

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Matthias Goerne
Leif Ove Andsnes

Samedi 23 février 2019 – 20h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS

— PROGRAMME —

Franz Schubert (1797-1828)

Der Wanderer D 489

Wehmut D 772

Der Jüngling und der Tod D 545

Fahrt zum Hades D 526

Schatzgräbers Begehrt D 761

Grenzen der Menschheit D 716

Das Heimweh D 851

Drei Harfner-Lieder

1. « Wer sich der Enseinkeit ergibt » D 478 (Harfenspieler I)
2. « Wer nie sein Brot mit Tränen aß » D 480 (Harfenspieler III)
3. « An die Türen will ich schleichen » D 479 (Harfenspieler II)

Pilgerweise D 789

Des Fischers Liebesglück D 933

Die Winterabend D 938

Abendstern D 806

Die Sommernacht D 289

Die liebliche Stern D 861

Matthias Goerne, baryton

Leif Ove Andsnes, piano

Ce concert est surtitré.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H45.

L'éternel vagabond

« Là où tu n'es pas, là est le bonheur ! » Qui souffle ces mots à l'oreille du *Wanderer* ? La nature ? quelque autorité divine ? Une voix intérieure plutôt, car la pérégrination solitaire place l'homme face à sa conscience et avive sa lucidité. Le promeneur (traduction littérale de « *Wanderer* ») s'est mué en errant, lancé à la poursuite d'un idéal qui se dérobe sans cesse, comme le rappelle Schmidt von Lübeck dans son poème mis en musique par Schubert en 1816. Ce qu'il cherche, il l'a possédé autrefois, du moins le croit-il. Se souvenir, c'est embellir le pays natal, cette « *Heimat* » qui suscite la vision champêtre de *Die Sommernacht* (Klopstock, 1815) et *Das Heimweh* (Pyrker, 1825). Ce paradis perdu est aussi un âge de la vie, un printemps (« *Frühling* ») qui s'éloigne inéluctablement.

Parfois, l'errance s'avère le prix à payer pour une faute que le *Wanderer* ne peut rédimier, situation du Harpiste des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe. Entre 1815 et 1822, Schubert a mis plusieurs fois en musique les trois chants de cet esprit égaré (*Drei Harfner-Lieder*), qui a oublié sa propre identité (Matthias Goerne a choisi la dernière version, publiée en 1822). « Toute faute doit ici-bas s'expier », avoue le musicien ambulant dans *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* (la fin du roman révélera qu'il a aimé sa propre sœur d'un amour incestueux). Si le piano des deux premiers lieder stylise discrètement la harpe, le triptyque frappe avant tout par son intériorité et son dépouillement, notamment dans la marche décharnée d'*An die Türen will ich schleichen*.

« Vers les terres du songe »

Le pêcheur, autre *Wanderer*, vogue avec sa bien-aimée sous le ciel étoilé (*Des Fischers Liebesglück*, Leitner, 1827). Mais cette situation suscite une béatitude mêlée de tristesse, comme le suggèrent, non seulement les larmes de la dernière strophe (« *Und weinen, und lächeln* », « Nous

pleurons, nous sourions »), mais aussi les constantes oscillations entre modes majeur et mineur. L'image des deux amants se dissout dans le paysage, car l'homme scrute dans la nature le reflet de ses états d'âme. Il lui faut pour cela décrypter les messages du vent, des fleurs et des étoiles. Figure de l'amour (*Abendstern*, Mayrhofer, 1824), les astres représentent plus encore l'absolu, si lointain que le poète approche seulement son reflet. L'appel céleste se confond alors avec l'immersion dans « les profondeurs bouillonnantes et froides » (*Der liebliche Stern*, Schulze, 1825). L'aporie à laquelle se heurte le voyageur le conduit à implorer la mort, l'ultime refuge. « Je te souris, squelette grimaçant, emmène-moi, léger, vers les terres du songe », adjure le jeune homme (*Der Jüngling und der Tod*, Spaun, 1817). Quelques semaines auparavant, Schubert avait composé *Der Tod und das Mädchen*, où une jeune fille, effrayée, repoussait la sinistre Faucheuse. Le garçon, lui, s'adresse à ce compagnon (« Der Tod », « la mort », est masculin en allemand) sur un ton presque tendre. Et lorsque s'amorce le voyage vers l'au-delà (*Fahrt zum Hades*, Mayrhofer, 1817), c'est avec un lyrisme familier, rappelant les paisibles soirées au coin du feu, qu'il chante la contrée où « ni le soleil, ni les étoiles ne brillent », où « aucun chant ne s'élève, aucun ami ne vit ».

