

Salle Bourgie

Osez écouter

Bourgie Hall Dare to listen

PROGRAMME

Saison 2024 — 2025 Season



Billets Tickets

EN LIGNE

ONLINE

sallebourgjie.ca

bourgjehall.ca

PAR TÉLÉPHONE

BY PHONE

514-285-2000, option 1

1-800-899-6873

EN PERSONNE

IN PERSON

À la billetterie de la Salle Bourgie
une heure avant les concerts.

At the Bourgie Hall box office,
one hour before concerts.

À la billetterie du Musée des beaux-arts de Montréal
durant les heures d'ouvertures du Musée.

At the Montreal Museum of Fine Arts box office,
during the Museum's opening hours.

**SUIVEZ-NOUS !
FOLLOW US!**

infolettre.sallebourgjie.ca

newsletter.sallebourgjie.ca



RECONNAISSANCE DU TERRITOIRE

TERRITORY ACKNOWLEDGEMENT

Shé:kon | Bonjour! | Hello!

Le Musée des beaux-arts de Montréal est situé sur le territoire de la Grande Paix de 1701, un territoire imprégné des histoires de relation, d'échange et de cérémonie qui se sont déroulées au centre de l'île-métropole communément appelée Montréal. Tiohtià:ke en kanien'kéha, Mooniyaang en anishinaabemowin, Molian en aln8ba8dwaw8gan et Te ockiai en wendat sont autant de toponymes qui en témoignent. Tiohtià:ke forme, avec les communautés de Kahnawà:ke et de Kanehsatà:ke, l'étendue orientale du territoire de la Nation Kanien'kehà:ka, Peuple du silex gardien de la Porte de l'Est, au sein de la confédération Rotinonshión:ni/Haudenosaunee. Fondés par diverses personnes de souche européenne passionnées par la culture visuelle et musicale de toutes les époques, le MBAM et la Salle Bourgie sont des lieux de rencontres qui reposent sur diverses mémoires et créations de toutes les cultures. Nous reconnaissons et honorons les pratiques esthétiques, politiques et cérémonielles autochtones qui font partie intégrante du territoire montréalais depuis des millénaires. The Montreal Museum of Fine Arts is situated in the territory of the Great Peace of 1701, a territory imbued with histories of relation, exchange and ceremony that have taken place at the centre of the island-metropolis known widely as Montreal. Tiohtià:ke in Kanien'kéha, Mooniyaang in Anishinaabemowin, Molian in Aln8ba8dwaw8gan, and Te ockiai in Wendat are various toponyms that attest to this. With the communities of Kahnawà:ke and Kanehsatà:ke, Tiohtià:ke encompasses the eastern expanse of Kanien'kehà:ka Nation territory, People of the Flint and Keepers of the Eastern Door within the Rotinonshión:ni/Haudenosaunee Confederacy. Founded by a diverse group of individuals of European background with a passion for visual and musical culture from all eras, the MMFA and Bourgie Hall are gathering places that connect us to diverse memories and creations from all cultures. We recognize and honour the Indigenous aesthetic, political and ceremonial practices that have been imbued in the Montreal territory over millennia.

BENJAMIN APPL, baryton / baritone
ERIC LU, piano

Le Chant du cygne de Schubert
Schubert's Swan Song

INTÉGRALE DES LIEDER DE SCHUBERT - AN 1
SCHUBERT'S COMPLETE LIEDER: YEAR 1

Concert présenté sans entracte / Concert without intermission

Durée approximative / Approximate duration: 1 h

Merci de ne pas utiliser votre téléphone pendant le concert.
Thank you for not using your cellphone during the concert.

Si vous souhaitez un rafraîchissement, le bar de la Salle Bourgie sera ouvert
une heure avant le début du concert. / If you would like some refreshments,
Bourgie Hall's bar will be open one hour before the start of the concert.

Présenté avec le soutien de
Presented with support from

LE PROGRAMME

LUDWIG VAN BEETHOVEN [1770–1827]

An die ferne Geliebte [À la bien-aimée lointaine / *To the Distant Beloved*],
op. 98 [1816]

Auf dem Hügel sitz ich spähend [Je suis assis sur la colline, les yeux fixés / *On the hill I sit, peering*]

Wo die Berge so blau [Là où les monts sont si bleus / *Where the mountains so blue*]

Leichte Segler in den Höhen [Oiseaux dans les cieux / *Little birds in the heights*]

Diese Wolken in den Höhen [Ces nuages dans les cieux / *These clouds in the heights*]

Es kehret der Maien, es blühet die Au [Le mois de mai revient, les prés sont en fleurs /
May returns, the meadow blooms]

Nimm sie hin denn, diese Lieder [Accepte donc ces chansons / *Take, then, these songs*]

FRANZ SCHUBERT [1797–1828]

Schwanengesang [Le Chant du cygne / *Swan Song*], D. 957 [1828]

Liebesbotschaft [Message d'amour / *Love's Message*]

Kriegers Ahnung [Pressentiments du guerrier / *Warrior's Foreboding*]

Frühlingssehnsucht [Désir du printemps / *Spring Longing*]

Ständchen [Sérénade / *Serenade*]

Aufenthalt [Séjour / *Abode*]

In der Ferne [De loin / *From Afar*]

Abschied [Adieu / *Farewell*]

Der Atlas [Atlas]

Ihr Bild [Son image / *Her Image*]

Das Fischermädchen [La fille du pêcheur / *The Fishermaiden*]

Die Stadt [La ville / *The City*]

Am Meer [Au bord de la mer / *By the Sea*]

Der Doppelgänger [Le sosie / *The Doppelgänger*]

Die Taubenpost [Le pigeon voyageur / *The Carrier Pigeon*]

Scannez le code QR ou visitez la page du concert sur notre site web pour découvrir la discographie du *Schwanengesang* préparée par Jean Portugais.

Scan the QR code or visit the concert page on our website to check out the *Schwanengesang* discography (in French) compiled by Jean Portugais.



Franz Schubert

Schwanengesang, D. 957

Le biographe Alfred Einstein rapporte que les mémoires de Hüttenbrenner contiennent ces propos du poète Mayrhofer au sujet de son ami Schubert :

« Si je louais particulièrement un lied, Schubert disait : “ Dame, c’est un bon poème, aussi ! Alors on a tout de suite de bonnes idées, les mélodies se pressent en foule et c’est un vrai plaisir. Avec un mauvais poème, on n’avance pas d’un pouce ; on a beau se creuser la cervelle, on ne trouve que des platitudes. J’ai déjà refusé quantité de poèmes qu’on voulait m’imposer.” »

Dans le contexte de l’élaboration de ses derniers lieder à l’automne 1828, cette phrase de Schubert prend tout son relief. Elle nous permet de comprendre que sa création dépend de cette intrication entre la musique et le poème. Sans un bon texte, je ne peux rien composer, semble-t-il dire. L’extraordinaire inventivité mélodique de Schubert, encore inexplicable deux siècles plus tard, se déployait chez lui sur la rencontre de poèmes de qualité, et alors le lied lui venait tout naturellement à l’esprit : « les mélodies se pressent en foule ».

