

08.03. 2023 19:30
Salle de Musique de Chambre
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Récital vocal

Florian Boesch baryton
Malcolm Martineau piano

Franz Schubert (1797–1828)

Schwanengesang (Le Chant du cygne) D 957 (extraits) (1828)

N° 1: «Liebesbotschaft»

N° 3: «Frühlingssehnsucht»

N° 4: «Ständchen»

N° 7: «Abschied»

N° 6: «In der Ferne»

N° 5: «Aufenthalt»

N° 2: «Kriegers Ahnung»

28'

«Grenzen der Menschheit» D 716 (1821)

7'

Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister op. 12 D 478 (1816/1822)

N° 1: «Wer sich der Einsamkeit ergibt»

N° 2: «Wer nie sein Brot mit Tränen aß»

N° 3: «An die Türen will ich schleichen»

11'

«Prometheus» D 674 (1819)

4'

—

Schwanengesang (Le Chant du cygne) D 957 (extraits) (1828)

N° 10: «Das Fischermädchen»

N° 12: «Am Meer»

N° 9: «Ihr Bild»

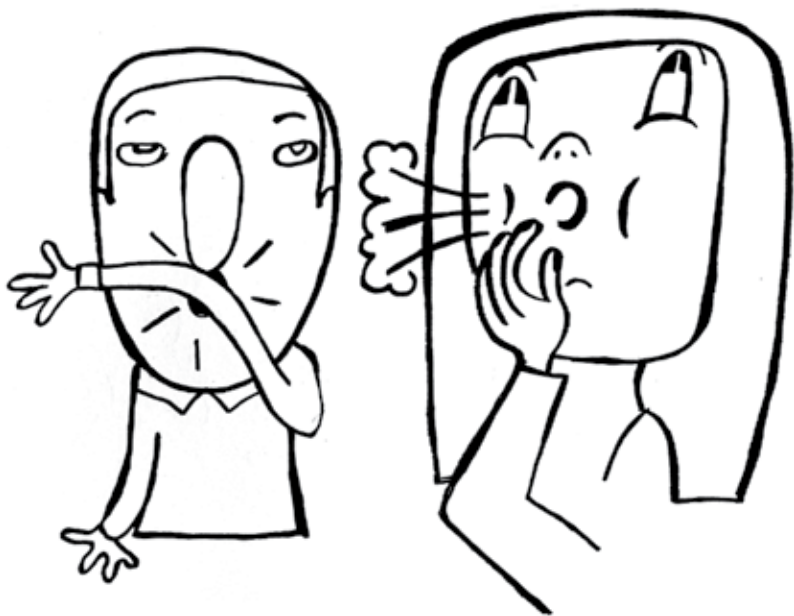
N° 11: «Die Stadt»

N° 13: «Der Doppelgänger»

N° 8: «Der Atlas»

20'

Den **Houschte**jang an d'**Houschte**ketti



Schubert : rêve et illusion

Lucie Kayas

Paru à titre posthume en 1829, le recueil *Schwanengesang* (Le Chant du cygne) ne fut ni intitulé ainsi par Franz Schubert, ni même pensé comme un cycle puisque le compositeur avait imaginé quatre volumes : deux pour les lieder sur des poèmes de Ludwig Rellstab (pseudonyme de Freimund Zuschauer, 1799–1860) et deux autres pour ceux inspirés par Heinrich Heine (1797–1856). C'est donc l'éditeur Haslinger qui choisit ce titre lors de la première édition. Schubert avait déjà publié deux cycles de lieder sur des poèmes de Wilhelm Müller : *Die schöne Müllerin* (La Belle Meunière) en 1823 et *Winterreise* (Le Voyage d'hiver) en 1827. Dans les deux cas, il s'agissait de recueils à l'architecture soigneusement agencée, tant du point de vue de la dramaturgie que de l'organisation tonale. Dans les deux cas, la thématique du voyage était conjuguée à celle de l'amour malheureux, la figure du *Wanderer* (ce promeneur romantique si typique de Schubert) se confondant avec celle de l'amoureux éconduit.

***Schwanengesang* reprend ces thèmes sous la plume d'autres poètes, mais on cherchera sans doute en vain une structure aussi forte, la particularité de cette œuvre étant de nous livrer les derniers lieder de Schubert,** genre qu'il maîtrise avec un talent unique depuis les premiers chefs-d'œuvre de 1814/15, « *Gretchen am Spinnrade* » et « *Erkönig* » composés sur des poèmes de Johann Wolfgang von Goethe. Ceci justifie que Florian Boesch et Malcolm Martineau se soient autorisés à modifier légèrement l'agencement de ce recueil au profit d'une dramaturgie plus personnelle.

La première partie de *Schwanengesang* nous ramène incidemment à Ludwig van Beethoven auquel Rellstab confia d'abord ses poèmes. Ils lui furent restitués par Anton Schindler après la mort du compositeur qui les auraient auparavant transmis à Schubert. Dans l'un des carnets de conversation de Beethoven de 1825, on lit de la main du poète : « *Pourriez-vous vous décider à composer sur mes poèmes, ou du moins à en prendre connaissance ? Je vous prie de conserver ces textes pour y réfléchir.* » C'est finalement Schubert qui se penchera sur ces vers en 1827.

