

07.10. 2020 20:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Récital vocal

Benjamin Bernheim ténor
Carrie-Ann Matheson piano

Hector Berlioz (1803–1869)

Les Nuits d'été (Sommernächte) op. 7 H 81 pour baryton (contralto ou mezzo-soprano) et piano (1840/41)

N° 1: «Villanelle»

N° 2: «Le Spectre de la rose»

N° 3: «Sur les lagunes»

N° 4: «Absence»

N° 5: «Au cimetière»

N° 6: «L'Île inconnue»

Henri Duparc (1848–1933)

Recueil de mélodies N° 1: «L'Invitation au voyage» (1870)

«Phidylé» (1882)

«La Vie antérieure» (1884)

Richard Strauss (1864–1949)

Vier Lieder op. 27 TrV 170 N° 3: «Heimliche Aufforderung» für eine Singstimme und Klavier (1894)

Acht Gedichte aus «Letzte Blätter» op. 10 TrV 141 N° 3: «Die Nacht» für eine Singstimme und Klavier (1885)

Fünf Lieder op. 39 TrV 189 N° 4: «Befreit» (1898)

Vier Lieder op. 27 TrV 170 N° 4: «Morgen» für eine Singstimme und Klavier (1894)

Reynaldo Hahn (1874–1947)

Chansons grises N° 5: «L'Heure exquise» (1893)

Charles Gounod (1818–1893)

«L'Absent» (1876)

Francis Poulenc (1899–1963)

Banalités FP 107 N° 4: «Voyage à Paris» (1940)

75'

Den **Handys**geck



L'Invitation au voyage

Hélène Pierrakos

***Les Nuits d'été* – un paysage lyrique**

Qualifiées par le musicologue Rémy Stricker de « scènes mélodiques » (in *Berlioz dramaturge* – Gallimard, Paris 2003), les six mélodies qui forment le cycle des *Nuits d'été* ont été composées sur des poèmes issus du recueil de Théophile Gautier (1811–1872) intitulé *La Comédie de la mort* (1838). Davantage que de simples mélodies, elles apparaissent en effet comme les différents épisodes d'un parcours dramatique, « *un théâtre de la vie intérieure* » selon Rémy Stricker.

Pour la « *Villanelle* », mélodie la plus courte du cycle, Berlioz dessine un motif en ostinato de croches à la main droite du piano, laissant la main gauche déployer une ligne de contrechant, avec une tonicité du tempo et des harmonies lumineuses pour évoquer la venue du printemps. Ce lever de rideau est aussi marqué par un effet se répétant par trois fois (à chaque fin de strophe du poème de Gautier) : le silence plein d'expression qui précède le dernier mot (« *nous irons écouter les merles* [silence]... *siffler* », « *rapportant des fraises*... [silence]... *des bois* ») produisant ce qui pourrait s'apparenter à un point d'exclamation musical (et qui correspond exactement au saut de ligne proposé par le poète à la fin de chaque strophe).



Théophile Gautier par Nadar

Le poème original de Gautier s'intitule d'ailleurs « Villanelle rythmique », ce qui résume au mieux sa substance prosodique...

Au point de vue harmonique, en dehors même de l'impression de fraîcheur et de clarté suscitée par le choix des harmonies, l'auditeur peut également remarquer un certain nombre de modulations peu ordinaires, qui permettent au compositeur de dessiner quelque chose comme des « plans » différents – véritable travail sur la couleur (qui se verra bien sûr élargi et transfiguré dans la version orchestrale du cycle réalisée ultérieurement par le compositeur).

En fort contraste de ton, de rythme et de forme avec la mélodie précédente, « *Le Spectre de la rose* » se caractérise d'abord par le choix d'un tempo « en arche ». *Adagio un poco lento e dolce assai* pour l'ample introduction opposant ligne mélodique et arpèges d'une subtile élégance qui semblent en déliter les formes, tempo que reprendra le chanteur « *dolce assai e placido* », en faisant de l'arpège l'essentiel de l'accompagnement. La seconde strophe

(« *Ô toi qui de ma mort fut cause...* ») s'inaugure par une écriture en accords de doubles-croches (sur un tempo *un poco animato*), maintenue tout au long de la strophe, de plus en plus haletante (effets de rupture de la prosodie par des silences pleins d'expression). Une magnifique séquence sur un mode ralenti évoquera le paradis et la troisième et dernière strophe (« *Mon destin fut digne d'envie...* ») dramatise l'accompagnement en un système de trémolos, devenant enfin calme rythme ternaire – les derniers mots du poète « *Ci-gît une rose, que tous les rois vont jalouser* » se voyant soutenus au piano par une simple ligne à la tierce de celle du chanteur, pour une conclusion d'une douceur infinie...

Le sentiment du deuil s'approfondit encore avec la mélodie suivante, « *Sur les lagunes* » (titre original du poème de Gautier : « *Lamento – La Chanson du pêcheur* »), avec une partie de piano ancrée dans un rythme obsédant et des harmonies mélancoliques et répétitives. Ici encore, c'est la dimension dramaturgique de la mélodie qui émerveille l'auditeur : sur les mots « *Que mon sort est amer* », Berlioz imagine une ligne vocale à nu, dans la nuance pianissimo, immédiatement suivie d'un *forte* et d'une superbe ligne descendante sur les mots « *Ah, sans amour s'en aller sur la mer* », qui est l'un des sommets du cycle dans son entier. Puis l'écriture pianistique change à nouveau en une progression harmonique extraordinairement subtile pour évoquer d'abord le deuil, puis les pleurs de « *la colombe oubliée* », avant de revenir au cri de douleur de l'amoureux endeuillé. L'un des traits de génie les plus frappants de l'art de Berlioz consiste ici en un renouvellement incessant de ses outils, comme pour exprimer en musique le caractère changeant de la douleur et les espaces poétiques toujours renouvelés qu'elle suscite...