Une autre conséquence de cette intrication texte/musique est la nature singulière de la musique que Schubert compose selon le poète choisi. Dans le cas du *Schwanengesang* il y a trois poètes (Rellstab, Heine et Seidl) et la musique qu’il compose est bien différente pour chacun d’eux.

Régions d’abord le cas de la notion de « cycle de lieder » (*Liederzyklus*). Car *Le Chant du cygne* n’a jamais été pensé par son auteur en tant que cycle, ni même comme ensemble de lieder, puisque c’est plutôt une décision posthume de son éditeur de rassembler quatorze lieder de sa dernière manière dans un recueil portant ce titre. Or il se trouve que les deux véritables cycles de lieder, *La belle meunière* et le *Voyage d’hiver* avaient assez bien marché du point de vue éditorial. L’existence du regroupement appelé *Chant du cygne* en tant que *Liederzyklus* est donc relié à un choix commercial et ne peut être compris comme une volonté du compositeur de léguer son *opus ultimum* !

Cependant l’éditeur n’a pas erré esthétiquement dans son choix (sauf pour Seidl, un lied bien inférieur aux autres de ce recueil) car les splendides sept lieder sur des poèmes de Ludwig Rellstab (1799–1860) et surtout les six immenses lieder sur des textes de Heinrich Heine (1797–1856), ont entre eux des liens étroits, malgré leurs différences de ton et de style, par la thématique de l’absence par exemple, mais aussi par le climat inquiet de clair-obscur caractéristique de sa dernière manière et où le chant se fait de plus en plus dépouillé. L’espoir demeure cependant plus présent dans les Rellstab-lieder tandis que l’inquiétude et la douleur se font plus lourdes et plus tragiques dans les Heine-lieder. L’ensemble conserve une certaine cohérence que les meilleurs interprètes ont su recréer avec force.

Rellstab-Lieder – nos 1 à 7

Sur des poèmes de Ludwig Rellstab, Schubert traite le thème de l’absence à travers des symboles de la Nature (l’eau, le feu, l’air, la terre, les rochers, les forêts) et par les évocations de la bien-aimée perdue, souvent dans une chaleur sans contrainte et une rythmique décidée à 2/4 ou à 3/4. Les tonalités majeures sont relativement dominantes, comme le *sol* majeur pour le premier chant et le *si* bémol majeur pour le sixième lied.

1. *Liebesbotschaft* (« Message d’amour »)

Ultime présence du ruisseau chez Schubert, celui-là même qui a traversé toute son œuvre depuis ses jeunes années ! Sur un ruissellement incessant de triples croches au piano, ce *Message d’amour* à la bien-aimée est littéralement porté par le ruisseau : « Ah ! fidèle ruisseau/ Sois mon messenger/ Apporte-lui le salut de l’absent ». La musique, la parole, le climat, tout s’unit dans cet état de matière fluide. Mais la tonalité aussi est changeante comme l’eau, car dès la deuxième strophe on passe à *do* majeur, puis à la troisième strophe on module en *la* mineur, puis en *si* majeur avant de revenir en *sol* majeur... Cette « tranquillité » tonale sera partout présente dans le recueil – il est important de le souligner – et caractéristique de l’écriture sans cesse modulante de Schubert qui confère à ces lieder une part importante de leurs qualités musicales et expressives.

2. *Kriegers Ahnung* [« Le pressentiment du guerrier »]

Ballade dramatique qui débute sur un rythme de marche funèbre, *Le pressentiment du guerrier* s'ouvre sur des accords en *do* mineur qui sombrent vers le grave pour une première strophe accablée de désespoir. Un peu de lumière, hésitante, en *la* bémol majeur, pour la seconde strophe : « J'ai si souvent doucement reposé à la chaleur de son sein ! ». Éclaircie vite balayée à la troisième strophe par les modulations jusqu'au *fa* mineur « Ici le cœur se sent tout seul ». Le guerrier est inquiet, la musique est instable. Le protagoniste semble vouloir se redonner une confiance en concluant avec des vœux de bonne nuit [« *Gute Nacht* »] à la bien-aimée. Mais le *do* mineur retrouvé nous indique l'ambiguïté profonde du sentiment qui le domine.

3. *Frühlingssehnsucht* [« Désir du printemps »]

Chant strophique à 2/4 en *si* bémol majeur, ce *Désir du printemps* incarne, par son évocation des éléments [le vent, l'eau, le soleil, la forêt...] et par le rythme haletant de ses triolets obsédants, le désir de repos du guerrier : « Combien ton image heureuse et accueillante me rafraîchit ! ». Chacune des quatre premières strophes, très régulières, cache pourtant ce souffle d'inquiétude, audible encore une fois par les modulations harmoniques sous-jacentes.

La cinquième strophe atteint d'ailleurs plusieurs tonalités éloignées : *si* bémol mineur jusqu'au *mi* bémol mineur avant de conclure par un cri en *si* bémol majeur : « Qui calmera enfin en moi ce désir ardent ? Toi seule libères le printemps dans le cœur, Toi seule ! ».

4. *Ständchen* [« Sérénade »]

Le plus connu des 600 *lieder* de Schubert est sans doute cette *Sérénade* à 3/4 en *ré* mineur, dont la voluptueuse régularité, avec ses couplets symétriques et les réponses idoines du piano, tels des échos au luth, apportent comme une approbation élégiaque aux désirs du poète amoureux. Volontaire simplicité, épure musicale remarquable, le succès mondial de ce *lied* tient certainement à son caractère universel, telle une expression du désir : « Laisse aussi ton cœur s'attendrir, Mignonne, écoute moi ! En tremblant je t'attends ! Viens, fais moi plaisir ! ». Mais de nouveau Schubert se joue des modulations tonales et de l'ambiguïté majeur/mineur pour bien nous rappeler toute la difficulté des mouvements du cœur.