Schwanengesang 1 : Ludwig Rellstab

Pas d'unité tonale pour cette première partie de *Schwanengesang*, mais une construction poétique centrée sur « *Ständchen* », merveilleuse sérénade nocturne qui semble le centre de gravité de ce premier groupe de lieder. Au départ, une nature riante prédomine, avec le ruisseau messenger d'amour (« *Liebesbotschaft* ») et son bruissement continu confié au piano, ou les frémissements du printemps (« *Frühlingssehnsucht* ») qui rappellent *Die schöne Müllerin* mais sont nuancés par diverses interrogations qui interrompent le discours : « Vers où ? », « Pourquoi ? » « Et toi ? ». « *Ständchen* » apparaît comme un point d'équilibre du lyrisme, temps suspendu d'une espérance entrevue. Selon les strophes, la souplesse alanguie des triolets le dispute au rythme pointé, alors que le piano fait écho à la voix et ménage de subtiles transitions. Après « *Ständchen* » s'opère une bascule vers le thème de l'errance suscité par l'amour malheureux. On entendra d'abord « *Abschied* » dont l'accompagnement sautillant tient de la chevauchée faussement légère du voyageur qui, dans la dernière strophe (« *Ade, ihr Sterne* ») quitte l'ironie pour l'amertume. Au loin (« *In der Ferne* ») ou dans une nature sauvage (« *Aufenthalt* ») prolongent ces errances. Le premier s'ouvre sur une introduction pianistique aux accents inexorables qui sera reprise comme transition entre les trois strophes, soulignant l'organisation formelle tout en réaffirmant sa malédiction. Le ton lugubre de l'accompagnement en accords perdra de sa pesanteur pour la troisième strophe, prolongée, (« *Lüfte, ihr säuselnden* ») faisant appel aux éléments de la nature (les brises, les vagues, le soleil) qui seuls apportent un peu de vie, de mouvement et de clarté à ce désespoir à peine



Voyageur, Martinus Rorby (1835)

voilé. En dépit de son titre (Séjour), « *Aufenthalt* » se présente comme une marche menée par le rythme pointé partagé par voix et piano. Le caractère spectaculairement agité du décor n'a d'égal que la violence de la douleur du personnage dont le chant est bien souvent doublé par la main gauche du piano.

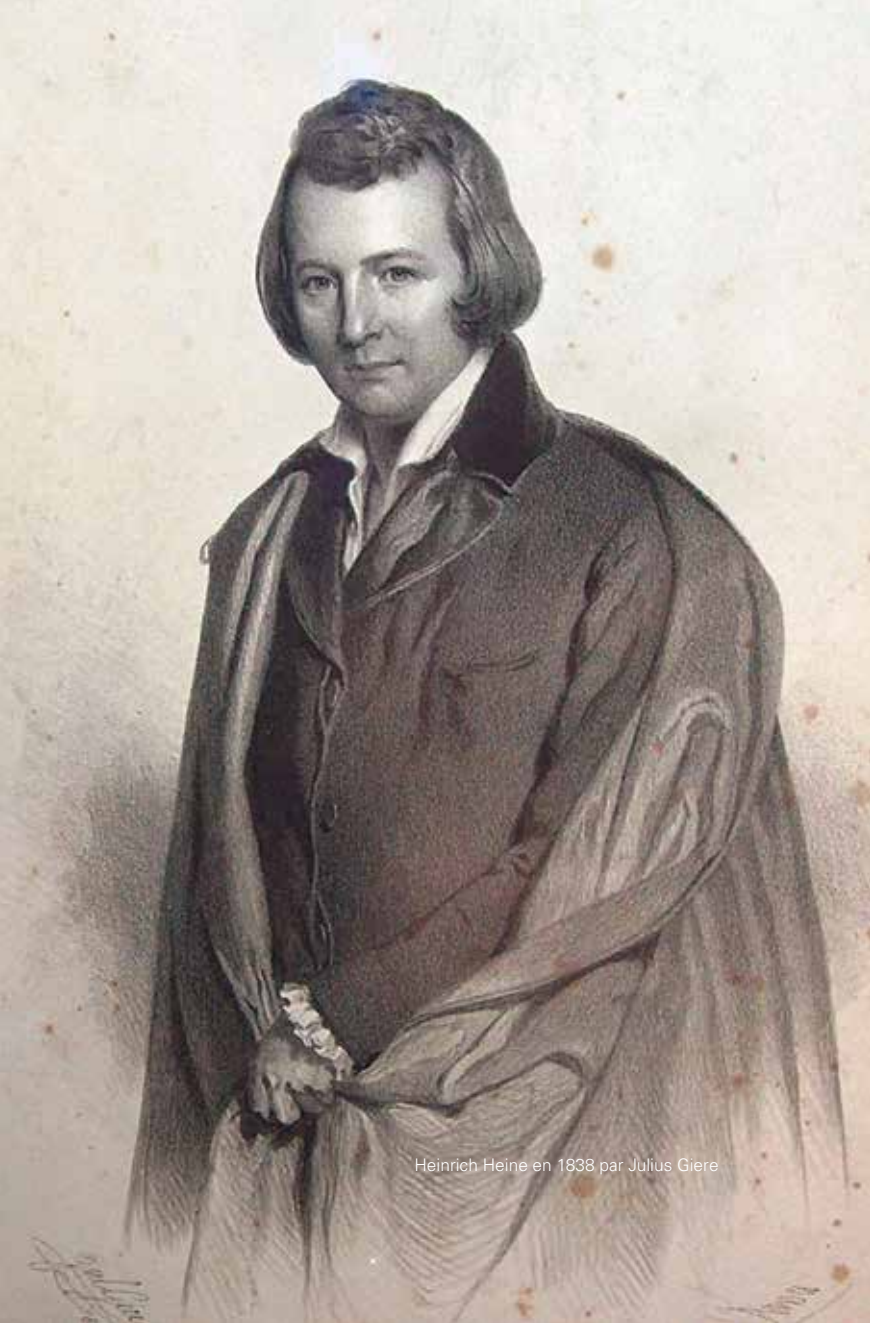
Pour clore ce premier volet du recueil, un sombre rêve au rythme funèbre s'interpose (« *Kriegersahnung* ») : de quelle guerre y parle-t-on ? Le poète veille, tandis que ses compagnons d'armes dorment – tel le Christ au mont des Oliviers – engendrant rythme et tonalité funèbres. La clarté du mode majeur est réservée à l'évocation de rêves heureux : souplesse des triolets, élan de la basse. Le retour au présent se fait en mineur : volubile pour l'évocation des batailles à venir, calme et lyrique pour un repos qui s'apparente à la mort. La formule d'introduction clôt ce lied à la forme évolutive.