On ne s'attardera pas avec autant de points de détail observés à la loupe pour les trois mélodies suivantes, mais chacune d'elles est un nouvel univers, au point de vue de l'invention musicale, prosodique et dramaturgique. En fait, il se pourrait bien que le plus haut intérêt du cycle des *Nuits d'été* réside dans l'intensité extrême à proposer au texte, déjà magnifique en soi, de Gautier tout un ensemble de paysages mélodiques, rythmiques,

harmoniques – tour à tour illustratifs, fantasmagoriques, méditatifs. S’adossant directement au texte, en un mot à mot inspiré, ou le transcendant en une réflexion métaphysique, dessinant des lignes ancrées dans la profondeur du sentiment individuel, comme les poèmes de Gautier y invitent naturellement, ou s’élevant au contraire dans des sphères éthérées, Berlioz fait œuvre tout à la fois de poète, d’aquarelliste et de dramaturge.

Henri Duparc, le chant éperdu

Disciple de César Franck, Henri Duparc participa juste après la Guerre de 1870 à la création de la Société Nationale de Musique (SNM), dans le cadre de laquelle bon nombre de ses mélodies se virent interprétées pour la première fois. Duparc fait partie de ces compositeurs français qui, malgré leur fort attachement à une « identité » musicale française se feront aussi les défenseurs et admirateurs de l’art de Richard Wagner. Comme bien d’autres de ses compatriotes, il se rendra à Munich pour assister à des représentations d’œuvres du maître et fera lui aussi son « Voyage à Bayreuth ». Cet alliage franco-germanique est omniprésent dans sa production mélodique.

Certaines mélodies usent de façon flagrante d’harmonies qualifiées conventionnellement de « wagnériennes » (chromatismes, volutes et vagues à la *Tristan*, etc.). Duparc connaîtra un destin tragique, puisqu’à une auto-censure très sévère appliquée à ses œuvres (il ne jugera dignes de la postérité qu’à peine une vingtaine de mélodies et détruira les autres) s’ajoutera une maladie d’abord physique, puis mentale qui paralysera entièrement sa création pour toute la seconde moitié de sa vie.

Les trois mélodies élues pour ce récital suffisent à donner une très belle idée de son art. La partie de piano de « *L’Invitation au voyage* », sur le célèbre poème de Baudelaire, est l’un des plus beaux exemples de figuration pianistique de la mer dans le domaine de la mélodie et du lied (avec peut-être le lied « *Der Zwerg* » – Le Nain – de Schubert quelques décennies auparavant). Ce continuum de doubles-croches sur un tempo indiqué « presque lent » évoque de façon extraordinairement subtile le



Henri Duparc

flux et le reflux, et jusqu'au scintillement de la lumière sur les vagues. La façon dont Baudelaire rythme son poème par le retour des mots « *Là, tout n'est qu'ordre et beauté – Luxe, calme et volupté* » donne lieu assez naturellement à une immobilisation du mouvement musical sur de calmes accords en piliers, avec de merveilleux effets de résonance, mettant en valeur de façon d'autant plus forte le beau retour au mouvement, à la fois constant et changeant, de la mer pour la strophe suivante.

Dédiée à Ernest Chausson (lui-même auteur, entre autres, de mélodies nombreuses et remarquables) « *Phydilé* », sur un poème de Leconte de Lisle est d'un tout autre style : le travail prosodique semble le premier point d'accroche pour le compositeur, se contentant dans les premières mesures d'un accompagnement d'une extrême sobriété, sous forme d'une succession d'accords.

L'adresse à l'aimée (« *Repose, ô Phydilé...* ») voit la densification progressive du rythme et l'accélération du tempo, sur une écriture pianistique de toute beauté, évoquant aussi bien l'art d'un Robert Schumann que celui d'un Gabriel Fauré.

Quant à « *La Vie antérieure* », mélodie dédiée au compositeur Guy Ropartz (compositeur breton, lui aussi grand maître de l'évocation en musique de la mer), elle se présente dans toute la richesse d'une fresque musicale aux paysages variés : immobilité extatique (les « *vastes portiques*... »), tumulte maritime (« *Les houles, en roulant les images des cieux...* »), grand lyrisme déployé (« *...le secret douloureux qui me faisait languir...* »).

Richard Strauss, de l'intériorité à l'exaltation

Avec les quatre lieder présentés ici, Benjamin Bernheim opère une synthèse également magistrale des différents caractères de l'art de Strauss dans le domaine du lied. Aussi importante que la production lyrique ou orchestrale du compositeur munichois, celle des lieder s'impose d'abord par la variété des poètes qu'il a abordés et leur qualité, mais surtout par la fascinante diversité des moyens sonores qu'il se donne pour les illustrer. Beaucoup d'entre eux ont d'ailleurs été ultérieurement orchestrés par lui, comme pour confirmer les multiples ressources poétiques et coloristes qu'ils pouvaient receler.