Faute de découvrir la loi supérieure qui régit le monde et donne un sens à la vie, le chasseur de trésors creuse sa tombe (*Schatzgräbers Begehr*, Schober, 1822). La sombre véhémence du ton s'éclaire d'incursions en mode majeur, couleur qui finit par s'imposer quand le tombeau apparaît comme l'ultime accomplissement de la trajectoire terrestre : « Gestillt ist dann mein Sehnen » (« Tous mes désirs seront comblés »). L'homme doit accepter sa modeste condition, sa finitude devant la fatalité du destin (*Grenzen der Menschheit*, Goethe, 1821).

Sehnsucht et Wehmut

Fahrt zum Hades termine, non sur l'interrogation de la dernière strophe, mais sur la reprise du premier quatrain qui évoque le trajet vers la « grève ténébreuse ». Schubert met donc l'accent sur le voyage, thème central du romantisme allemand de façon générale, et de ses lieder en particulier.

Pulsation régulière qui mesure le temps, rythmes qui dynamisent la musique et figurent le mouvement du pas, ostinatos affirmant l'opiniâtreté du marcheur : même si la destination se dérobe, le voyage permet d'échapper à un statisme sclérosant.

Ce qui éperonne le *Wanderer*, c'est la *Sehnsucht*, terme souvent traduit en français par « nostalgie », mais qui représente plus précisément un « désir ardent et souvent douloureux, en particulier quand on n'a pas espoir d'obtenir ce qui est désiré, ou quand la réalisation du désir est incertaine », selon la définition du dictionnaire de Campe au début du XIX^e siècle. À la fin de *Das Heimweh*, le déraciné nomme l'élan qui l'enjoint à retrouver le paradis perdu de son enfance : « Es zieht ihn mit unwiderstehlicher Sehnsucht! » (« Quel poignant désir vers elles le transporte ! »)

Mais quand l'objet du désir s'avère irrémédiablement perdu, il engendre parfois la *Wehmut*, la mélancolie qui s'accompagne d'un repli sur soi et d'un dégoût du monde. Toutefois, *Wehmut* et *Sehnsucht* ne sont pas toujours des affections négatives. Le poète romantique se complaît dans la mélancolie parce qu'elle favorise la contemplation, comme dans le lied justement titré *Wehmut* (Collin, 1822-1823). Si la *Sehnsucht* propulse vers l'avenir et, par conséquent, invite à arpenter de nouveaux chemins, le voyage soulage la *Wehmut*. Et tout au long de l'errance, la musique reconforte le *Wanderer*. Dans l'Antiquité, déjà, ne lui accordait-on pas la vertu d'atténuer la mélancolie ? Le pèlerin, lui aussi exilé sur terre, offre généreusement son chant (*Pilgerweise*, Schober, 1823) : « Il est tout pour moi, sans lui je ne puis vivre. » Schubert et ses poètes avaient compris que la tension entre la réalité et l'idéal stimulait l'imagination. Le salut vient de la création artistique, qui compense le manque tout en étant sa traduction sensible. C'est en chantant que l'homme dévoile l'intimité de son être. C'est encore en chantant qu'il peut espérer une réconciliation avec ses semblables et avec l'âme du monde.