Goethe, figure tutélaire de la poésie

En guise d'intermède entre les deux parties du recueil *Schwanengesang*, les interprètes nous proposent trois lieder sur des poèmes de Goethe qui orientent le propos vers la sphère métaphysique. On connaît l'anecdote de l'envoi par Schubert au maître de Weimar d'une quinzaine de lieder sur ses poèmes – parmi lesquels *Gretchen am Spinnrade* – en 1816, suivi d'un nouvel envoi en 1825, les deux étant restés sans réponse.

Influencé par le goût classique d'un autre compositeur, Carl Friedrich Zelter (1758–1822), Goethe n'apprécia sans doute pas les audaces de Schubert et son interprétation romantique de ses vers, avant de se raviser. Schubert composa près de quatre-vingt lieder sur des poèmes de Goethe.

« *Grenzen der Menschheit* » et « *Prometheus* » traitent du rapport entre les dieux et les hommes, soit des limites de l'humanité (*Grenzen der Menschheit*) et, pour ce qui est de Prométhée, d'un véritable défi lancé à Zeus par le titan. Le premier lied prend la forme d'une méditation introspective dont les strophes sont séparées par quelques enchaînements harmoniques du piano. Dans le cas de Prométhée, Schubert signe une sorte de scène d'opéra, un monologue du titan lançant à Zeus ses invectives, à moins que ce soit Schubert qui s'adresse à Dieu. On ne trouve que peu de traces dans le texte du destin de Prométhée : volant le feu aux dieux, condamné à être enchaîné à un rocher, son foie étant dévoré par un aigle. Seul demeure le Prométhée créateur de l'homme (« Hier sitz'ich, forme Menschen nach meinem Bilde ») qui montre bien qu'il se mesure au dieu suprême et créateur. Des moments de récitatif impétueux aux harmonies torturées alternent avec des passages plus chantés, de l'ordre du choral (« Ihr nährt kümmerlich ») ou du lied (« Als ich ein Kind war ») : ces contrastes violents traduisent l'idée de défi. Cette fois, le titan mais aussi l'homme semblent se mesurer directement aux dieux. Entre ces deux questionnements, le Chant du harpiste (« *Gesang des Harfners* ») tiré du roman d'apprentissage de Goethe *Wilhelm Meister* ménage une pose émotionnelle. Au troisième chapitre du Livre II, le jeune Wilhelm vient chercher du réconfort auprès du musicien, en empathie avec sa souffrance : « Tu as libéré tout ce qui était enfermé dans mon cœur, Ne te dérange pas, continue, en apaisant



Heinrich Heine en 1838 par Julius Gieré

tes souffrances, de rendre heureux un ami. » Là encore, le parcours harmonique très contourné semble suivre les méandres de l'âme, doucement bercé par un accompagnement souple évoquant la harpe.

Schwanengesang 2 : Heinrich Heine

Les six poèmes de Heinrich Heine choisis par Schubert sont issus de la troisième partie du *Buch der Lieder* de 1827 intitulée *Die Heimkehr* (Le retour). S'il est certain qu'il revient au compositeur de leur avoir donné des titres, ici encore, rien ne prouve que l'ordre choisi par l'éditeur soit à coup sûr celui prévu par Schubert, sachant qu'il n'est pas celui de Heine.