Le premier et le dernier de ces lieder, « *Heimliche Aufforderung* » et « *Morgen* » sont composés sur des poèmes de John Henry Mackay (1864–1933) et appartiennent au cycle opus 27, adressé par Strauss, en cadeau de son mariage, à la chanteuse Pauline de Ahna, qui interprètera nombre de ses lieder à travers l'Europe, accompagnée au piano par son mari. Pour « *Heimliche Aufforderung* » (Invitation secrète), le lien est fertile entre une écriture de piano merveilleusement éclatante et lyrique (brillants arpèges) et le déploiement de la ligne de chant, tour à tour sinueuse et rythmique : tous ces caractères font de ce lied une déclaration d'amour fort peu secrète, à vrai dire, malgré le titre du poème, mais au contraire explicite et lumineuse.



Pauline de Ahna et Richard Strauss
photo: Atelier Hertel, 1894

« *Die Nacht* » sur un poème de Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812–1864) ouvre un tout autre champ – hommage peut-être à ces innombrables lieder romantiques allemands sur le thème de la nuit sous la plume de Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Johannes Brahms... Ici, Strauss semble travailler, par l'égrènement de notes répétées au piano, l'idée de l'immobilité de la nuit, d'une suspension de l'activité du jour. Intimisme et profondeur, paix et ferveur : tels sont les sentiments maîtres dont Strauss se saisit pour les mettre en musique.

« *Befreit* » (Libérée), sur un poème de Richard Dehmel, est l'un des lieder les plus fameux et les plus sublimes du compositeur : avec sa mélancolie ancrée dans le souvenir des lieder de Schubert et l'incomparable tendresse de ses harmonies (quasi belcantistes dans leur euphonie), ce lied est un véritable hommage au beau



Reynaldo Hahn

chant allemand tel qu'il s'exprime, dans le domaine du lied, depuis Beethoven... Mais le travail harmonique est bien représentatif de Strauss, avec ses paliers et métamorphoses progressives de la lumière qui sont une véritable signature de son art.

« *Morgen* », enfin, également l'un des lieder les plus célèbres du compositeur, présente, entre autres, un trait de caractère musical très intéressant, que l'on appelle « appoggiature » et « retard » en harmonie, consistant à faire apparaître à la voix supérieure, non pas l'harmonie attendue, mais la note conjointe, pour susciter attente et tension, la « résolution » de l'harmonie n'apparaissant qu'avec retard. Strauss semble ici faire de ce procédé la figuration même du mode « futur » et de l'attente du lendemain, espéré comme jour de la joie suprême...

Et pour conclure...

Avec les trois mélodies qui clôturent ce récital, Benjamin Bernheim a choisi de faire une sorte de clin d'œil à la mélodie française : « *L'Heure exquise* » de Reynaldo Hahn, l'un de ses chefs-d'œuvre, sur un poème célèbre de Paul Verlaine, sonne dans toute la grâce et la finesse d'une sorte de quintessence d'art mélodique. L'évocation par le poète de la lune blanche brillant dans la nuit donne lieu à l'expansion calme d'un arpegge doucement déroulé, tandis que la voix s'élève avec naturel pour conclure « *Révois, c'est l'heure* », puis « *C'est l'heure exquise* » sur une note aiguë qu'il s'agit de poser tout en subtilité.

Avec Charles Gounod, on a également affaire à l'un des plus grands maîtres de la mélodie française, qui sur un poème de sa propre plume de très belle qualité (« *Ô silence des nuits dont la voix seule est douce...* »), déploie pour « *L'Absent* », la vision rêveuse de la nuit dans la pensée de l'aimée, sur de calmes arpegges.

« *Voyage à Paris* » de Francis Poulenc, enfin, ce maître incontesté du passage de l'humour le plus féroce à la plus intense mélancolie, fait office de final en forme de pirouette : n'y a-t-il pas dans cette valse brevissime sur un poème d'Apollinaire tout un monde de second degré et d'ironie bien française ?

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).

Musikalische Lyrik

Frank Sindermann

Am 19. Oktober 1814 schreibt Franz Schubert Musikgeschichte – zumindest lässt sich das aus heutiger Sicht so betrachten. Mit der Komposition von «*Gretchen am Spinnrade*» aus Goethes *Faust* beginnt nicht nur die Geschichte des Kunstliedes im engeren Sinne, sondern vielleicht die musikalische Romantik überhaupt. Dabei ist die Abgrenzung gar nicht so einfach: Was unterscheidet Schuberts klavierbegleitete Sololieder von vorherigen Beispielen? Wie lässt es sich vom Volkslied abgrenzen, das zu dieser Zeit – auch aus nationalistischen Gründen – überaus beliebt war? Die Mehrdeutigkeit des Begriffs «Lied» sowie seine zahlreichen historischen und regionalen Varianten haben den Musikwissenschaftler Hermann Danuser dazu bewogen, im *Handbuch der musikalischen Gattungen* den allgemeinen Begriff «musikalische Lyrik» vorzuziehen. Und dies ist tatsächlich eine Art gemeinsamer Nenner: Am Anfang steht ein Text, oft ein Gedicht, das dann musikalisch verarbeitet wird. Dabei sind Gedichte per se schon musikalisch angelegt, was eine sehr sorgfältige Arbeit erfordert, will man beim Komponieren die sprachimmanente Rhythmik, Metrik und Melodik nicht zerstören.