Hélène Cao

Lied

Ce mot signifie simplement « chant » en allemand. Mais dans la musique romantique, il désigne un véritable genre, auquel l'émergence d'une nouvelle sensibilité poétique, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, donna une impulsion décisive. Les écrivains prirent conscience que leur identité germanique reposait sur une langue et un fonds culturel communs. Ils collectèrent et publièrent des textes populaires (*Volkslieder* de Herder en 1778-1779, *Des Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano en 1805 et 1808). Le ton et les sujets de ces sources inspirèrent ensuite des générations d'écrivains et de compositeurs. À la même époque, une poésie subjective commença à se développer, fondée sur l'intuition et la liberté de l'esprit créateur, faisant fi des règles établies. Le texte devint un état d'âme, souvent projeté sur un paysage sauvage et bruisant de mille sons. Jamais auparavant on n'avait ainsi sondé les tréfonds de l'être, ni dialogué si intimement avec la nature.

Musicalement, le lied naquit de la synthèse du Volkslied (« chant populaire »), du choral luthérien, du Kunstlied (vocalbe qu'on traduira imparfaitement par « chant savant ») et de la ballade. À partir de la fin du XVII^e siècle, on publia des recueils de chants populaires (parfois arrangés par des noms illustres comme Haydn et Beethoven) aux phrases généralement brèves, au débit syllabique, au rythme simple et bien marqué. Autant de particularités que peuvent aussi revendiquer le choral et le Kunstlied de la Seconde École de Berlin (représentée notamment par Reichardt et Zelter). Bien que « savante », cette catégorie cultive un idéal de simplicité qui s'oppose aux effets « artificiels » de l'air d'opéra. Généralement, la main droite du piano double la partie vocale ; le chant reste assujéti à la structure poétique (un vers équivaut à une phrase musicale). Mais parfois, l'instrument prend davantage d'autonomie, la voix s'émancipe des carrures régulières que le vers pouvait lui imposer, la forme abandonne la coupe strophique encore majoritaire à cette époque : le lied romantique sort ici de sa chrysalide.

À ces miniatures s'oppose l'ample ballade pour voix et piano (certaines pièces dépassent la demi-heure !), dont le texte comporte des dialogues au style direct, des épisodes narratifs au style indirect et des moments lyriques propices à l'expression des sentiments. Zumsteeg et Schubert se sont illustrés dans ce type de fresque où, pour transposer les différents moments de l'action, ils utilisent soit le récitatif, soit une vocalité proche d'un air, ainsi que des figures pianistiques d'une grande diversité. Si le lied fait son miel de ces procédés, il se démarque de la ballade par sa brièveté, l'économie de son matériau et une vocalité à mi-chemin entre l'air et le récitatif. La plupart du temps, il est unifié au moyen de quelques brèves cellules thématiques, tandis que l'harmonie et les transformations des motifs soulignent parallèlement l'évolution dramatique ou psychologique. C'est souvent sur le piano, plus que sur la voix, que repose cette double sensation d'unité et de progression.

Hélène Cao

Franz Schubert

Né en 1797 à Lichtental, dans les faubourgs de Vienne, Franz Schubert baigne dans la musique dès sa plus tendre enfance. En parallèle des premiers rudiments instrumentaux apportés par son père ou son frère, l'enfant, dont les dons musicaux impressionnent son entourage, reçoit l'enseignement du *Kapellmeister* de la ville. Le petit Franz tient alors volontiers la partie d'alto dans le quatuor familial ; mais il joue tout aussi bien du violon, du piano ou de l'orgue. En 1808, il est admis sur concours dans la maîtrise de la chapelle impériale de Vienne : ces années d'études à l'austère *Stadtkonvikt*, où il noue ses premières amitiés, lui apportent une formation musicale solide. Dès 1812, il devient l'élève en composition et contrepoint de Salieri, alors directeur de la musique à la cour de Vienne. Les années qui suivent le départ du *Konvikt*, en 1813, sont d'une incroyable richesse du point de vue compositionnel : le jeune homme accumule les quatuors à cordes (onze composés avant 1817, dont cinq pour la seule année 1813...), les pièces pour piano, les œuvres pour orchestre (premières symphonies, *Messe n° 1*), mais aussi, tout particulièrement, les lieder – dont les chefs-d'œuvre que sont *Marguerite*