Comparés à ceux de Rellstab, les poèmes de Heine sont plus concis, plus habités encore par la thématique de l'illusion et de l'apparition fantastique. Une exception : « *Das Fischermädchen* ». Le compositeur adopte le ton (faussement) populaire de Heine pour une parenthèse apparemment innocente empruntant une forme strophique variée. Le reste du recueil relève de l'illusion, voire de la désillusion.

C'est dans un paysage brumeux que se déroule « *Am Meer* » avec ses larmes empoisonnées et ses appogiatures initiales qui viennent comme contredire la clarté de la tonalité. La brume suscite de longs trémolos d'accords instables, repris pour évoquer la mer, horizon lointain de cette scène douloureuse.

C'est elle, la bien-aimée, qui apparaît d'abord comme dans un rêve dans « *Ihr Bild* » où son portrait s'anime. L'économie de moyen est totale : tout part d'une seule note du piano dont la voix s'empare en une sorte de récitatif doublé par l'accompagnement du piano qui parfois le prolonge et lui fait écho. Une fois dissipé le sourire de la bien-aimée, le lied se referme sur sa perte, en un dépouillement qui rappelle la fin du *Voyage d'hiver*.

Une seconde apparition fait naître un paysage : la ville (« *Die Stadt* ») surgit de la brume et du silence émerge un motif pianistique : battement d'octave dans le grave, arpège au mouvement circulaire. On ne comprendra sa fonction qu'à la fin de la seconde strophe : il serait le rythme triste de la rame du batelier, mais aussi l'onde stationnaire d'où surgit la ville néfaste.



Franz Schubert en 1827 par Friedrich Lieder

« *Der Doppelgänger* » est tout aussi dépouillé et l'apparition beaucoup plus inquiétante puisque c'est à son propre double que le moi se voit confronté en cette scène à la fois nocturne et citadine. Cette fois le piano répète inlassablement un sombre choral sur lequel la voix déroule sa plainte. Elle s'élève jusqu'à la douleur (« *Schmerz* »), puis à cette silhouette irréelle (« *Gestalt* ») qui se mue en cri.

« *Der Atlas* » échappe à ces catégories en renouant avec le mythe, comme son frère *Prometheus*. Condamné à soutenir la voûte céleste, Atlas porte ici les insupportables douleurs du monde auxquelles il pensait échapper par son héroïsme. Une fois encore, la basse du piano impose à la voix son motif pointé et impérieux. La deuxième strophe adopte une rythmique de triolets beaucoup plus souple pour évoquer le bonheur souhaité par le titan, puis Schubert reprend la première strophe – texte et musique – et referme le lied sur une destinée à laquelle Atlas n'échappera pas.

Dans un texte de 1822 intitulé *Mein Traum* (Mon rêve), Schubert met en scène sa rencontre conflictuelle avec son père en deux épisodes qui suscitent son départ pour un voyage s'apparentant à l'errance du *Wanderer*. « *Voulais-je chanter l'amour, il se changeait en douleur. Et lorsque je voulais chanter la douleur, elle se changeait en amour. Ainsi l'amour et la douleur se partageaient mon âme.* » Ce sont bien ces deux sentiments qui parcourent et submergent *Schwanengesang*.

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

Dernière audition à la Philharmonie

Franz Schubert *Schwanengesang*
08.05.2017 Ian Bostridge / Lars Vogt


Franz Schubert «*Grenzen der Menschheit*»
Première audition

Franz Schubert *Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister*
13.01.2016 Mark Padmore / Paul Lewis

Franz Schubert «*Prometheus*»
16.12.2007 Simon Keenlyside / Julius Drake



Fondation
EME



Mieux vivre ensemble
grâce à la musique

Développant des projets innovants à la croisée de la musique et du domaine social, la Fondation EME oeuvre pour permettre l'inclusion et apporter de la dignité aux personnes fragiles ou en détresse.

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

www.fondation-eme.lu

payconiq



Ich bin ein «Textsänger»

Gespräch mit Florian Boesch

Tatjana Mehner

Liederabende nehmen einen großen Raum in Ihrem breiten Arbeitsspektrum ein. Spiegelt sich darin auch deren subjektive Bedeutung für Sie?

Tatsächlich verstehe ich mich fast in erster Linie als Liedsänger. Seit dem Anfang meiner Karriere nimmt das Liedsingen eine zentrale Rolle in meiner Arbeit ein. Es ist die reine Form künstlerischen Ausdrucks, die mir unglaublich wichtig ist. Diese großartige Gattung kann so unendlich spannend sein. Obendrein denke ich, dass es keine intimere Form gibt zu musizieren als eben zu zweit. Und aus dieser Intimität heraus kann man unglaublich viele Freiheiten in der künstlerischen Gestaltung entwickeln. In anderen Kontexten sind solche Freiheiten deutlich eingeschränkter.

Hat sich dieses Verhältnis zum Lied im Laufe Ihrer Karriere verändert? Welche Entwicklung hat es durchlaufen?

