenheit und sein Übermut werden musikalisch derart deutlich vermittelt, dass der genaue Wortlaut des Textes gar nicht bekannt sein muss – die Klavierbegleitung erledigt dies sehr anschaulich. Schließlich muss das Kind selbst Schimpf und Schande einstecken, als es im Lied «*V Uglu*» (In der Ecke) in selbige von der Mutter, einer rasenden «Königin der Nacht» gleich, verbannt wird. Mutig versucht das Kind noch, sich gegen die Anschuldigungen zu wehren, als es mit seinen offensichtlichen Untaten konfrontiert wird – allein, es scheint aussichtslos.

Nur scheinbar heiter, mit den Mitteln der *Satiri*, also Satire, begegnete Dmitri Schostakowitsch im gleichnamigen Liederzyklus den Schrecken der poststalinistischen Unterdrückungsherrschaft. Neben den traumatischen Ängsten, die der Komponist auszuhalten hatte, musste er sich in der Entstehungszeit des Zyklus zudem mit privaten menschlichen Nöten, wie ernsten Krankheiten, herumschlagen. Nachdem im Frühjahr 1960 ein Gedichtband von Sascha Tschorny, der eigentlich Alexander M. Glikberg hieß, Schostakowitschs Interesse erweckt hatte, komponierte er den Zyklus rasch und stellte ihn bereits im Juni 1960 als sein Opus 109 fertig. Tschorny verarbeitete Anfang des 20. Jahrhunderts in den Gedichten die spießig-kleinbürgerliche Welt russischer Bourgeoisie. Schostakowitsch konnte dadurch geschickt auf die seinerzeitige Gegenwart um 1960 satirisch Bezug nehmen, indem er darauf verwies, dass Tschorny ja längst vergangene zaristische Zeiten meinte und nicht die «heile Welt» des UdSSR-Sozialismus. Diesen scheinbaren Brückenschlag in die Jahre um 1910 unterstützte Schostakowitsch durch die Worte «*Bilder der Vergangenheit*», dem Untertitel des Liederzyklus.

Diese fünf Lieder bilden die breite Palette von Schostakowitschs Klangkosmos ab: Gerade das zweite Lied, «*Preoduzhdeniye vesni*» (Das Erwachen des Frühlings), sticht durch die virtuoson Gesangsgirlanden und die anspruchsvolle Artikulation hervor. Das Zitat einer berühmten Komposition des 19. Jahrhunderts, Ludwig van Beethovens «*Kreutzer-Sonate*» für Violine und Klavier,



Sascha Tschorny im Alter von etwa 20 Jahren

wirkt auf das gleichnamige Lied *«Kreytserova sonata»* ein, wo Schostakowitsch auf die eifersuchtsträchtige Novelle von Lew Tolstoi, die ebenfalls den Namen von Beethovens Werk trägt, Bezug nimmt. Einen wiederum davon ganz unterschiedenen Klanggestus nimmt schließlich das Lied *«Nedorazumeniye»* (Missverständnis) ein: Unter all der Leichtigkeit der weiten Gesangslinien brodelt es, hinter jeder musikalischen Ecke lauert neue Unbill. Welcher Hörer kann schon erahnen, wie der weitere Verlauf des Liedes sein wird – so wie auch Schostakowitsch damals nicht wissen konnte, was seine Zukunft bringen wird.