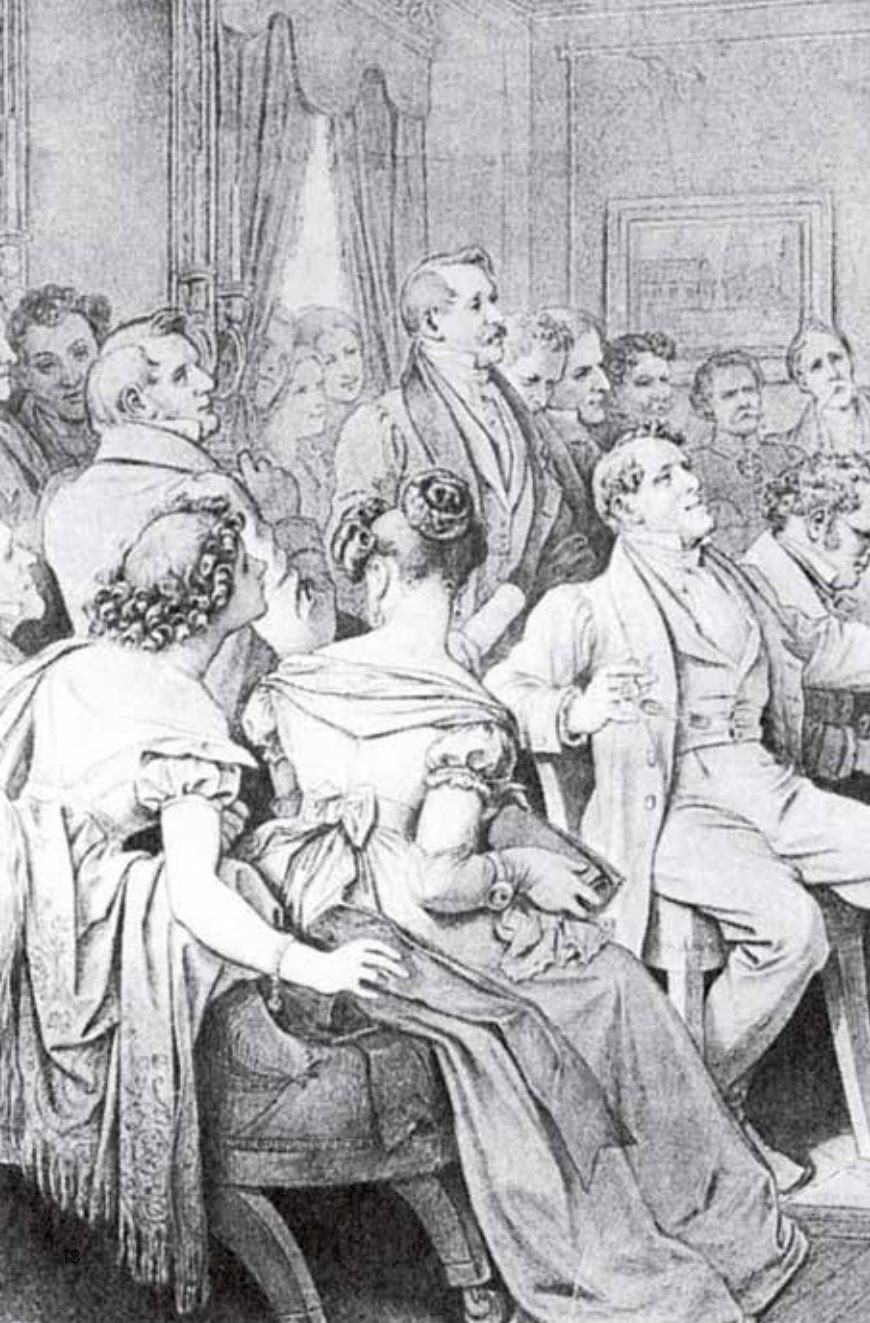
Sprache und Musik

Die alte Frage nach Henne und Ei stellt sich im Falle des Liedes also nicht: Erst kommt der Text, dann die Musik. In welchem Verhältnis aber diese beiden Bestandteile stehen, hat während der letzten Jahrhunderte immer wieder die Gemüter bewegt. 1796 lässt der Komponist Johann Friedrich Reichardt keinen Zweifel daran, dass die Musik gehorsame Dienerin des Textes zu

sein habe: *«Das Lied soll der einfache und fassliche musikalische Ausdruck einer bestimmten Empfindung sein, damit es auch die Teilnahme einer jeden zum natürlichen Gesange fähigen Stimme gestatte; als ein leichtübersehbares kleines Kunstwerk muss es um so notwendiger ein korrektes, vollendetes Ganze sein, dessen eigentlicher Wert in der Einbeit des Gesanges besteht und dessen Instrumentalbegleitung, wo nicht entbehrlich, doch nur zur Unterstützung des Gesanges da sein soll.»* (Johann Friedrich Reichardt, *Musikalischer Almanach*, Berlin 1796)