Das Verhältnis selbst nicht, denke ich. Ich kann das jetzt besser als vor 25 Jahren. Das hat einerseits mit Erfahrung und Routine zu tun, aber auch damit sich selbst und seine musikalischen Partner besser zu kennen. Mit Malcolm Martineau, mit dem ich ja auch nach Luxemburg komme, arbeite ich seit 20 Jahren. Das ist wirklich eine sehr lange Zeit, die viele hundert Liederabende umfasst. Da ist einfach ein unbeschreibliches Verständnis vorhanden und das wunderbare Gefühl, dass zwei Musiker gemeinsam aus einer Seele musizieren. Aber meine Sicht auf das Lied an sich ist immer noch die gleiche. Ich singe ausschließlich auf Deutsch, weil es meine Muttersprache ist, und weil wir schlicht

das kulturhistorische Glück haben, aus der Zeit der Romantik ein unfassbar reiches Œuvre an lyrischen Texten zur Verfügung zu haben, das dann obendrein ganz große musikalische Genies wie Schubert, Schumann oder Strauss und Brahms zur Auseinandersetzung angeregt hat. Das sind schon Meilensteine der Kulturgeschichte. Für mich ist es ein großes Glück in diesem Kulturraum und mit dieser Muttersprache aufgewachsen zu sein. Mein ganzes Leben fahre ich regelmäßig an Franz Schuberts Geburtshaus vorbei. Und diese Erfahrungen sind durchaus prägend.

Sie erwähnten die literarische Basis der Lieder. Welche Rolle spielt der Text für Sie bei der Liedauswahl in dramaturgischer und in gestalterischer Hinsicht?

Der Text ist der Ursprung. Es ist der Text, der Schubert zur Komposition inspiriert hat. Ich bin in allem, was ich tue, aber besonders natürlich im Liedsingen, ein «Textsänger». Es gibt Lieder, deren Texte mir nichts sagen, oder bei denen ich das Gefühl habe, zu den Texten nichts zu sagen zu haben. Diese Lieder singe ich dann auch nicht. Wenn wir die Ursprungsmaterialien dieser prachtvollen Gattung auseinander dividieren, dann ist der Text das Wichtigste.

Wie arbeiten Sie an den Texten?

Was die Frage nach der Arbeit an den Texten betrifft, so lässt sich das vielleicht am besten anhand einer Ausnahme beschreiben, die ich für mich mache. Und diese Ausnahme ist Gustav Mahler. Im Falle seiner Lieder ist es so, dass die Texte allein nicht funktionieren. Lese man beispielsweise die *Lieder eines fahrenden Gesellen* als reine Lyrik, dann würde es sich nicht vollständig erschließen, unvollständig wirken. Es ist das Besondere bei Mahler, dass tatsächlich erst in der Verbindung mit der Komposition, in der Klangsprache, sich die Texte vollends entfalten. Sie werden ausformuliert und fertig gedeutet. Im zentralen Liedschaffen der deutschen Romantik ist dergleichen nicht der Fall. Ein Wilhelm Müller, ein Heine, Eichendorff, Goethe oder Schiller funktioniert ja für sich. Das sind ja jeweils fertige Werke,

Dichtungen, die vertont werden. Ich bin in meinem Leben und Aufwachsen ganz vielen Texten bereits begegnet, lange bevor ich sie als komponierte Lieder kennengelernt habe. Und bereits da waren sie mir unglaublich wichtig. Meine erste Begegnung mit dem Genre waren im Alter von zwölf Jahren Balladen von Goethe und von Schiller. Damals hat mich «Prometheus» schlicht umgehauen. Bis heute ist der «Prometheus» für mich autobiografisch einer der wichtigsten Texte. Dass Schubert ihn vertont hat, habe ich erst viele Jahre später entdeckt. Das ist ja das Faszinierende: Welche Kleinodien entstehen können, wenn Schubert oder Schumann einen an sich schon fantastischen Text vertonen. Allerdings gibt es auch Texte, die ich als solche unendlich liebe, aber in der Vertonung nicht verstehe. Die singe ich dann natürlich auch nicht. Ein Beispiel wäre Schillers «Der Handschuh». Schumann hat das als großes Rezitativ vertont. Das verstehe ich nicht wirklich, auch wenn es eine Antwort auf die ungewöhnliche Reimform sein könnte. Aber generell ist es immer wieder ein Erlebnis, was für gute Textversther Schubert, Schumann oder auch Strauss sind, wie selbstverständlich und tief-erkennend die großen Komponisten Lyrik gelesen und erfahren haben. Meistens kann ich mich durch die Auseinandersetzung noch mehr dafür begeistern, wie die großen Genien die Texte gelesen haben. Da begegnet man oft eindrucksvollen Entscheidungen, was die Lesart betrifft. Meine Beschäftigung ist dann schließlich wieder eine mit dem Ganzen, die Frage, was beispielsweise Schubert oder Schumann und Heine gemeinsam sagen und welche Resonanz dies in mir hat, was es für mich in dem Moment bedeutet.

