

# Winterreise

with Peter Mattei

Liederabend

**02.03.26**

---

Lundi / Montag / Monday

---

19:30

---

Salle de Musique de Chambre

---

Mercedes-Benz

# LE NOUVEAU CLA ÉLECTRIQUE.

Le nouveau CLA repousse les limites de la conduite électrique avec aisance. Performant sur les courts trajets comme sur les longs voyages, il offre une autonomie de 775 km (WLTP) et une recharge ultrarapide de 325 km en seulement 10 minutes.\*

Voici la nouvelle référence en matière de conduite électrique.



12,5 - 14,7 kWh/100 KM • 0 G/KM CO<sub>2</sub> (WLTP).

\*Plus d'infos sur [mercedes-benz.lu](https://www.mercedes-benz.lu).

---

# Winterreise

## with Peter Mattei

**Peter Mattei** baryton

**Daniel Heide** piano

**FR** Pour en savoir plus sur musique et textes, ne manquez pas le livre consacré à ce thème, édité par la Philharmonie et disponible gratuitement dans le Foyer.

**DE** Mehr über Musik und Texte erfahren Sie in unserem Buch zum Thema, das kostenlos im Foyer erhältlich ist.



**palpitation:**

*/pal.pi.ta.sjɔ̃/* nom féminin

**Quand le flash  
d'une nouvelle  
notification vient  
vous rappeler cette  
grosse réunion...**

**Savourez le moment présent:  
une fois les musiciens sur scène,  
éteignez vos écrans.**

---

**Franz Schubert** (1797–1828)

*Winterreise* (Le Voyage d'hiver). Liederzyklus op. 89 D 911 (1827)

«Gute Nacht»

«Die Wetterfahne»

«Gefrorne Tränen»

«Erstarrung»

«Der Lindenbaum»

«Wasserflut»

«Auf dem Flusse»

«Rückblick»

«Irrlicht»

«Rast»

«Frühlingstraum»

«Einsamkeit»

«Die Post»

«Der greise Kopf»

«Die Krähe»

«Letzte Hoffnung»

«Im Dorfe»

«Der stürmische Morgen»

«Täuschung»

«Der Wegweiser»

«Das Wirtshaus»

«Mut»

«Die Nebensonnen»

«Der Leiermann»

---

# FR Poétique du gel

---

**Franz Schubert: *Winterreise***

Hélène Pierrakos (2010)

---

*Winterreise* (Le Voyage d'hiver), second cycle de lieder composé par Franz Schubert (1797–1828) sur une série de poèmes de Wilhelm Müller (1794–1827), date de 1827, année de désolation dans la vie personnelle du musicien. Müller, qui avait aussi inspiré à Schubert le cycle des lieder de *Die schöne Müllerin* (La Belle Meunière, 1823), déroule dans ces poèmes les différentes étapes d'un double voyage : celui, extérieur, d'un voyageur solitaire dont on ne sait rien si ce n'est qu'il a été, dans un temps passé, heureux et amoureux, parcourant un paysage enneigé et lugubre, traversé par des visions printanières pleines de nostalgie, et qu'accompagnent la corneille et les chiens. Et le voyage intérieur de ce personnage abandonné, dont la marche sans fin accompagne l'immersion de plus en plus profonde dans des états de conscience inquiétants et changeants. De même que dans les poèmes et les lieder de *Die schöne Müllerin*, où les éléments d'une nature printanière proposaient à Müller comme à Schubert les outils métaphoriques du drame sentimental, les différentes composantes de ce paysage d'hiver (neige, glace, sensations de brûlure et de froid mêlées, chemins inhospitaliers, nuages, arbres dénudés) forment, ici encore, des métaphores du scénario psychologique.