5. *Aufenthalt* [« Séjour »]

Le contraste est violent en arrivant à la masse granitique, à la tempête menaçante que Rellstab appelle « Mon séjour » [*Mein Aufenthalt*] et que Schubert dote, dans le registre grave, de cascades et de chutes d'octaves, de triolets de croches angoissantes. Marqué *allegro non troppo ma vivace*, ce *lied* en *mi* mineur nous entraîne à travers la forêt romantique et ses torrents évocateurs des tourments du protagoniste comme au second couplet : « Comme la vague suit la vague/ainsi coulent mes larmes intarissables. » Un *Séjour* désespéré comme sans doute Schubert lui-même l'était à quelques semaines de sa propre mort : « Tel le granit inaltérable/ma douleur/éternellement, demeurera à jamais la même ».

6. *In der Ferne* [« Dans le lointain »]

La perte de l'aimée est définitivement actée *Dans le lointain*, un *lied* noir en *si* mineur, formé de trois parties aux nombreuses modulations chromatiques. Le début est une sorte de choral funèbre imperturbable illustrant les pensées presque suicidaires du personnage, sa « haine de son foyer », son « abandon des amis ». Le second volet est une imploration vive, très incantatoire : « sa gorge se serre, sa plainte se perd ». Le troisième couplet s'éclaire un peu, en *si* majeur, avec l'évocation de souvenirs amoureux à travers « les brises et les rayons du soleil », avant de sombrer dans un effondrement affectif complet et le retour à la tonalité de *si* mineur.

7. *Abschied* (« Adieu »)

Le ton lumineux de *mi* bémol majeur de ce lied, qui survient à la suite des sombres lieder précédents, montre à lui seul que *Schwanengesang* n'est pas un cycle tellement le changement d'humeur paraît incompatible avec la dramaturgie continue dans l'agencement des lieder que Schubert maîtrisait parfaitement quelques mois plus tôt dans son *Winterreise*. Cet *Adieu* se déroule donc dans un élan clair, franc, irrésistible, suggérant la chevauchée du protagoniste avec ses battements incessants de noire-deux croches. Fraîcheur, jeunesse, entrain, presque sans nuages... puisque sur la dernière strophe le voyageur hésite : « Étoiles, voilez-vous de gris, Adieu » avant de conclure en souriant sur la cadence des pas de son cheval.

Heine-Lieder – n°s 8 à 13

Les six lieder suivants sont écrits sur des poèmes de Heinrich Heine, dont Schubert a reconnu immédiatement les qualités littéraires. Il choisit 6 des 88 poèmes du recueil *Le retour* de Heine et leur attribue lui-même des titres dont ils étaient dépourvus. Le thème de l'absence revient ici encore, mais la vision est encore plus pessimiste, avec des sentiments encore plus vifs de souffrance et de perte de l'aimée. La nature revient aussi : l'eau, la lune, le soleil, l'océan, etc. mais ne jouent plus le même rôle simplement métaphorique – car la poésie de Heine est drue, concentrée, noire. Les tonalités sombres et mineures dominent.

Schubert inaugure avec les Heine-lieder un ton tragique et désespéré vraiment audacieux qui influencera plus tard Brahms pour ses *Chants sérieux*, Mahler certainement, et je me risque à supposer un impact qui irait jusqu'à Moussorgski et Chostakovitch dans leurs chants les plus noirs (*Chants et danses de la mort* pour le premier, *Suite sur des sonnets de Michel-Ange Buonarroti* pour le second).

8. *Der Atlas* (« Atlas »)

Dans la mythologie grecque, Zeus condamne Atlas à porter la voûte céleste sur ses épaules pour l'éternité. Heine reprend ce thème du fardeau impossible : « Le monde entier de la souffrance, je porte l'insupportable et mon cœur se brise dans ma poitrine ». Schubert, qui a tant écrit de lieder épiques sur des thèmes grecs, livre ce dernier lied à caractère mythologique en septembre 1828. Et quel choc ! Car en deux minutes, tout est dit, avec une basse foudroyante en *sol* mineur, force trémolos et fureur du malheur accablant. La seconde strophe s'éclaircit un peu en *si* majeur, mais la voix retrouve vite le cri affreux, *fortissimo*, dissonant et tendu, d'Atlas « infiniment malheureux ».

9. *Ihr Bild* (« Son image »)

La quasi immobilité de *Ihr Bild*, lied marqué *lento* dans la tonalité de *si* bémol mineur, est du plus grand dénuement. Gros plan noir et blanc sur le visage de l'être aimée perdue, dirions-nous aujourd'hui dans le langage du cinéma.

Dans un état de transe aussi sobre qu'expressif par son économie de moyens, Heine décrit le climat des pensées de l'amoureux et Schubert écrit une musique minimaliste, nue, comme un hymne intérieur récité avec seulement quelques harmonies pour suggérer la mélancolie et le désespoir. Schubert et Heine nous entraînent ici hors du temps et de l'espace, dans un recueillement au bord du silence.

10. *Das Fischermädchen* (« La fille du pêcheur »)

Sur un rythme de barcarolle à 6/8, *La fille du pêcheur* évoque, avec sa scansion noire-croche, les battements du cœur amoureux : « Viens vers moi et assieds-toi/je tiendrai ta main dans la mienne ». Un bonheur qui semble sans nuage durant la première strophe en *la* bémol – une tonalité souvent heureuse chez Schubert. Mais vite on prend conscience de la fragilité de ce sentiment avec la modulation en *do* bémol majeur de la seconde strophe : « Pose la tête sur mon cœur/et n'aies pas trop peur ». Puis la conclusion de la troisième strophe devient profondément ambiguë : « Mon cœur est comme l'océan/il a ses tempêtes/son flux et son reflux/et plus d'une perle précieuse repose en ses profondeurs ». Le jeu de clair-obscur est décidément partout présent, y compris dans les moments de rêverie heureuse.

11. Die Stadt (« La ville »)

Une ville imaginée semble se dessiner au loin. Est-ce un mirage ? Un délire du protagoniste ? Schubert instaure dès l'ouverture un climat de profonde oppression avec un trémolo de basses et une superposition d'arpèges de neuf triple-croches rapides en *do* mineur. Cela suggère efficacement, dès la première strophe, le caractère halluciné de la vision du personnage : « À l'horizon lointain apparaît comme un mirage, la ville avec ses tours, enveloppées dans le crépuscule ». Puis la seconde strophe se déroule entièrement sous ses seuls arpèges inquiétants. La troisième strophe se ferme sur un cri, *fortissimo* et solitaire, sur le mot « *Liebste* » : « le Soleil [...] me montre le lieu où j'ai perdu ma bien-aimée [*Liebste*] ». De nouveau les arpèges obsédants pour terminer dans cette harmonie indécise, avec l'usage de l'accord de septième diminuée qui laisse ouverte la tonalité, caractéristique du Schubert de la dernière manière.