Vermutlich ist die Vertrautheit mit den literarischen Vorlagen heute nicht in allen Fällen die gleiche wie zu Zeiten der Entstehung der Lieder. Hat das Einfluss auf Ihr Herangehen?

Ich glaube fest daran, dass die meisterlich in Worte gezimmerten Menschenzustände, um die es ja geht, zeitlos sind. «Wanderers Nachtlied» von Goethe hat kein Haltbarkeitsdatum. So wie für mich auch die Stücke von Georg Büchner absolut zeitlos sind. Und das ist auch ein Kriterium für das Destillat unserer Kulturgeschichte. Ich glaube nicht, dass ein solcher Text unserer großen

IIIIIIII PHILHARMONIE

Angélique
KidJO
Les Mots
d'Amour
Tharaud
Alexandre

19.03.

Angélique Kidjo & Alexandre Tharaud
« Les Mots d'Amour »

Angélique Kidjo vocals
Alexandre Tharaud piano

Tickets: à partir de 15 €



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



Mercedes-Benz

Dichter irgendwann einmal an Relevanz verliert, weil wir als Gesellschaft oder als Kultur uns woanders hinentwickelt haben. Wenn sie wirklich gut sind, dann sind sie immer stimmig. Und das gilt auch für die Musik. Daher ist es berechtigt, dass wir uns noch immer so viel mit der sogenannten klassischen Musik auseinandersetzen. Auf der anderen Seite kann natürlich nicht alles Bestand haben. Man möge sich nur vor Augen halten, dass der berühmteste Komponist seiner Zeit nicht Mozart, sondern Salieri war. Es gibt unendlich viele Dichter, die Zeitgenossen von Eichendorff sind, von denen wir keinen Begriff mehr haben; und es gibt ein paar, von denen wissen wir nur, weil sie grandios vertont worden sind. Wilhelm Müller ist für mich außer Frage einer der großartigsten Dichter. Er war seiner Zeit extrem voraus, und es ist ein unglaubliches Glück, dass Schubert das erkannt hat und ihm so viele Kompositionen und seine großen Zyklen gewidmet hat. Aber die ganz große kulturgeschichtliche Qualität ist zeitlos.

Im Zentrum Ihres Luxemburger Programms steht Schuberts Schwanengesang. Was war der Impuls für diese Programmentscheidung?

Für Liedsänger ist es immer etwas Besonderes, Zyklen zu singen. Das ist eine ganz eigene Qualität, weil man dramatische Bögen gestaltet. Beim *Schwanengesang* ist das eigentlich nicht die Normalvorgabe, weil es ja ein Herausgeberkompendium ist. Schubert selbst hatte ja nie eine Reihenfolge der Lieder festgelegt. Und ich habe mich auch für eine andere Reihenfolge als die der Edition entschieden, weil ich finde, dass es sich um zwei dramatische Bögen handelt – bei jedem der beiden Dichter, Heine und Rellstab, jeweils für sich. Und dieser Bogen ist mir wichtig, weil dann der *Schwanengesang* auch ganz anders funktioniert. Ich singe bei Rellstab beispielsweise *«Kriegers Ahnung»* zum Schluss. In der Edition ist das das zweite Lied. Dabei ist das der Abschied eines Mannes, der sich vorm nächsten Tag, dem Tag der Schlacht fürchtet, weil er weiß, er wird sterben. *«Gute Nacht»* heißt da: *«Morgen ist es vorbei»*. Was will man danach noch singen, wenn man das als Zyklus versteht?! Ich sehe die beiden *Schwanengesang*-Blöcke – Rellstab und Heine – als zwei Zerfallsgeschichten – von

einem positiven Beginn zu einer totalen Zerstörung. «*Der Atlas*» fällt etwas heraus bei Heine. Ich glaube, dass das nicht allein das Bild des Schmerzes über das Tragen der Welt ist. Ich würde das vielmehr als Manifest Heines über die Haltung des romantischen Dichters sehen und das Lied deshalb immer nur an den Anfang oder das Ende eines ganzen Programms stellen. Aber ansonsten sind Rellstab und Heine zwei «Szenarien» des Zerfalls einer Psyche, ja eines Menschen in allen Kategorien des Menschlichen.

Sie stellen diese beiden Blöcke an den Anfang bzw. das Ende. Dazwischen singen Sie drei Goethe-Lieder...

Ja, ein Goethe-Block steht in der Mitte. «*Grenzen der Menschheit*» und «*Prometheus*» bilden im Falle Goethes eine Art Klammer. Beides sind Reflexionen über das menschliche Verhältnis zur Idee vom Schöpfer. Beim «*Prometheus*» ganz klar – die Aufklärung und das Widerwort gegen den imaginären Schöpfer; bei «*Grenzen der Menschheit*» aber das Sich-Verstehen des Menschen in der Kette der Generationen, der Kultur, der Geschichte. Und dazwischen stelle ich die *Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister* als Kleinode eines humanistischen Manifests. Das sind drei Texte, in denen auch wiederum der Mensch in seinem Menschsein verlacht wird und im Zentrum steht.