Zwar komponierte Béla Bartók seinen Liederzyklus *Dedinské scény* (Dorfszenen) bereits 1924, also einige Jahrzehnte vor Schostakowitschs *Satiri*, doch lassen sich Ähnlichkeiten in der Anlage vor allem aufgrund der nuancierten rhythmischen Akzente nicht leugnen. Bartók orientiert sich hier, wie auch in anderen Kompositionen, an seinen Transkriptionen osteuropäischer Volksmusik. Die sprühende Rhythmik, verbunden mit einem herrischen Gestus des Gesangs, dominieren besonders «*Pri hrabaní*» (Heuernte) und «*Tanec mládencov*» (Tanz der Burschen). Den Mittel- und zugleich Höhepunkt des Zyklus bildet das Lied «*Svatba*» (Hochzeit) mit seinem hämmernden Beginn und einer Harmonik, die keiner Tonalität mehr gehorcht. Der Gesang hält virtuos dagegen, kommt kurz auch zur Ruhe, aber entschwindet alsbald wieder heftig-donnernd in hohe Lagen. Die nachfolgende musikalische Verklärung in «*Ukoliebavka*» (Wiegenlied): hilft, den scheinbaren Irrsinn des vorangegangenen Liedes zu verarbeiten und schlägt hinsichtlich des Flairs einen Bogen zu den eingangs gehörten sinnlichen und besinnlichen Liebesliedern von Brahms. Mit den *Dedinské scény* endet auch diese wunderbare Reise quer durch hundert Jahre Kunstliedgeschichte mit all ihrem Lieben, Leiden, Feiern, Lachen, Spotten und Träumen.

Geboren 1969 in Graz studierte Gilbert Stöck Musikwissenschaft in Graz 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

Magdalena Kožená mezzo-soprano

Le profond savoir-faire musical de Magdalena Kožená et son pouvoir de fascination lui ont très tôt apporté une large reconnaissance. Depuis, Kožená s'est hissée au rang des chanteuses incontournables de sa génération, particulièrement douée pour la transmission car capable d'envoûter le public tout autant lors de récitals de lieder, de concerts qu'à l'opéra. Magdalena Kožená est née à Brno et a étudié dans sa ville natale puis à Bratislava. Elle a donné des récitals à Londres, Paris, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Vienne, Tokyo, San Francisco, à l'Alice Tully Hall et au Carnegie Hall de New York, ainsi que dans les festivals européens majeurs. C'est dans ce cadre qu'elle a été accompagnée par des pianistes comme Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Malcolm Martineau, Sir Andrés Schiff et Mitsuko Uchida. En concert, elle a collaboré avec les plus grands orchestres parmi lesquels les Berliner et les Wiener Philharmoniker, le Koninklijk Concertgebouworkest, le Rotterdams Philharmonisch Orkest, le Czech Philharmonic, le Philadelphia Orchestra ou encore l'Orchestra of the Age of Enlightenment. Au pupitre se tenaient des chefs tels Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Gustavo Dudamel, Bernard Haitink, Jiří Bělohlávek, Sir Roger Norrington et Nikolaus Harnoncourt. La saison 2018/19 a commencé pour Kožená par une tournée à travers la République tchèque avec l'ensemble baroque Collegium 1704. En décembre 2018, elle a incarné Phèdre dans une production d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau dirigée par Sir Simon Rattle au Staatsoper unter den Linden à Berlin. Parmi ses autres engagements cette saison, citons *Le Messie* avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin



Magdalena Kožená
photo: Harald Hoffmann

dirigé par Robin Ticciati, une tournée avec la pianiste Mitsuko Uchida, ainsi que la symphonie avec voix *Le Chant de la terre* de Mahler avec le Czech Philharmonic placé sous la baguette de Sir Simon Rattle.