au rouet (1814) et *Le Roi des aulnes* (1815). La trajectoire du musicien, alors contraint pour des raisons matérielles au métier d'instituteur, est fulgurante. Des rencontres importantes, comme celle des poètes Johann Mayrhofer et Franz von Schober, ou celle du célèbre baryton Johann Michael Vogl (grand défenseur de ses lieder), lui ouvrent de nouveaux horizons. Pour autant, seule une infime partie de ses compositions connaît la publication, à partir de 1818. Peu après un séjour en Hongrie en tant que précepteur des filles du comte Esterházy, et alors qu'il commence à être reconnu, tant dans le cercle des « schubertiades » que par un public plus large – deux de ses œuvres dramatiques sont représentées sur les scènes viennoises en 1820, et il est admis au sein de la Société des amis de la musique en 1821 –, Schubert semble traverser une crise compositionnelle. Après des œuvres comme le *Quintette à cordes « La Truite »*, composé en 1819, son catalogue montre une forte propension à l'inachèvement (*Quartettsatz*, *Symphonie n° 8 « Inachevée »*, oratorio *Lazarus*) qui suggère la nécessité, pour le compositeur, de repenser son esthétique. Du côté des lieder, il en résulte un recentrage sur les poètes romantiques (Novalis, Friedrich Schlegel... et jusqu'à Heinrich Heine), qui aboutit

en 1823 à l'écriture du premier cycle sur des textes de Wilhelm Müller, *La Belle Meunière*, suivi en 1827 du *Voyage d'hiver*, autre chef-d'œuvre d'après le même poète. En parallèle, il compose ses trois derniers quatuors à cordes (« *Rosamunde* », « *La Jeune Fille et la Mort* » et le *Quatuor n° 15 en sol majeur*), ses grandes sonates pour piano, mais aussi la *Symphonie en ut majeur* (1825). La réception de sa musique reste inégale, le compositeur essayant son lot d'échecs à la scène (*Alfonso und Estrella* et *Fierrabras* jamais représentés, *Rosamunde* disparu de l'affiche en un temps record) mais rencontrant par ailleurs des succès indéniables : publication et création du *Quatuor « Rosamunde »* en 1824, ou publication des *Sonates pour piano*

D 845, D 850 et D 894, qui reçoivent des critiques positives. Après la mort en mars 1827 de Beethoven, que Schubert admirait profondément, le compositeur continue d'accumuler les œuvres de première importance (deux *Trios pour piano et cordes*, *Quintette en ut*, *Impromptus pour piano*, derniers lieder publiés sous le titre de *Schwanengesang* en 1828) et organise pour la seule et unique fois de sa vie un grand concert dédié à ses œuvres (mars 1828). Ayant souffert de la syphilis, contractée vers 1823, et de son traitement au mercure, il meurt le 19 novembre 1828, à l'âge de 31 ans. Il laisse un catalogue immense dont des pans entiers resteront totalement inconnus du public durant plusieurs décennies.

— LES INTERPRÈTES —

Matthias Goerne

Matthias Goerne est l'un des chanteurs les plus demandés sur la scène internationale. Il est l'invité régulier de grands festivals ainsi que des plus prestigieuses salles de concert. Il travaille avec les plus grands orchestres internationaux et est le partenaire d'éminents pianistes ainsi que de chefs d'orchestre de premier plan. Matthias Goerne a chanté sur les scènes des principaux opéras du

monde, dont le Metropolitan Opera de New York, Covent Garden à Londres, la Scala de Milan, le Teatro Real de Madrid, l'Opéra national de Paris et l'Opéra national de Vienne. Il choisit ses rôles avec beaucoup d'attention et passe des figures wagnériennes de Wolfram (*Tannhäuser*), Amfortas (*Parsifal*), Wotan (*La Walkyrie*) et straussiennes d'Orest (*Elektra*) et de Jochanaan (*Salomé*) à Wozzeck (*Wozzeck*, Berg) et au Duc (*Le*