## **Territoires de glace**

Le narrateur du *Voyage d'hiver*, voyageur par amour déçu, dont le « *Gute Nacht* » (Bonne Nuit) du lied initial à sa bien-aimée est le premier appel à sa propre errance dans l'obscurité, va en effet, au long des vingt-quatre poèmes de Müller, effectuer un trajet doté d'étapes et de visions fugitives, traversé de pensées associées à la variation



**La Mer de glace, Caspar David Friedrich (1823/24)**  
**Hambourg, Kunsthalle**

du paysage, au passage dans des villes, à l'interrogation des poteaux indicateurs. Le point de départ, c'est le chagrin de n'être pas aimé, associé de façon essentielle au sentiment d'étrangeté au monde du narrateur. Mais on ne sait en somme si c'est le malheur de l'amour perdu qui rend le poète étranger au monde qui l'entoure et qui suscite l'errance et la solitude, ou si c'est au contraire le sentiment d'être étranger au monde vivant qui est à la source du malheur amoureux.

Ce qui, chez Müller comme chez Schubert, se présente a priori comme un parcours, une avancée, apparaît en fait à l'écoute et à la lecture du cycle comme une plongée de plus en plus profonde au cœur d'un lieu foncièrement limité, un point, et pour tout dire : un état – celui de la mélancolie. Peine d'amour, dit le texte. « Peine tout court », répond la musique. Comme si le voyage s'effectuait d'abord dans la pensée du narrateur, errance d'état en état, jusqu'à l'étrangeté

---

de la vision des trois soleils dans l'avant-dernier lied (« *Die Neben-sonnen* ») où l'on pressent l'émergence de la folie – puis la paralysie de la pensée elle-même dans les répétitions inlassables de la vielle dans le tout dernier lied (« *Der Leiermann* »).

Ainsi, le gel de la nature apparaît-il comme la représentation parfaite de la glaciation du cours de la vie ou du cours de la conscience : juste avant la mort ou juste avant la folie. C'est en tout cas ainsi que l'entend de toute évidence Schubert. Mais l'apparente dépression suscitée par ce paysage de glace est aussi beaucoup plus qu'une mélancolie, une tristesse ou une poignante douleur. Elle suscite à son tour une ivresse, une création enfiévrée, un système visionnaire. Car c'est bien le déroulement de ces vingt-quatre « stations » du voyageur qui installe la plus grande intensité du sentiment et de la conscience.

### **De la mélancolie à l'inquiétante étrangeté**

Bien davantage encore qu'à l'éclosion de la mélodie, à l'expansion du chant, le genre du lied est par-dessus tout favorable à l'exploration des territoires de l'étrangeté. Peut-être d'abord par sa configuration paradoxale – une forme miniature qui ouvre sur des paysages d'une extraordinaire densité – le lied offre au compositeur un cadre qui est aussi une ouverture. Tout à la fois limité par nature dans sa durée, sa formation (un chanteur, un piano), sa thématique (un « acte », un thème unique, même s'il se divise bien souvent en strophes), le lied possède pourtant ce pouvoir particulier de lier en faisceau une multitude de perspectives: la voix explicite du poète (tout à tour narrateur ou héros), la voix implicite du piano (confirmant ou démentant le propos du texte), la linéarité du chant dans toutes ses expressions sentimentales et la concentration en une seule mesure, parfois un seul accord, d'un monde entier – complexe, contradictoire, ambigu. Ces caractères du lied sont bien entendu d'autant plus fortement mis en valeur lorsqu'ils se succèdent dans un cycle, proposant à l'auditeur tout un ensemble de variations formelles et sentimentales.



**Philharmonie  
Luxembourg**



# **Pück & Mix. Mixez vos envies. Faites des économies.**

Avec la formule «Pick & Mix», choisissez 4 concerts ou plus parmi un large choix et profitez de réductions attractives. C'est votre saison, à votre sauce.

**#TasteTheMusic**



“ L'ENTHOUSIASME  
EST CONTAGIEUX,  
LA MUSIQUE MÉRITE  
NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années,  
nous continuons à soutenir nos institutions culturelles,  
afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

[www.banquedeluxembourg.com/rse](http://www.banquedeluxembourg.com/rse)