12. Am Meer (« Au bord de la mer »)

La mer inquiétante et suffocante évoquée dans ce lied n'apporte aucune lueur. Les deux premières mesures au piano, avec les deux accords résolus chaque fois, installent ce climat de désespoir, puis la voix enchaîne avec tristesse et monotonie jusqu'à affirmer « Devant la maison du pêcheur, nous étions assis, muets et seuls ». La douleur se fait encore plus grande aux strophes suivantes sur cet inoubliable vers de Heine : « Je bus les larmes dans ta main blanche / Depuis cet instant mon être se consume... » La ligne musicale est si dépouillée et sobre qu'elle n'en est que plus expressive et intense. L'air marin est devenu irrespirable. Avec ses larmes, la bien-aimée a empoisonné l'amoureux. Le drame de la séparation a eu lieu. Séparation des amants et séparation par la mort.

13. Der Doppelgänger (« Le sosie »)

Sur des accords lourds de *si* mineur, tonalité tragique entre toutes pour Schubert – pensons à la *Symphonie inachevée*, au dernier lied du *Voyage d'hiver*, « *Der Leiermann* », écrits en *si* mineur – le solitaire désespéré se trouve face à lui-même dans une sorte de vision hallucinatoire, car la lune lui renvoie l'image de son propre visage. Plus encore, cette vision est son double moqueur et distant qui le regarde se regardant : « Toi mon double, livide compagnon / pourquoi moquer le tourment d'amour / qui m'a torturé en ce même lieu / jadis, pendant de longues nuits ». Sous un obsédant choral dépouillé et presque décharné, la musique / poésie se fait glaciale et impitoyable comme la mort elle-même. Les modulations suggèrent tout ce profond désarroi : *si* mineur, *ré* majeur, montées chromatiques, puis notamment le *fa* dièse qui suggère un glas funèbre, puis le *ré* dièse mineur... et cela jusqu'au dernier accord étrange en *si* majeur ! Schubert réalise ici ce que plusieurs considèrent comme le sommet de sa production de lieder ; on peut en effet le considérer comme le plus tragique de tous et aussi le lied dont la nudité d'écriture est la plus sidérante.

Lied de Seidl – n° 14

14. *Die Taubenpost* [« Le pigeon voyageur »], D. 965a

Il est plus que paradoxal qu'après le groupe génial et profond des six Heine-lieder, l'éditeur Haslinger ait décidé de conclure le recueil qu'il baptise *Chant du cygne* sur ce *Pigeon voyageur* plutôt léger, de caractère altier et syncopé – en *sol* majeur s'il-vous-plaît – et dont le texte n'est pas exempt de naïvetés. Sur un poème de Johann Gabriel Seidl (1804–1875), il est établi que le dernier lied de Schubert est effectivement *Die Taubenpost*, écrit en octobre 1828, soit juste un mois avant son décès. Pour éviter le voisinage de ce *Pigeon* avec *Le sosie* (n° 13 ci-dessus), certains interprètes choisissent, au concert ou au disque, de ne pas le placer après les Heine-lieder, en le traitant en dehors des deux groupes Rellstab et Heine (voir la discographie que j'ai préparée à cet effet). En tous les cas, il apparaît que la fraîcheur des vignettes de carte postale du *Pigeon voyageur* est peu susceptible d'être considérée comme une possible conclusion des Heine-lieder ! C'est tout de même un beau lied, sans être typique de la dernière manière du compositeur puisque c'est sans doute un lied qu'il aurait pu composer des années auparavant. On prend ici la pleine mesure des propos de Schubert au sujet des liens qu'il faisait lui-même entre la qualité littéraire d'un poème et la musique qu'il est en mesure de composer avec celui-ci.

Ludwig van Beethoven

An die ferne geliebte (« À la bien aimée lointaine ») est une œuvre achevée en avril 1816 par Beethoven sur des poèmes de Aloïs Isidor Jeitteles (1794–1858), poète, médecin et journaliste israélite de Brünn. Il s'agit du tout premier « cercle de lieder » (*Liederkreis*) de l'histoire de la musique, car à la différence d'un cycle de lieder (*Liederzyklus*) pratiqué plus tard par Schubert, la formule suppose le retour du matériau musical (thème des lieder n°s 1 et 6 ici) et pour Beethoven, qui invente le genre, une structuration harmonique : les lieder n°s 1 et 6 en *mi* bémol, les lieder n°s 2 et 5 en *sol* et en *do*, et les lieder centraux n°s 3 et 4 en *la* bémol, ce qui produit une forme en arche dont se souviendront Alban Berg aussi bien que Béla Bartók dans certains de leurs quatuors à cordes.

Le caractère autobiographique pour Beethoven du contenu et de l'expression de cet *opus 98* – qu'il a conservé secret un long moment avant de le publier – est indéniable, bien qu'assez complexe à établir en consultant de nombreuses sources (Rolland 1910, Einstein 1951, Massin 1967, Deutsch 1977, Solomon 1998, Brisson 2016, etc.). Une enquête méthodique et passionnante des éléments biographiques pertinents se trouve dans *l'Essai sur Beethoven* du compositeur français André Boucourechliev (Actes Sud, 1991, chapitre 5).

Pour ce dernier auteur la fameuse *immortelle bien-aimée* de 1812 serait Antonie Brentano – et non pas sa sœur Bettina comme on l'a cru longtemps – malgré bien d'autres candidates comme Thérèse Brunsvik, Marie Erdödy et Fanny del Rio, qui ont pu être envisagées depuis près de deux cents ans... Il nous manque encore la clé pour déterminer le nom de la femme à l'origine de l'intime souffrance de Beethoven à la source d'*À la bien-aimée lointaine*.

An die ferne Geliebte est un cycle très court, soit à peine un quart d'heure pour six lieder. Les chants sont aussi reliés entre eux par des transitions au piano, de sorte que l'ensemble se présente sans coutures apparentes. Malgré le caractère de confession intime du compositeur au sujet de cet amour impossible, l'atmosphère générale, dans les tonalités majeures précitées, y est plus respirable que celle des Heine-lieder de Schubert au programme du présent concert. Une recherche de la confiance retrouvée occupe l'esprit du protagoniste, sauf durant le sixième lied : « Acceptes-les à présent ma bien-aimée ». Ce moment plus sombre précède la conclusion en *mi* bémol majeur qui nous rappelle que, malgré le caractère novateur de ce cycle de Beethoven, ce dernier était bien tributaire de l'esprit des Lumières pour avoir besoin de conclure positivement un parcours psycho-amoureux difficile ! On a vu que seulement douze années plus tard, Schubert ira infiniment plus loin dans les arcanes psychiques de l'amour impossible.