Château de Barbe-Bleue, Bartók). Son talent est reconnu sur de nombreux enregistrements, dont beaucoup ont reçu de prestigieuses récompenses – quatre nominations aux Grammy Awards, meilleur récital vocal chez ICMA et récemment Diapason d'or/Arte. Après son enregistrement légendaire avec Vladimir Ashkenazy et Alfred Brendel (Universal Music), Matthias Goerne a complété l'enregistrement d'une série de lieder choisis de Schubert sur douze disques (Harmonia Mundi, The Goerne/Schubert Edition). Ses récents enregistrements de lieder de Brahms avec Christoph Eschenbach et de lieder de Mahler avec le BBC Symphony Orchestra ont reçu d'élogieuses critiques. Le baryton se produit en concert avec les plus grands orchestres des États-Unis (les symphoniques de Boston, Dallas, Chicago, San Francisco, Pittsburgh, le Philadelphia Orchestra, le Los Angeles Philharmonic) et d'Europe (Berliner Philharmoniker, Orchestre de Paris, Philharmonia Orchestra...), auxquels s'ajoutent plusieurs séries de récitals de lieder en compagnie des pianistes Leif Ove Andsnes et Markus Hinterhäuser à Dallas, Paris, Bruxelles, Milan, Madrid, Londres, Séoul... Il continue sa tournée mondiale de *Winterreise* dans la fameuse production de William Kentridge et en commence une autre dans les capitales européennes avec le Freiburger Barockorchester.

Leif Ove Andsnes

Le *New York Times* a qualifié Leif Ove Andsnes de « pianiste d'une élégance, d'une puissance et d'une perspicacité magistrales » et le *Wall Street Journal* de « l'un des musiciens les plus doués de sa génération ». Grâce à sa technique impressionnante et à ses interprétations recherchées, le pianiste norvégien a été acclamé dans le monde entier, donnant des récitals et jouant des concertos dans les plus grandes salles, et avec les orchestres les plus réputés, tout en continuant d'enregistrer régulièrement des albums. Chambriste passionné, il est le directeur et fondateur du Festival de musique de chambre de Rosendal, fut co-directeur artistique du Festival de musique de chambre de Risør pendant près de vingt ans, et fut directeur musical du Festival musical d'Ojai en Californie en 2012. Il a été intronisé au Gramophone Hall of Fame en juillet 2013 et a reçu des doctorats honorifiques de la Juilliard School de New York en 2016 et de l'Université de Bergen de Norvège en 2017. En récital, Leif Ove Andsnes entame une grande tournée européenne dans des villes majeures telles que Londres, Berlin, Leipzig, Vienne, Madrid, Milan et Amsterdam avec un programme comprenant, entre autres, une sélection d'œuvres de Sibelius. En plus de rejoindre le baryton Matthias Goerne pour interpréter *Winterreise* de Schubert à la Boulez Saal à Berlin, le

pianiste a réalisé des collaborations de musique de chambre au cours de l'été 2018 au festival italien Incontri in Terra di Siena et pour la troisième saison de son propre festival de musique de chambre de Rosendal en Norvège. En récital toujours, il a entamé sa première tournée solo en Amérique du Sud, où il interprète Sibelius, Beethoven, Debussy et Chopin au Brésil et au Chili, avant de reprendre un programme similaire pour des dates au Japon et en Corée du Sud. Par ailleurs, il retrouve Matthias Goerne à Paris et à Bruxelles pour interpréter des cycles de Schubert, et se joint au pianiste Marc-André Hamelin lors d'une tournée américaine et européenne. Un duo que le *Washington Post* qualifie de « rencontre de deux champions au sommet de leur art. »