Reichardts eigene Lieder mit ihren einfachen Melodien in strenger Strophenform und schlichter Klavierbegleitung entsprechen jenem Ideal, das dem Text den klaren Vorrang vor der musikalischen Gestaltung einräumt. Ganz anders sieht dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der einflussreiche Musikkritiker Eduard Hanslick, der Reichardts musikästhetisches Ideal geradezu ins Lächerliche zieht: *«In einer einzigen Kunstgattung hat die Musik seit Beethoven einen unbestreitbaren Fortschritt getan: im Liede. Wir danken dies vor allem Franz Schubert. Seit er den ersten Takt schrieb, ist jene alte geistlose Liederfabrikation, welche Text und Musik über dürftigen Dreiklängen nebeneinander herlaufen ließ, unmöglich geworden.»* (Eduard Hanslick, *Aus dem Konzertsaal*, Wien 1870)

Tatsächlich hat Franz Schubert dem Lied völlig neue Ausdrucksbereiche erschlossen. Neben die klassischen Strophenlieder treten in seinem Schaffen das variierte Strophenlied, bei dem einzelne Strophen abweichend gestaltet sind, und das durchkomponierte Lied, das in freier Form dem Text folgt und dadurch einzelne Details und Stimmungswechsel besonders differenziert berücksichtigen kann. Schuberts Lieder wurden in Europa so beliebt, dass das Wort «Lied» in andere Sprachen übernommen wurde. Dieser große Erfolg verwundert kaum, sind doch Schuberts Lieder von einer bis dahin ungehörten Dramatik und Subjektivität und dabei von mitreißenden musikalischen Ideen geprägt, deren Wirkung man sich auch in jenen gelegentlichen Fällen kaum entziehen kann, in denen der Ton des Gedichtes nicht genau getroffen zu sein scheint.





Moritz von Schwind: *Ein Schubert Abend bei Joseph von Spaun, um 1868*

Gefühl und Ironie

Hier sind Clara und Robert Schumann deutlich feinsinniger zu Werke gegangen. Ihre Lieder bestechen durch einen sehr sensiblen Umgang mit den Textvorlagen, denen sie bis ins kleinste Detail gerecht zu werden suchen. Im Vergleich zu Schuberts Liedern lässt sich allgemein eine Steigerung des lyrischen Gehalts feststellen, die auch in der weiteren Aufwertung des Klavierparts zum Ausdruck kommt. In teilweise sehr langen Vor- und Nachspielen kommentiert das Klavier den gesungenen Text, wobei es dessen Aussage sowohl bestärken als auch ironisch brechen kann. Damit sind die Lieder der Schumanns oft weniger dramatisch, dafür aber atmosphärischer als diejenigen Franz Schuberts.

Während Robert Schumann Lieder in großer Zahl komponierte, vor allem im sogenannten «Liederjahr» 1840, musste Clara von ihrem Ehemann erst einmal dazu überredet werden, sich mit der Liedkomposition zu befassen – zu stark waren ihre Zweifel an den eigenen Fähigkeiten als Komponistin: *«Componiren aber kann ich nicht, es macht mich selbst zuweilen ganz unglücklich, aber es geht wahrhaftig nicht, ich habe kein Talent dazu. Denke ja nicht, dass es Faulheit ist. Und nun vollends ein Lied, das kann ich gar nicht; ein Lied zu componiren, einen Text ganz zu erfassen, dazu gehört Geist.»*

Diese Bedenken sind Ausdruck einer Zeit, in der das Komponieren vor allem Männern vorbehalten war, während man Frauen allenfalls als Interpretinnen akzeptierte. Robert ermunterte Clara jedoch immer wieder zu Kompositionsversuchen und veröffentlichte mit ihr im Jahr 1841 sogar eine gemeinsame Liedersammlung, in der bewusst nicht aufgeschlüsselt war, welche Lieder von Clara und welche von Robert stammten. Zu besonderen Feiertagen schenkten sich die Schumanns gegenseitig Lieder. Ihre letzten schrieb Clara im Alter von 34 Jahren; nach Roberts Tod 1856 gab sie das Komponieren auf und konzentrierte sich auf ihre Tätigkeit als reisende Klaviervirtuosin.

Waren die frühen Klavierlieder von Reichardt noch für das häusliche Musizieren bestimmt, änderte sich mit zunehmendem Anspruch der Liedproduktion die Zielgruppe der Werke.



Robert und Clara Schumann. Litographie von Eduard Kaiser, 1847

So verlagerte sich der Fokus im Verlauf des 19. Jahrhunderts mehr und mehr vom heimischen Musizieren im Familien- und Freundeskreis auf den Konzertsaal. Lieder, wie sie im heutigen Konzert erklingen, sind ohne eine fundierte musikalische Ausbildung weder zu singen noch zu begleiten. Das Kunstlied wird damit dem Rahmen privater Häuslichkeit endgültig entzogen und Teil des öffentlichen Konzertlebens – beispielsweise in Form von Liederabenden. Komponist_innen wie Franz Schubert, Clara und Robert Schumann oder auch Hugo Wolf haben hieran entscheidenden Anteil.