Das Interview wurde am 02.12.2022 telefonisch geführt.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Publications Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Franz Schubert *Schwanengesang*
08.05.2017 Ian Bostridge / Lars Vogt

Franz Schubert «*Grenzen der Menschheit*»
Erste Aufführung

Franz Schubert *Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister*
13.01.2016 Mark Padmore / Paul Lewis

Franz Schubert «*Prometheus*»
16.12.2007 Simon Keenlyside / Julius Drake

Interprètes

Biographies

Florian Boesch baryton

Le baryton autrichien Florian Boesch a été artiste en résidence au Konzerthaus de Vienne, au Teatro de la Zarzuela à Madrid, au Theater an der Wien, à l'Elphilharmonie Hambourg et au Wigmore Hall. Il a mené une intense collaboration avec Nikolaus Harnoncourt. Il travaille également avec des chefs renommés tels Giovanni Antonini, Ivor Bolton, Teodor Currentzis, Adam Fischer, Iván Fischer, Stefan Gottfried, Philippe Herreweghe, Pablo Heras-Casado, Andres Orozco-Estrada, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Franz Welser-Möst. À l'opéra ou en oratorio, le chanteur se distingue par son jeu dans des productions comme *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Saul* et *Messiah* de Händel, *Wozzeck* de Berg, *Lazarus* de Schubert ou encore *L'Opéra de quat'sous* de Weill, qui a rencontré un grand succès au Theater an der Wien. Un autre temps fort de sa carrière a été son incarnation de Méphistophélès dans *La Damnation de Faust* de Berlioz au Staatsoper Berlin sous la direction de Sir Simon Rattle. Lors de la saison 2022/23, Florian Boesch fait ses débuts au Wiener Staatsoper avec le projet *Von der Liebe Tod* consacré à Mahler (mise en scène Calixto Bieito et direction Lorenzo Viotti). Il donne aussi une version mise en scène par Nikolaus Habjan de *La Belle Meunière* de Schubert au Staatsoper Berlin, avec le Musicbanda Franui. Il a reçu ses premières leçons de chant de Ruthilde Boesch puis intégré la classe de lied et oratorio de Robert Holl à l'Universität für Musik und Darstellende Kunst de Vienne. Il y enseigne les mêmes disciplines depuis 2015. Florian Boesch s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2021/22.



Florian Boesch
photo: Andreas Weiss

Florian Boesch Bariton

Der österreichische Bariton Florian Boesch war als Artist in residence im Wiener Konzerthaus, im Teatro de la Zarzuela in Madrid, im Theater an der Wien, in der Elbphilharmonie Hamburg und in der Wigmore Hall zu erleben. Eine rege Zusammenarbeit verband Florian Boesch mit Nikolaus Harnoncourt. Außerdem arbeitet er mit so namhaften Dirigenten wie Giovanni Antonini, Ivor Bolton, Teodor Currentzis, Adam Fischer, Iván Fischer, Stefan Gottfried, Philippe Herreweghe, Pablo Heras-Casado, Andres Orozco-Estrada, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle und Franz Welser-Möst zusammen. Auf der Opernbühne überzeugt Florian Boesch als Sing-Schauspieler und feierte mit Produktionen wie Mozarts *Le nozze di Figaro*, Händels *Saul*, Bergs *Wozzeck*, Schuberts *Lazarus*, Händels *Messiah* und Weills *Die Dreigroschenoper* große Erfolge am Theater an der Wien. Ein weiterer Höhepunkt war seine Verkörperung des Méphistophélès in Berlioz' *La Damnation de Faust* in der Staatsoper Berlin unter Sir Simon Rattle. In der Saison 2022/23 feierte Florian Boesch sein Debüt an der Wiener Staatsoper mit einem Mahler-Projekt unter dem Titel *Von der Liebe Tod* (Leading Team: Calixto Bieito & Lorenzo Viotti). Des Weiteren bringt er eine szenische Umsetzung von Schuberts *Die schöne Müllerin* in der Regie von Nikolaus Habjan gemeinsam mit der Musicbanda FRANUI an der Staatsoper Berlin auf die Bühne. Florian Boesch erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Ruthilde Boesch. Während des Studiums an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien besuchte er die Klasse Lied und Oratorium bei Robert Holl. Seit 2015 hat Florian Boesch eine Professur für Lied und Oratorium an der Musikuniversität Wien inne. In der Philharmonie Luxembourg ist Florian Boesch zuletzt in der Saison 2021/22 aufgetreten.