Franz Schubert

Schwanengesang, D. 957

Biographer Alfred Einstein reports that Hüttenbrenner's memoirs contain the following remarks by the poet Mayrhofer about his friend Schubert:

"If I praised one lied in particular, Schubert would say, 'Why, it's also a good poem! You can come up with good ideas right away, melodies come gushing out and it's truly delightful. With a bad poem, you don't even budge an inch; no matter how you rack your brain, you can only find platitudes. I've already refused a great number of poems that others wanted to impose on me.'"

In the context in which his final lieder were composed, in the autumn of 1828, this sentence by Schubert stands out in particular. It allows us to comprehend that for him, composing hinged upon this dovetailing of music and poetry. Without a good poem I cannot compose anything, he seems to say. Schubert's extraordinary melodic gifts, which defy explanation even two centuries later, sprang into action upon encountering poems of high quality, and thus the lied came to him quite naturally: "melodies come gushing out."

A further consequence of this interconnection between text and music is the unique character of the music Schubert composed based on the chosen poet. In the case of *Schwanengesang*, there are three poets (Rellstab, Heine, and Seidl), and the music he composed for each one differs greatly.

Let us first deal with the notion of the "lieder cycle" [*Liederzyklus*]. Schubert never intended for *Schwanengesang* to be a cycle, not even a grouping of lieder; it was rather his publisher who decided posthumously to assemble fourteen of his late lieder in a collection bearing this title. As it would happen, from a publishing standpoint Schubert's two genuine lieder cycles, *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*, had both been reasonably successful. The existence of a collection entitled *Swan Song* taking the form of a *Liederzyklus* is thus due to a commercial decision, and cannot be interpreted as the composer's wish to leave this as his *opus ultimum!*

From an aesthetic standpoint, however, the publisher did not err in his choices (save for the Seidl lied, which is decidedly inferior in comparison to the others in the collection). The seven marvellous lieder on poems by Ludwig Rellstab (1799–1860), and above all the six immense lieder setting texts by Heinrich Heine (1797–1856), are closely linked—in spite of their differences in tone and style—by the theme of absence, for example, and also by the troubled, half-lit atmosphere characteristic of Schubert's late style, in which the vocal line is increasingly pared down. Hope figures more prominently in the Rellstab-lieder, however, while anxiety and suffering feel heavier and more tragic in the Heine-lieder. The ensemble retains a certain coherence, which the best performers have been able to bring out.

Rellstab-Lieder: Nos. 1 to 7

Setting poems by Ludwig Rellstab, Schubert handles the theme of absence through symbols of Nature (water, fire, air, earth, stones, forests) and evocations of a lost beloved, often with uninhibited warmth and decisive rhythms in 2/4 or 3/4. Major keys are relatively predominant, such as G major for the first lied and B-flat major for the sixth one.

1. *Liebesbotschaft* ["Love's Message"]

The final brook to make an appearance in Schubert's music, the same one that flowed through his entire output since his youth! Overtop the piano's ceaseless stream of thirty-second notes, this message to the beloved is literally carried along by the brook: "O friendly brooklet/Be my messenger fair/Bring my distant greetings to her." The music, text, and atmosphere all mingle together in this fluid material state. But the key centre also shifts as easily as water: starting in the second stanza it moves to C major, before modulating to A major in the third stanza and then to B major, before returning to G major... This tonal "unrest" is present throughout this collection—it should be highlighted—and is characteristic of Schubert's endlessly modulating writing, which imparts a substantial quantity of the musical and expressive qualities in these lieder.

2. *Kriegers Ahnung* [“Warrior’s Foreboding”]

A dramatic ballad that begins with a funeral march rhythm, “Warrior’s Foreboding” commences with C minor chords that darken in the low register, resulting in a first stanza weighed down by despair. A small, hesitant ray of light, in A-flat major, appears in the second stanza: “How often have I sweetly dreamt/On her warm bosom!” This sunny spell is quickly swept away in the third stanza by modulations that lead to F minor: “Here the heart feels all alone.” The warrior is uneasy, the music unstable. The protagonist seemingly wishes to boost his confidence by wishing his beloved good night [“Gute Nacht”] in closing. The return of C minor, however, indicates the profound ambiguity of the feeling that possesses him.

3. *Frühlingssehnsucht* [“Spring Longing”]

A strophic lied, in 2/4 time and B-flat major, “Frühlingssehnsucht” embodies, by evoking the elements [wind, water, sun, the forest] and through its racing, obsessive triplet rhythm, the warrior’s wish for rest: “How the sight of your blessed, welcoming image refreshes me!” Each of the first four stanzas, all very standard in form, nevertheless conceal this feeling of anxiety, audible yet again in the underlying harmonic modulations.

The fifth stanza reaches several distant keys: B-flat minor, going to E-flat minor, before concluding with a cry in B-flat major: “Who can finally still this burning longing?/Only you can set free the springtime in my breast/Only you!”

4. *Ständchen* [“Serenade”]

Without a doubt the most famous of Schubert’s 600 lieder, this “Serenade” in D minor and 3/4 time, whose voluptuous regularity—with this symmetrical couplets and the piano’s fitting responses, akin to the echoes of a lute—seemingly provide elegiac approval of the poet’s romantic desires. The intentional simplicity, remarkable musical purity, and worldwide success of this lied are certainly important factors in its universal character, akin to an expression of desire: “Let them also stir within your breast/Beloved, hear me/Trembling I wait for you/ Come, bring me happiness!” But once again Schubert plays with modulations and major/minor ambiguity to remind us clearly of the heart’s many struggles and conflicting emotions.

5. *Aufenthalt* [“Abode”]

A brutal contrast occurs upon encountering the stony mass, the ominous storm that Rellstab dubbed “My Abode” [*Mein Aufenthalt*], and which, in the low register, Schubert furnished with agonizing cascades of octaves and eighth-note triplets. With the indication *Allegro non troppo ma vivace*, this lied in E minor leads us towards the Romantic forest and its torrents evoking the protagonist’s suffering, such as in the second verse: “Just as each wave follows upon the last/My tears flow, eternally renewed.” A hopeless “Abode,” as Schubert himself undoubtedly felt a few weeks before his own death: “And, like the ore within the ancient stone/My pain remains unchanged forever.”

6. *In der Ferne* [“From Afar”]

The loss of the beloved is definitively acknowledged in “From Afar,” a dark lied in B minor comprising three parts that feature numerous chromatic modulations. It commences with a sort of unshakeable funereal chorale, illustrating the character’s almost suicidal thoughts, his “hatred for his family home” and the “abandonment of his friends”. The second segment is a vivid entreaty, much in the manner of an incantation: “A heaving bosom/A moan reverberating.” The third couplet, in B major, brightens somewhat with evocations of amorous recollections through “breezes and sunbeams,” before darkening with an absolute emotional collapse and a return to B minor.