Richard Strauss hat sich nicht nur als Opernkomponist und Schöpfer symphonischer Werke hervorgetan, sondern auch eine große Zahl an Solo- und Chorliedern geschaffen. Neben den berühmten *Vier letzten Liedern* – die übrigens gar nicht seine letzten waren – gelten vor allem die *Vier Lieder op. 27* als Meisterwerke des Liedschaffens. Bei diesen Liedern handelt

es sich um ein Hochzeitsgeschenk, das Strauss seiner «geliebten Pauline zum 10. September 1894 als Morgengabe» gewidmet hat. Das Lied «Morgen!» aus jenem Opus 27 stellt einen Gipfelpunkt der Liedkomposition überhaupt dar. Nach einem langen, innigen Gesang des Klaviers – in der Orchesterfassung des Liedes ist dieser der Solovioline anvertraut – setzt die Singstimme mit den tröstenden Worten «Und morgen wird die Sonne wieder scheinen» ein. Stimme und Klavier verflechten sich auf delikateste Weise, bis der Gesang im wahrsten Sinne des Wortes verstummt und es dem Klavier überlässt, das Lied zu beenden.

Das Lied in Frankreich

In Frankreich bildete sich eine eigenständige Tradition des Kunstliedes heraus. Neben anspruchsvollen Vertonungen der Gedichte von Charles Baudelaire oder Arthur Rimbaud, die in den Pariser Salons aufgeführt wurden, richtete sich die beliebte Romance an ein breiteres Publikum.

Hector Berlioz ist heute vor allem für seine groß besetzten symphonischen Werke bekannt, wie die *Symphonie fantastique* oder das alle damaligen Maßstäbe sprengende *Requiem*; seine Lieder stehen bis heute im Schatten dieser «Schwergewichte». Dabei sind Werke wie der Liederzyklus *Les Nuits d'été* von großem musikalischem Einfühlungsvermögen und unglaublicher Farbigkeit und wissen zärtliche Liebesgefühle ebenso überzeugend darzustellen wie Trauer und Schmerz. Berlioz arrangierte die Lieder später für Singstimme und Orchester und begründete damit die Tradition des Orchesterliedes, wie es prominent dann vor allem von Gustav Mahler und Richard Strauss aufgegriffen wurde. Damit verlässt das Lied den intimen Rahmen des Kammerkonzerts und erobert die großen Säle.

Henri Duparc gehörte im 19. Jahrhundert zu den prägenden Gestalten des französischen Musiklebens, bis ein Nervenleiden ihn 1885 dazu zwang, das Komponieren aufzugeben. Als Schüler César Francks, Kollege Camille Saint-Saëns' und Freund Ernest Chaussons war Duparc im Musikleben seiner Zeit bestens vernetzt und auch vom Publikum hoch angesehen. Unter den



Hector Berlioz. Porträt von Émile Signol, 1832

wenigen Werken, die Duparcs strenge Selbstkritik überlebt haben, nehmen die Lieder einen besonderen Stellenwert ein. Einerseits dem Vorbild Wagners verpflichtet, für den Duparc sich zeitlebens einsetzte, weisen die Lieder andererseits musikalisch schon in Richtung Debussy voraus. Ein Grundthema der Lieder Duparcs ist die Suche nach dem Glück, das allerdings nur zu selten gefunden wird.

Interpretationssache

So unterschiedlich die Lieder der letzten Jahrhunderte auch stilistisch gestaltet sein mögen, eint sie doch das Ringen um eine ideale Ausdeutung der gewählten Gedichte. Denn bei jeder Vertonung handelt es sich letztlich um eine Interpretation von vielen möglichen. Dies zeigen besonders sinnfällig Parallelvertonungen berühmter Gedichte, die sich im Ausdruck oft erheblich unterscheiden. So wirkt Heinrich Heines *«Allmächtig im Traume»* bei Felix Mendelssohn wie ein rasender Fiebertraum, während Robert Schumanns Vertonung melancholisch und leicht ironisch

daherkommt. Wer hat Recht – Mendelssohn? Schumann? Oder beide? Es lohnt sich jedenfalls immer, vor dem Hören eines Kunstliedes zunächst ganz unvoreingenommen den Text zu lesen und auf sich wirken zu lassen. Hat man nämlich erst einmal die Liedfassung gehört, lässt sie sich von der Dichtung kaum noch trennen – zu stark ist die Wirkung der Musik, die aus Worten und Tönen musikalische Lyrik werden lässt.

Frank Sindermann M. A. (1978), Studium der Musikwissenschaft und Kulturwissenschaften in Leipzig, Tätigkeit als angestellter und freiberuflicher Museumspädagoge, seit 2013 Lehrkraft für besondere Aufgaben am Zentrum für Lehrerbildung und Schulforschung der Universität Leipzig.*