Magdalena Kožená Mezzosopran

Magdalena Koženás profundes musikalisches Können und ihre betörende Kunstfertigkeit brachten ihr bereits in jungen Jahren große Anerkennung ein. Kožená ist inzwischen zu einer der führenden Sängerinnen ihrer Generation herangereift, ebenso zu einer großen Kommunikatorin, die in der Lage ist, das Publikum von Liederabenden, Konzerten und Opern gleichermaßen in Bann zu ziehen. Magdalena Kožená wurde in Brno geboren und absolvierte ihre Ausbildung in ihrer Heimatstadt sowie in Bratislava. Sie gab Soloabende in London, Paris, Brüssel, Berlin, Amsterdam, Wien, Tokyo, San Francisco, in der Alice Tully Hall und der Carnegie Hall in New York sowie bei den führenden europäischen Festivals. Hierbei wurde sie von Pianistinnen und Pianisten wie Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Malcolm Martineau, Sir András Schiff und Mitsuko Uchida begleitet. Im Konzertbereich hat sie mit vielen der weltweit führenden Orchester zusammengearbeitet, darunter mit den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Rotterdams Philharmonisch Orkest, der Tschechischen Philharmonie Prag, dem Philadelphia Orchestra sowie dem Orchestra of the Age of Enlightenment. Am Pult standen dabei Dirigentenpersönlichkeiten wie Sir Simon Rattle, Mariss Jansons, Gustavo Dudamel, Bernard Haitink, Jiří Bělohlávek, Sir Roger Norrington und Nikolaus Harnoncourt. Die Saison 2018/19 begann für Kožená zunächst mit einer Tournee durch die Tschechische Republik, zusammen mit dem Barockensemble Collegium 1704. Im Dezember 2018 trat sie als Phèdre in einer von Sir Simon Rattle dirigierten Produktion von Rameaus *Hippolyte et Aricie* an der Staatsoper unter den Linden in Berlin auf. Weitere Engagements in dieser Saison umfassen *Messiah* mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Robin Ticciati, eine Tournee zusammen mit der Pianistin Mitsuko Uchida sowie eine Aufführung von Mahlers Vokalsymphonie *Das Lied von der Erde* mit der Tschechischen Philharmonie Prag unter Sir Simon Rattle.

Yefim Bronfman piano

Yefim Bronfman passe, dans le monde entier, comme l'un des pianistes les plus remarquables d'aujourd'hui. Sa technique impressionnante, sa puissance et la finesse de son interprétation sont appréciées de la presse spécialisée comme du public. Pour commémorer le 80^e anniversaire de Yuri Temirkanov, la saison 2018/19 de Yefim Bronfman commence par une tournée européenne avec le St. Petersburg Philharmonic Orchestra. S'ensuivent des tournées avec le Royal Concertgebouw et les Wiener Philharmoniker, ainsi que des concerts avec de nombreux orchestres majeurs comme l'Orchestre National de France, le London Philharmonic Orchestra, les Berliner Philharmoniker, le Cleveland Orchestra, le New York Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic et le San Francisco Symphony Orchestra. Des récitals le mènent aussi au Carnegie Hall de New York ainsi que, notamment, à Madrid, Genève, Cologne, Leipzig, Munich, Naples et Rome. Bronfman travaille régulièrement avec des chefs comme Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Gustavo Dudamel, Valery Gergiev, Mariss Jansons, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin et Sir Simon Rattle. L'été, il est invité par les principaux festivals européens et américains. Fêru de musique de chambre, il a pour partenaire Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter ou encore Emmanuel Pahud. Yefim Bronfman a été nommé pour six Grammys et nommé, en 1997, pour son enregistrement des trois concertos de Bartók avec Esa-Pekka Salonen et le Los Angeles Philharmonic. Récemment, il a gravé le *Concerto pour piano N° 2* de Magnus Lindberg avec le New York Philharmonic dirigé par Alan Gilbert, le *Concerto pour piano N° 1* de Tchaïkovski avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et Mariss Jansons, le récital «Perspectives» et les concertos pour piano de Beethoven, y compris le *Triple Concerto* avec Gil Shaham et Truls Mørk, accompagnés par le Tonhalle-Orchester Zürich et David Zinman. Sont parues en DVD à ce jour des captations d'œuvres de Liszt, Beethoven et Rachmaninov et dernièrement les deux concertos de Brahms avec le Cleveland Orchestra dirigé par Franz Welser-Möst. Yefim Bronfman est né à Tachkent, dans l'actuel Ouzbékistan. En 1973, il a immigré avec sa famille en Israël où il



Yefim Bronfman
photo: Dario Acosta

a étudié avec Arie Vardi à la Rubin Academy of Music de Tel Aviv. Il a ensuite poursuivi sa formation aux États-Unis à la Juilliard School, à la Marlboro School of Music et au Curtis Institute of Music auprès de Rudolf Firkusny, Leon Fleisher et Rudolf Serkin. Il a été fait docteur honoris causa de la Manhattan School of Music en 2015.