7. *Abschied* (“Farewell”)

This lied’s luminous key of E-flat major—coming on the heels of the previous sombre lieder—by itself alone demonstrates how *Schwanengesang* is not a cycle, on account of how incompatible the change in mood seems to be with the continuous dramatic line that underpins how these lieder are organized, which Schubert had mastered perfectly a few months earlier in *Winterreise*. Thus, “Abschied” unfolds with a clear, marked, and irresistible rush, suggesting the protagonist astride a horse with its pounding quarter-two eighth note rhythm. Freshness, youth, energy, with almost no clouds in sight... for in the final stanza the traveler hesitates: “You stars, cover yourselves in grey, farewell!”, before concluding with a smile over top the hoofbeats of his horse.

Heine-Lieder: Nos. 8 to 13

The next six lieder set poems by Heinrich Heine, whose literary qualities Schubert recognized immediately. He selected 6 of the 88 poems in Heine’s collection *Die Heimkehr* (“The Homecoming”), appending his own names to these otherwise untitled poems. The theme of absence makes a return, though with an even more pessimistic outlook, with still sharper feelings surrounding suffering and loss of the beloved. Nature also reappears: water, the Moon, the Sun, the ocean, and so on, though they do not play a simply metaphorical role—Heine’s poetry is thick, concentrated, dark.

Sombre minor keys predominate. With these Heine-lieder Schubert ushers in a tragic, despairing, and very daring tone, which would later influence Brahms in his *Four Serious Songs*, Mahler certainly, and—I dare to guess—even have an impact on Mussorgsky and Shostakovich in their darkest songs [the former in his *Songs and Dances of Death* and the latter in his *Suite of Verses on Michaelangelo Buonarroti*].

8. *Der Atlas* (“Atlas”)

In Greek mythology Zeus condemned Atlas to carry the heavens on his shoulders for eternity. Heine took up this theme of an impossible burden: “An entire world of pain/I bear the unbearable/ And the heart within me wants to break.” Schubert, who wrote many epic lieder on Greek themes, completed this last lied of mythological character in September 1828. And what a shock it delivers! Everything is said in the span of two minutes, with a thundering bass in G minor, forceful tremolos, and the fury of overwhelming wrath. A faint ray of light appears in the second stanza, in B major, though the vocal line quickly returns to the horrible, *fortissimo*, dissonant and tense cry of the “eternally miserable” Atlas.

9. *Ihr Bild* (“Her Image”)

The near-static nature of “Ihr Bild,” a lied marked Lento and in the key of B-flat minor, represents the greatest hardship imaginable. A black-and-white close-up on the face of the lost beloved, to use modern-day cinematic terms. In a trance that, through its economy of means, is equally sombre and expressive, Heine describes the lover’s state of mind. Schubert’s music is minimalist, naked, akin to an inner hymn recited with just a small amount of harmony to evoke melancholy and despair. Schubert and Heine lead us outside of space and time, in a meditation that borders on silence.

10. *Das Fischermädchen* (“The Fishermaid”)

Overtop a 6/8 barcarolle rhythm, “Das Fischermädchen” evokes, with its quarter-eighth scansion, the beating of a heart in love: “Come to me and sit down/We will speak of love, hand in hand.” Happiness that seems to be free of worry in the first stanza in A-flat—often a happy key for Schubert. The fragility of this sentiment quickly becomes clear, however, with a modulation to C-flat major in the second stanza: “Lay your little head on my heart/And do not be too frightened.” The conclusion of the third stanza becomes deeply ambiguous: “My heart is just like the sea/ Having storms and ebb and flow/And many beautiful pearls/ Rest in its depths.” This play of light and shadow is present throughout, even during moments of pleasant reverie.

11. *Die Stadt* (“The City”)

An imaginary city seems to be visible in the distance. Is it a mirage? Is the protagonist delirious? From the beginning Schubert introduces a heavily oppressive atmosphere, with tremolo bass notes and superposed arpeggios consisting of nine rapid thirty-second notes in C minor. Starting in the first stanza, this effectively suggests the hallucinatory nature of the character’s vision: “Appearing on the far horizon/Like a picture in the fog/A city, with its towers/Shrouded in the evening dusk.” The second stanza occurs entirely beneath these disturbing arpeggios alone. The third stanza ends with a cry, *fortissimo* and solitary, on the word *Liebste*: “The sun [...] shows me that place/Where I lost what was dearest [*Liebste*] to me.” More obsessive arpeggios for a harmonically ambivalent conclusion with a diminished seventh chord used to create open-ended tonality, characteristic of Schubert’s late style.

12. *Am Meer* (“By the Sea”)

The troubling, suffocating sea evoked in this lied offers no glimmer of hope. The piano’s first two measures, featuring two resolute chords each time, establish this atmosphere of despair, while the voice follows without interruption in a sorrowful and monotonous tone, until asserting, “We sat near the solitary fisherman’s house/We sat mute and alone.”

This sense of grief only increases in the following lines of this unforgettable verse by Heine: “From out of your white hand, I drank the tears/Since that hour my body consumes itself...” The stripped-down, sober nature of the musical line only makes it all the more expressive and intense. The sea air has become unbreathable. With her tears, the beloved has poisoned her lover. The drama of separation has taken place. Separation of lovers, and separation through death.

13. *Der Doppelgänger* (“The Doppelgänger”)

Atop weighty B minor chords, among the most tragic keys in Schubert’s music—one need only think of the “Unfinished” Symphony or “Der Leiermann,” the final lied of *Winterreise*, both written in B minor—the hopeless loner finds himself face to face with himself in a sort of hallucinatory vision, as the moon reflects the image of his own face. Furthermore, this vision is his distant, mocking doppelgänger watching him look at himself: “Thou frightful double, thou pallid companion!/Why dost thou ape my suffering/That tortured me here, at this same spot/So many nights in times of yore?” Beneath an obsessive chorale, withered almost to the bone, this music/poetry is as frigid and pitiless as death itself. The key changes are wholly suggestive of this great distress: B minor, D major, chromatic rises, then, notably, an F-sharp suggesting a funeral bell, followed by D-sharp minor... continuing right until the bizarre final B major chord! With this, Schubert achieved what many commentators consider to be the summit of his lied output; indeed, it can be considered the most tragic of them all, and also the one whose bare writing is the most astounding.