Interprètes

Biographies

Benjamin Bernheim ténor

Au cours des dernières saisons, le ténor français Benjamin Bernheim a été l'invité régulier des plus grandes maisons d'opéra européennes, notamment l'Opéra national de Paris, le Wiener Staatsoper, le Staatsoper Berlin, l'Opéra national de Bordeaux et le Royal Opera House de Londres, où il interprète les principaux rôles de ténor du répertoire romantique. En 2020, il a été nommé «Artiste Lyrique de l'Année» aux Victoires de la musique classique et «personnalité musicale de l'année» par le Syndicat professionnel de la critique de théâtre, musique et danse. Sa saison 2020/21 commence par un retour à l'Opéra national de Bordeaux pour l'ouverture de saison, avec l'un de ses rôles phares, Alfredo dans *La traviata*. Il interprète également Des Grieux dans *Manon* de Massenet pour la troisième fois de sa carrière à l'Opernhaus Zürich et fait ses débuts en Russie, à la salle Tchaïkovski de Moscou, dans une version de concert de l'opéra. En décembre, il retrouve le Bayerische Staatsoper en Rodolfo dans *La bohème*. Il interprète le rôle-titre de *Faust* à l'Opéra national de Paris dans une nouvelle production en mars et avril. En concert, Benjamin Bernheim donne des récitals à Paris, Vienne, Hanovre et Munich. Parmi ses précédentes prestations, citons Rodolfo à l'Opéra national de Paris, à l'Opernhaus Zürich, au Royal Opera House, au Staatsoper Berlin et au Wiener Staatsoper, Des Grieux à l'Opéra national de Paris et à l'Opéra national de Bordeaux, le Duc de Mantoue dans *Rigoletto* au Bayerische Staatsoper, Lensky dans *Eugène Onéguine* au Deutsche Oper Berlin, Alfredo au Teatro alla Scala, au Royal Opera House, à l'Opernhaus Zürich, au



Benjamin Bernheim
photo: Christoph Köstlin

Semperoper Dresden, au Deutsche Oper Berlin et au Staatsoper Berlin, Faust au Lyric Opera of Chicago, au Théâtre des Champs-Élysées et au Latvian National Opera, et Nemorino dans *L'elisir d'amore* au Wiener Staatsoper. En concert, il a donné des récitals au Festival de Salzbourg, à l'Opéra national de Bordeaux, à La Grange au Lac, à l'Opernhaus Zürich et à L'instant Lyrique à Paris, et a également chanté dans le *Requiem* de Verdi et la *Messa di Gloria* de Puccini. Artiste exclusif Deutsche Grammophon, son premier album, salué par la critique, est sorti en 2019. Benjamin Bernheim a étudié avec Gary Magby au Conservatoire de Lausanne, a participé à des masterclasses avec Giacomo Aragall, a fréquenté l'Accademia Verdiana de Carlo Bergonzi à Busseto et a été jeune artiste à l'Opernhaus Zürich.

Benjamin Bernheim Tenor

Der französische Tenor Benjamin Bernheim hat sich in den vergangenen Spielzeiten als regelmäßiger Gast an den renommiertesten Bühnen Europas etabliert, u. a. an der Pariser Opéra, der Wiener und der Berliner Staatsoper, der Opéra national de Bordeaux und dem Royal Opera House, Covent Garden, wo seine Interpretationen von großen Tenorpartien des romantischen Repertoires bei Publikum und Presse auf begeistertes Echo stießen. 2020 wurde er bei den Victoires de la Musique classique als Opersänger des Jahres und vom französischen Kritikerverband als Musikerpersönlichkeit des Jahres ausgezeichnet. Zu seinen Engagements der Saison 2020/21 zählen Alfredo (*La traviata*) – eine seiner Paraderollen – in Bordeaux, Des Grieux (*Manon*) am Opernhaus Zürich, Rodolfo (*La bohème*) an der Bayerischen Staatsoper und die Titelrolle in einer Neuproduktion von *Faust* an der Pariser Opéra. Außerdem gibt er sein Russland-Debüt als Des Grieux in einer konzertanten Aufführung von *Manon* im Moskauer Tschaikowsky-Konzertsaal und ist in Rezitals auch in Paris, Wien, Hannover und München zu erleben. Höhepunkte seiner bisherigen Karriere waren Rodolfo an der Pariser Opéra, in Zürich, an Covent Garden sowie an der Berliner und der Wiener Staatsoper,

Des Grieux an der Pariser Opéra und in Bordeaux, der Herzog von Mantua (*Rigoletto*) an der Bayerischen Staatsoper, Lenski (*Eugen Onegin*) an der Deutschen Oper Berlin, Alfredo an der Mailänder Scala, an Covent Garden, in Zürich, an der Semperoper Dresden sowie an der Deutschen Oper und der Staatsoper in Berlin, Faust an der Lyric Opera of Chicago, dem Théâtre des Champs-Élysées und der Lettischen Nationaloper sowie Nemorino (*L'elisir d'amore*) an der Wiener Staatsoper. Bei den Salzburger Festspielen, wo er 2012 debütiert hatte, wurde er zuletzt zu Pfingsten 2018 als Piquillo (*La Périchole*) bejubelt. Auf der Konzertbühne war er in Rezitals an der Opéra national de Bordeaux, im Konzertsaal La Grange au Lac in Neuvecelle, am Opernhaus Zürich und im Rahmen der Reihe L'instant lyrique in Paris sowie als Solist in Verdis *Requiem* und Puccinis *Messa di Gloria* zu hören. Benjamin Bernheim ist Exklusivkünstler der Deutschen Grammophon. Sein 2019 erschienenes Debütalbum erhielt hervorragende Kritiken. Bernheim studierte bei Gary Magby am Konservatorium in Lausanne, nahm an Meisterklassen bei Giacomo Aragall und an Carlo Bergonzis Accademia Verdiana in Busseto teil und war Mitglied des Internationalen Opernstudios am Opernhaus Zürich.