Malcolm Martineau piano

Malcolm Martineau joue dans le monde entier aux côtés de chanteuses et chanteurs de premier plan tels Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Florian Boesch, Elīna Garanča, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Thomas Hampson, Sir Simon

Keenlyside, Angelika Kirchschrager, Dame Felicity Lott, Anne Sofie von Otter et Sonya Yoncheva. Il est apparu sur des scènes majeures dont celle de l’Alice Tully Hall, du Barbican Centre, du Berliner Staatsoper, du Carnegie Hall, du Concertgebouw, du Gran Teatre del Liceu, du Théâtre Mariinsky, du Metropolitan Opera, du Bayerische Staatsoper, de l’Opéra de Paris, de la Salle Gaveau, du Royal Opera House, du Teatro alla Scala, du Sydney Opera House, du Teatro Real, du Mozarteum de Salzbourg, du Suntory Hall Tokyo, du Konzerthaus, du Musikverein et du Staatsoper de Vienne, du Walt Disney Hall, du Wigmore Hall et de l’Opéra de Zurich. Il s’est aussi produit lors des festivals d’Aix-en-Provence, de Vienne et de Salzbourg. Il a présenté sa propre série au Wigmore Hall et au Festival d’Édimbourg. La discographie de Malcolm Martineau comprend plus de 100 disques dont «The Vagabond» avec Sir Bryn Terfel (Gramophone Award), «Songs of War» avec Sir Simon Keenlyside (Grammy et Gramophone Awards), des lieder de Schumann et Mahler avec Florian Boesch (BBC Music Magazine Award), des lieder de Mahler avec Christiane Karg (Diapason d’or) ou encore «El Nour» avec Fatma Said (Gramophone Award). Il est professeur d’accompagnement à la Royal Academy of Music ainsi que docteur honoraire et International Fellow d’accompagnement au Royal Conservatoire of Scotland. Il a été fait Officier dans l’ordre de l’Empire britannique en 2016 pour ses services rendus à la musique et aux jeunes interprètes. Malcom Martineau s’est produit pour la dernière fois à la Philharmonie lors de la saison 2016/17.

Malcolm Martineau Klavier

Malcolm Martineau spielt weltweit an der Seite von führenden Sangerinnen und Sangern wie Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Florian Boesch, Elina Garana, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Thomas Hampson, Sir Simon Keenlyside, Angelika Kirchschrager, Dame Felicity Lott, Anne Sofie von Otter und Sonya Yoncheva. Er musizierte in bedeutenden Salen und Opernhusern, darunter die Alice Tully Hall und die Carnegie Hall in New York, die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, die Wigmore Hall und das Barbican Centre in London, das



Malcolm Martineau
photo: KK Dundas

Concertgebouw in Amsterdam, die Salle Gaveau in Paris, das Mozarteum in Salzburg, die Suntory Hall in Tokyo, das Konzerthaus in Wien, der Wiener Musikverein, die Staatsoper Berlin, das Gran Teatre del Liceu, das Mariinsky-Theater, die Metropolitan Opera, die Bayerische Staatsoper, die Opéra de Paris, das Royal Opera House, Teatro alla Scala, Sydney Opera House, Teatro Real in Madrid, die Wiener Staatsoper und das Opernhaus Zürich. Außerdem trat er bei den Festivals in Aix-en-Provence, Wien und Salzburg auf. In der Wigmore Hall und beim Edinburgh Festival präsentierte er eine eigene Konzertreihe. Malcolm Martineaus Diskographie umfasst über 100 CDs, darunter «The Vagabond» mit Sir Bryn Terfel (Gramophone Award), «Songs of War» mit Sir Simon Keenlyside (Grammy und Gramophone Awards), Lieder von Schumann und Mahler mit Florian Boesch (BBC Music Magazine Award), Lieder von Mahler mit Christiane Karg (Diapason d'or) oder «El Nour» mit Fatma Said (Gramophone Award). Martineau ist Professor für Liedbegleitung an der Royal Academy of Music sowie Ehrendoktor und International Fellow für Liedbegleitung am Royal Conservatoire of Scotland. Für seine Verdienste um die Musik und junge Interpreten*innen wurde er 2016 zum Officer in the Order of the British Empire erhoben. In der Philharmonie Luxembourg ist Malcom Martineau zuletzt in der Saison 2016/17 aufgetreten.



“Cultivons l’art d’être responsables !”

Nos institutions culturelles jouent un rôle primordial
dans la préservation des liens sociaux.

Partenaires de confiance depuis de nombreuses années, nous
continuons à les soutenir, afin d’offrir la culture au plus grand nombre.

www.bdl.lu/rse

B BANQUE DE
LUXEMBOURG

Récital vocal

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

22.05. 2023 19:30 Salle de Musique de Chambre
Lundi / Montag / Monday

Bejun Mehta contreténor
Jonathan Ware piano

Mozart: «*Ombra felice*»

Britten: *Canticle I*

Beethoven: *An die ferne Geliebte (À la bien-aimée lointaine)*
op. 98

Purcell: «*Let the Dreadful Engines of Eternal Will*»
(*Don Quixote*) (arr. Benjamin Britten)

Haydn: «*She never told her love*» (*6 English Canzonettas*)

Purcell: «*Now that the Sun hath veiled his light*»
(*An Evening Hymn on a ground*) (arr. Benjamin Britten)

Haydn: *Arianna a Naxos Hob.XXVIb:2*

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

Follow us on social media:



facebook.com/philharmonie



instagram.com/philharmonie_lux



youtube.com/philharmonielux



twitter.com/philharmonielux



lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg



tiktok.com/@philharmonie_lux



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



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé par: Print Solutions
Tous droits réservés.