Seidl-Lied: No. 14

14. *Die Taubenpost* [“The Carrier Pigeon”], D. 965a

It is beyond paradoxical that after the brilliant and profound group of six Heine-lieder, Schubert’s publisher Haslinger chose to conclude this collection he christened *Swan Song* with the rather lighthearted “Carrier Pigeon,” with its haughty, syncopated character—in G major, if you please—and a text a text that veers towards naivety. Setting a poem by Johann Gabriel Seidl (1804–1875), it has been established that Schubert’s last lied was indeed “Die Taubenpost,” written in October 1828, only one month before his death. So as to avoid having this “Pigeon” side by side with the “Doppelgänger” (No. 13 above), certain performers choose not, in concert or on recordings, to place it after the Heine-lieder, treating it as distinct from the two *Reilstab* and *Heine* groups [see the discography I prepared for this purpose]. In any case, it seems that “The Carrier Pigeon’s” freshly-stamped postcards could hardly be considered a possible conclusion to the Heine-lieder! Nevertheless it remains a beautiful lied, though it does not embody the composer’s late style, as it is undoubtedly a lied that he may have composed years earlier. At last, we are able to fully assess Schubert’s remarks about how he tied a poem’s literary quality to the music he could compose for it.

Ludwig van Beethoven

An die ferne Geliebte, Op. 98

An die ferne Geliebte [“To the Distant Beloved”] is a work completed by Beethoven in April 1816, setting poems by Alois Isidor Jeitteles (1794–1858), a Jewish poet, doctor, and journalist from Brünn. It was the very first “ring of songs” [*Liederkreis*] in music history, for, in contrast to the lieder cycle [*Liederzyklus*] used later by Schubert, this form presumes a recurrence of musical material [in this instance, themes from lieder Nos. 1 and 6]. For Beethoven, who invented the genre, it also entails a harmonic structuring: lieder Nos. 1 and 6 in E-flat, lieder Nos. 2 and 5 in G and C, and the middle lieder, Nos. 3 and 4, in A-flat, producing an arch form that both Alban Berg and Béla Bartók would recall in some of their string quartets.

The autobiographical nature, for Beethoven, of Op. 98’s content and manner of expression—which he kept secret for a long time before publishing it—, while quite complex to substantiate according to numerous sources [Rolland 1910, Einstein 1951, Massin 1967, Deutsch 1977, Solomon 1998, Brisson 2016, etc.], is undeniable. A methodical and passionate survey of pertinent biographical elements can be found in French composer André Boucourechliev’s *Essay on Beethoven* [Actes Sud, 1991, chapter 5].

For this author, the famous “Immortal Beloved” of 1812 was Antonie Brentano—and not her sister Bettina, as was long believed—despite there being plenty of other candidates such as Thérèse Brunsvik, Marie Erdödy, and Fanny del Rio who have been considered for close to two hundred years... We are still missing the answer to determining the name of the woman at the root of Beethoven’s inner suffering that was the source of *An die ferne Geliebte*.

An die ferne Geliebte is quite a short cycle, lasting scarcely fifteen minutes for six lieder. The lieder are also linked via transitions played by the piano, so that the whole work is performed without any apparent breaks. In spite of its nature as the composer’s intimate confession of his impossible love, the overall atmosphere, in the aforementioned major keys, is lighter than that of Schubert’s Heine-lieder on the program of this concert. The protagonist’s mind is focused on his search for renewed confidence, save for in the sixth lied: “Take, then, these songs.” This darker moment precedes a conclusion in E-flat major which reminds us that, despite the groundbreaking nature of Beethoven’s cycle, the composer certainly remained true to the Enlightenment spirit by having felt the need to conclude a journey of psycho-romantic hardship on a positive note! We have already seen how, only twelve years later, Schubert delved even deeper into the psychological mysteries of impossible love.



BENJAMIN APPL

Baryton
Baritone

Le baryton Benjamin Appl est loué pour sa voix «digne des grands maîtres de la mélodie» [*Süddeutsche Zeitung*]. *New Generation Artist* de la BBC et Étoile montante d'ECHO, il est également lauréat du *Gramophone Young Artist of the Year Award*. Récitaliste réputé, M. Appl se produit aux festivals de Ravina, de Rheingau, de Schleswig-Holstein, d'Édimbourg, au Printemps de Heidelberg, à la Schubertiade Schwarzenberg et au Festival de piano de la Ruhr. Il chante sur les scènes européennes les plus prestigieuses, notamment au Grand Théâtre de Genève, au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, au Wigmore Hall de Londres et au Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi qu'à Carnegie Hall, à l'Opéra de Dallas et à l'Opéra de Sydney. Il enregistre en exclusivité pour Sony Classical en 2016, et a signé en 2021 un contrat avec Alpha Classics pour plusieurs albums. Également sollicité par les plus grands orchestres, il a récemment collaboré avec le Royal Concertgebouw Orchestra et Klaus Mäkelä, le Budapest Festival Orchestra, le Philadelphia Orchestra et Yannick Nézet-Séguin, l'Orchestre de la Staatskapelle de Dresde et Christian Thielemann, pour ne citer que ceux-ci. En plus de ses apparitions scéniques, Benjamin Appl offre une interprétation unique du *Winterreise* de Schubert dans un film réalisé par la BBC et de la SRF. Il a également présenté une série intitulée *A Singer's World*, diffusée sur BBC Radio 3, et a joué dans *Breaking Music*, un film qui célèbre les traditions du tango argentin et du lied allemand.

Baritone Benjamin Appl is celebrated for a voice that "belongs to the last of the great old masters of song" [*Süddeutsche Zeitung*]. A former BBC *New Generation Artist* and ECHO Rising Star, he is also a recipient of the Gramophone Young Artist of the Year Award. An established recitalist, Mr. Appl has performed at the Ravinia, Rheingau, Schleswig-Holstein, Edinburgh, and Heidelberg Frühling festivals, Schubertiade Schwarzenberg, and KlavierFestival Ruhr. He has appeared on the stages of major European concert venues including the Grand Théâtre de Genève, Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Wigmore Hall, and Amsterdam Concertgebouw as well as Carnegie Hall, the Dallas Opera, and Sydney Opera House. He became an exclusive Sony Classical artist in 2016, and signed a multi-album deal with Alpha Classics in 2021. Equally in demand as soloist with leading orchestras, he has recently collaborated with the Royal Concertgebouw Orchestra and Klaus Mäkelä, Budapest Festival Orchestra, Philadelphia Orchestra and Yannick Nézet-Séguin, Staatskapelle Dresden and Christian Thielemann, and many more. Off the concert stage, Benjamin Appl appeared in a film about Schubert's *Winterreise* commissioned by the BBC and Swiss broadcaster SRF, offering a unique interpretation of this epic work. He has also presented a series of programs for BBC Radio 3 entitled *A Singer's World* and starred in *Breaking Music*, a film celebrating the traditions of Argentinian tango and German lied.