Yefim Bronfman Klavier

Yefim Bronfman gilt weltweit als einer der bemerkenswertesten Pianisten unserer Tage. Seine beeindruckende technische Fertigkeit, künstlerische Kraft und die Finesse seiner Interpretation werden von Publikum und Fachmedien gleichermaßen geschätzt. Die Spielzeit 2018/19 begann für Bronfman mit einer Europatournee zusammen mit den St. Petersburger Philharmonikern anlässlich des 80. Geburtstags von Yuri Temirkanov. Im weiteren Verlauf der Saison folgen Tourneen mit dem Koninklijk Concertgebouworkest und den Wiener Philharmonikern sowie Einzelkonzerte mit vielen bedeutenden Orchestern, unter anderem mit dem Orchestre National de France, dem London Philharmonic Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, dem New York Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic und dem San Francisco Symphony Orchestra. Soloabende führen Bronfman in die Carnegie Hall in New York sowie unter anderem nach Madrid, Genf, Köln, Leipzig, München, Neapel und Rom. Bronfman arbeitet regelmäßig mit Dirigentenpersönlichkeiten wie Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Gustavo Dudamel, Valery Gergiev, Mariss Jansons, Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin und Sir Simon Rattle zusammen. Während der Sommermonate zeigt er bei allen wichtigen Festivals in Europa und den USA Präsenz und hat als passionierter Kammermusiker unter anderem mit Pinchas Zukerman, Martha Argerich, Anne-Sophie Mutter und Emmanuel Pahud musiziert. Yefim Bronfman hat sechs Grammy-Nominierungen für seine diversen Einspielungen erhalten und wurde 1997 für seine Aufnahme der drei Bartók-Konzerte mit dem Los Angeles Philharmonic unter Esa-Pekka Salonen mit eben diesem Preis ausgezeichnet. In jüngster Zeit hat er das

Zweite Klavierkonzert von Magnus Lindberg mit dem New York Philharmonic unter Alan Gilbert eingespielt, außerdem das *Erste Klavierkonzert* von Tschaikowsky mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons, ein Soloalbum mit dem Titel «Perspectives» und sämtliche Klavierkonzerte Beethovens mit dem Tonhalle-Orchester Zürich unter David Zinman, inklusive des *Tripelkonzerts* zusammen mit Gil Shaham und Truls Mørk. Auf DVD sind unter anderem Aufnahmen von Werken Liszts, Beethovens und Rachmaninows erschienen, zuletzt 2015 die beiden Brahms-Konzerte mit dem Cleveland Orchestra unter Franz Welser-Möst. Yefim Bronfman wurde in Taschkent im heutigen Usbekistan geboren, 1973 emigrierte er mit seiner Familie nach Israel, wo er zunächst bei Arie Vardi an der Rubin Academy of Music in Tel Aviv studierte. Später setzte er seine Ausbildung an der Juilliard School in New York, an der Marlboro School of Music sowie am Curtis Institute of Music in Philadelphia bei Rudolf Firkusny, Leon Fleisher und Rudolf Serkin fort. Die Manhattan School of Music verlieh ihm 2015 die Ehrendoktorwürde.

Récital vocal

Prochain concert du cycle «Récital vocal»
Nächstes Konzert in der Reihe «Récital vocal»
Next concert in the series «Récital vocal»

15.10.2019 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday

Patricia Petibon soprano
Susan Manoff piano

Œuvres de Bacri, Collet, de Falla, Debussy, Fauré, Granados,
Turina

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

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



your comments are welcome on
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