Carrie-Ann Matheson piano

Carrie-Ann Matheson mène une carrière internationale de pianiste, chef d'orchestre et professeur. Nouvellement nommée directrice du San Francisco Opera Center, elle prendra ses fonctions en janvier 2021. Native du Canada, elle a commencé sa carrière au Metropolitan Opera de New York, où elle a fait partie de l'équipe musicale en tant que chef assistante, souffleuse, pianiste et coach vocale. En 2014, elle est invitée par le directeur musical Fabio Luisi à rejoindre l'Opernhaus Zürich et se produit dès lors en Europe. Demandée en tant que pianiste de récital vocal, elle a joué aux côtés d'interprètes parmi les plus célèbres, dont Rolando Villazón, Jonas Kaufmann, Piotr Beczala, Diana Damrau, Barbara Bonney et Joyce DiDonato. Lors de la saison 2020/21, elle se produit avec cette dernière au Festival de verano de San Lorenzo de El Escorial, au Festival de Santander et au sein de la



Carrie-Ann Matheson
photo: Olivia Kahler

série virtuelle du Metropolitan Opera, avec Benjamin Bernheim au Salzburger Festspiele et au Festival de Paris ainsi qu'avec Pene Pati, dans le cadre de la série «Les Grandes Voix», à la Salle Gaveau à Paris et à l'Opéra national de Bordeaux. Carrie-Ann Matheson joue également lors de concerts de musique de chambre, aux côtés de membres du New York Philharmonic, du Metropolitan Opera Orchestra, du Cleveland Orchestra, du Chamber Orchestra of Europe, de l'Orchestre symphonique de Montréal et du Philharmonia Zürich. Elle a assisté des chefs renommés tels James Levine, Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin et Gianandrea Noseda, avant de faire ses propres débuts de chef en 2015 à l'Opernhaus Zürich, où elle a notamment dirigé *La Finta Giardiniera*, *Don Pasquale* et *Iphigénie en Tauride*. Elle a aussi travaillé pour le Salzburger Festspiele et le Seiji Ozawa Matsumoto Festival. Passionnée par l'accompagnement de la prochaine génération de chanteurs d'opéra et de pianistes, elle consacre une partie de son temps au soutien d'artistes émergents et a travaillé avec l'International Opera Studio (Opernhaus Zürich), l'Atkins Young Artist Program (The Mariinsky Theatre), le Lindemann Young Artist Development Program (The Metropolitan Opera), le Ryan Opera Center (Lyric Opera of Chicago), la Music Academy of the West, l'Aspen Music Festival et l'International Vocal Arts Institute. Elle maintient également une activité de coaching privée. Carrie-Ann Matheson est diplômée de l'University of Prince Edward Island, du Cleveland Institute of Music, de la Manhattan School of Music et du Lindemann Young Artist Development Program du Metropolitan Opera.

Carrie-Ann Matheson Klavier

Carrie-Ann Matheson verfolgt eine internationale Karriere als Pianistin, Dirigentin und Lehrerin. Zum Januar 2021 übernimmt sie die Leitung des San Francisco Opera Center. Gebürtige Kanadierin, begann sie ihre Laufbahn im musikalischen Team der Metropolitan Opera New York als leitende Assistentin, Souffleuse, Pianistin und Stimmbildnerin. 2014 holte sie Fabio Luisi ans Opernhaus Zürich. Gefragte Klavierbegleiterin, spielte sie in Recitals namhafter Sänger wie Rolando Villazón, Jonas

Kaufmann, Piotr Beczala, Diana Damrau, Barbara Bonney und Joyce DiDonato. In der Saison 2020/21 ist sie mit letzterer auf dem Festival de verano de San Lorenzo de El Escorial, Festival de Santander und im Rahmen der virtuellen Konzerte der Metropolitan Opera zu erleben, mit Benjamin Bernheim bei den Salzburger Festspielen und beim Festival de Paris ebenso wie mit Pene Pati in der Reihe «Les Grandes Voix» der Salle Gaveau Paris und an der Opéra national Bordeaux. Als Kammermusikerin spielt Carrie-Ann Matheson an der Seite von Mitgliedern der New Yorker Philharmoniker, des Metropolitan Opera Orchestra, Cleveland Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Orchestre symphonique de Montréal und Philharmonia Zürich. Sie assistierte Dirigenten wie James Levine, Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin und Gianandrea Noseda, bevor sie 2015 selbst am Pult des Opernhauses Zürich debütierte. Hier dirigierte sie namentlich *La Finta Giardiniera*, *Don Pasquale* und *Iphigénie in Tauris*. Sie arbeitete außerdem für die Salzburger Festspiele und das Seiji Ozawa Matsumoto Festival. Matheson engagiert sich für junge Opernsänger und Pianisten und arbeitet mit dem Opera Studio am Opernhaus Zürich, Atkins Young Artist Program (The Mariinsky Theatre), Lindemann Young Artist Development Program (The Metropolitan Opera), Ryan Opera Center (Lyric Opera of Chicago), Music Academy of the West, Aspen Music Festival und International Vocal Arts Institute. Darüber hinaus ist sie als Vocal Coach tätig. Carrie-Ann Matheson ist Absolventin der University of Prince Edward Island, des Cleveland Institute of Music, der Manhattan School of Music und des Lindemann Young Artist Development Program der Metropolitan Opera.

Récital vocal

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

26.11.2021 20:00
Grand Auditorium
Jeudi / Donnerstag / Thursday

Sabine Devieille soprano
Alexandre Tharaud piano

Mélodies de Debussy, Fauré, Poulenc et Ravel

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 2020
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
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