ERIC LU

Piano

Né au Massachusetts en 1997, Eric Lu a attiré l'attention du monde musical en 2015, en devenant à l'âge de 17 ans lauréat du Concours international de piano Frédéric-Chopin de Varsovie. En 2018, il remporte le premier prix au Concours international de Leeds. L'année suivante, il signe un contrat exclusif avec Warner Classics et commence une résidence de trois ans dans le programme *New Generation Artist* de la BBC. Comme soliste, il a récemment joué avec les orchestres symphoniques de Londres, Chicago, Boston, San Diego, Seattle, Vancouver de même qu'avec l'Orchestre philharmonique de Los Angeles. Récitaliste recherché, M. Lu a joué dans les salles les plus prestigieuses, dont la Philharmonie de Cologne, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Gewandhaus de Leipzig, la Philharmonie de l'Elbe de Hambourg, le Davies Hall de San Francisco, le Aspen Music Festival, le 92nd St Y de New York, le Seoul Arts Center, la Philharmonie de Varsovie et la Sala São Paulo. En 2024, il fait sa sixième apparition consécutive au Wigmore Hall de Londres. Son troisième album, consacré aux *Sonates D. 784 et 959 de Schubert*, est paru en 2022. Il a été acclamé par la critique, le *BBC Music Magazine* écrivant : « La place de Lu parmi les schubertiens de notre époque est confirmée ».

Born in Massachusetts in 1997, Eric Lu first drew international attention at the age of just 17 as a laureate of the 2015 International Chopin Piano Competition in Warsaw. In 2018 he won first prize at the Leeds International Piano Competition; the following year, he signed an exclusive contract with Warner Classics and commenced a stint as a BBC New Generation Artist, which would continue until 2022. His recent and upcoming orchestral collaborations include ones with the London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, San Diego Symphony, Seattle Symphony, and Vancouver Symphony Orchestra, among others. An active recitalist, he has performed in such prestigious venues as the Cologne Philharmonie, Amsterdam Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus, Elbphilharmonie Hamburg, Davies Hall in San Francisco, Aspen Music Festival, 92nd St Y in New York, Seoul Arts Center, Warsaw Philharmonic Hall, and Sala São Paulo. In 2024 he made his sixth consecutive appearance at Wigmore Hall in London. Mr. Lu's third album for Warner Classics, featuring Schubert's sonatas D. 784 and D. 959, was released in December 2022 to widespread critical acclaim, with *BBC Music Magazine* writing, "Lu's place among today's Schubertians is confirmed".

CONCEPTRICE DES SURTITRES / SURTITLES DESIGNER: BETHZAÏDA THOMAS

Ludwig van Beethoven

An die ferne Geliebte, op. 98

Textes de / Texts by Aloïs Isidor Jeittles

Traductions françaises d'Angelika Frenzel

English translations by Lynn Thompson

Franz Schubert

Schwanengesang, D. 957

Textes de / Texts by Ludwig Rellstab

Liebesbotschaft [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Richard Morris]

Kriegers Ahnung [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Richard Morris]

Frühlingssehnsucht [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Ständchen [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Aufenthalt [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

In der Ferne [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Knut W. Barde]

Abschied [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Emily Ezust]

Textes de / Texts by Heinrich Heine

Der Atlas [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Ihr Bild [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Emily Ezust]

Das Fischermädchen [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Die Stadt [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Am Meer [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Michael P. Rosewall]

Der Doppelgänger [Traduction française de Pierre Mathé / English translation by Fredric Kroll]

Texte de / Text by Johann Gabriel Seidl

Die Taubenpost [Traduction française d'Odile Bénassy / English translation by Emily Ezust]

Traductions utilisées avec la permission de LiederNet Archive.

Translations used with permission from LiederNet Archive.

Vous aimeriez aussi / You may also like



IAN BOSTRIDGE, ténor
JULIUS DRAKE, piano
Lieder de Schubert – An 1

Mercredi 26 février — 19 h 30

Ces deux interprètes nous convient à une soirée entièrement consacrée aux lieder de Franz Schubert.

Une conférence de Jean Portugais sera présentée en amont du concert, à 17 h.

Calendrier / Calendar

Vendredi 14 février 19 h 30	LES VIOLONS DU ROY KERSON LEONG, violon <i>Un violon hors du temps</i>	Œuvres de J. S. Bach, Felix Mendelssohn et Kelly-Marie Murphy
Dimanche 16 février 14 h 30	EMMANUEL BILODEAU & LES MUSICIEN.NE.S DE L'OM <i>Cupidon et la mélodie des cœurs</i>	Concert famille pour la Saint-Valentin À partir de 5 ans
Mercredi 19 février 19 h 30	CUARTETO QUIROGA	Œuvres pour quatuor à cordes de Bartók, Beethoven et Haydn

ÉQUIPE

Caroline Louis, direction générale et Olivier Godin, direction artistique

Fred Morellato, administration

Marjorie Tapp, billetterie

Charline Giroud, marketing

Thomas Chennevière, médias numériques

Claudine Jacques, rayonnement institutionnel

Trevor Hoy, programmes

William Edery, production

Roger Jacob, direction technique

Martin Lapierre, régie

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Pierre Bourgie, président

Carolyne Barnwell, secrétaire

Colin Bourgie, administrateur

Paula Bourgie, administratrice

Michelle Courchesne, administratrice

Philippe Frenière, administrateur

Paul Lavallée, administrateur

Yves Théoret, administrateur

Diane Wilhelmy, administratrice

Salle Bourgie

Pavillon Claire et Marc Bourgie
Musée des beaux-arts de Montréal
1339, rue Sherbrooke Ouest

ARTE MUSICA

En résidence au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2008, Arte Musica a pour mission le développement de la programmation musicale du Musée, et principalement celle de la Salle Bourgie.

Arte Musica a été fondé et financé par Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, directrice générale et artistique émérite, en a assumé la direction de 2008 à 2022.

Le Musée des beaux-arts de Montréal et la Salle Bourgie tiennent à souligner la généreuse contribution d'un donateur en hommage à la famille Bloch-Bauer.

In residence at the Montreal Museum of Fine Arts since 2008, Arte Musica's mission is to develop the Museum's musical programming, first and foremost that of Bourgie Hall.

Arte Musica was founded and financed by Pierre Bourgie. Isolde Lagacé, General and Artistic Director emeritus, assumed the directorship of Arte Musica 2008 to 2022.

The Montreal Museum of Fine Arts and Bourgie Hall would like to acknowledge the generous support received from a donor in honour of the Bloch-Bauer Family.



Salle Bourgie