 **BANQUE DE  
LUXEMBOURG**



---

Pour saisir dans toute sa substance l'intelligence poétique et musicale du cycle *Winterreise*, son invention particulière et surtout son exceptionnelle puissance expressive, il faut peut-être aller au-delà de l'évidente mélancolie qui le caractérise et se souvenir que, de tous les romantiques allemands, Schubert est sans doute (avec Hugo Wolf, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle) celui qui a exploré le plus profondément la dimension du fantastique. Non dans ses aspects anecdotiques (peu de Lorelei, Nixes et autres personnages-types du romantisme allemand, même si un certain Roi des Aulnes venu de l'imaginaire goethéen est l'un de ses lieder les plus célèbres...), mais plutôt dans l'organisation extraordinairement subtile du matériau musical. Telle mélodie mélancolique ouvre soudain sur une étrangeté, une inquiétude, par la densification de son harmonie, de ses rythmes. Tel rythme d'une avancée inexorable se déforme et révèle un arrière-monde insoupçonné. Les 24 lieder qui forment le cycle présentent ainsi tour à tour divers visages du lied schubertien, dans ses rapports subtils et mouvants avec le fantastique, la violence, l'inquiétante étrangeté.

Plus encore que le parcours mélancolique d'un voyageur solitaire dans la nudité de l'hiver, l'ensemble sonne comme une sorte d'art poétique du compositeur, œuvre-somme aux entrées multiples et que l'on peut aborder par le scénario dramatique – de l'abandon de l'aimée à la mort –, par le dessin purement architectonique de ses mélodies contrastées, ou encore par les changements successifs de perspective sonore qui s'imposent à l'oreille de l'auditeur. On passe par exemple par tel lieder en gros plan sur une harmonie particulière, ou par la nudité d'un chant doté par instants d'un accompagnement réduit à sa plus simple expression, avant que ne s'enclenche un lieder beaucoup plus dramatique et dense d'événements harmoniques et rythmiques, ou encore, que l'on assiste à l'alternance de mouvements continus et de récits entrecoupés de silences.

---

Dans ce parcours des territoires de l'étrangeté, les *lieder* en forme de mouvement inexorable occupent bien entendu une place de choix, comme si l'absence de rupture du rythme, le cadre en mouvement, la répétition apparente qui recèle de riches mondes harmoniques, favorisaient au mieux l'imagerie fantastique – la mouvance et la violence, la mélancolie et l'inquiétude. C'est le cas par exemple du lied « *Der stürmische Morgen* » (Le Matin d'orage) où l'évocation des lambeaux de nuages flottant dans le ciel au manteau gris et ce vain combat (« *matter Streit* ») entre le ciel plombé et la violence de la tempête, se résumaient idéalement dans l'écriture en triple unisson entre les deux mains du piano et de la voix, tandis que les interventions solo du piano entre les différentes strophes du poème installent la polyphonie en un mouvement tempétueux de triolets de doubles croches...

### Figures musicales du rêve

La pulsation de la marche fournit bien sûr l'outil musical le plus visible : de la marche lente et régulière du premier lied à l'égrènement régulier des accords arpégés de la vielle dans le dernier lied, en passant par toutes sortes de marches funèbres, plus ou moins explicites. À partir de cette scansion régulière, vont s'élaborer toutes les variations autour du « stable » et de l'« instable ». Dès le lied « *Die Wetterfahne* » (La Girouette), la figuration du jeu du vent, le désordre et la précipitation qu'il suscite : tout cela enclenche le mouvement, pour le glacer à nouveau dans le lied suivant, par la nouvelle pesanteur régulière des larmes gelées (« *Gefrorne Tränen* »).

Ainsi, du bruissement du tilleul (« *Der Lindenbaum* ») au cri des corbeaux (au centre du « *Frühlingstraum* », Rêve de printemps), et jusqu'à la figuration musicale du « saupoudrage » de la neige dans les cheveux du voyageur (« *Der greise Kopf* », La Tête grise), Schubert travaille le passage du prévisible à l'imprévisible, de la lourde réalité

---

de cette errance obligée, à l'exploration, comme involontaire, de zones de l'esprit beaucoup plus inquiétantes et comme hallucinées (« *Rückblick* », Regard en arrière).

### **Temps, lumière, mouvement**

Lorsque l'on écoute le cycle dans sa continuité, le mode expressif le plus constant de ces vingt-quatre lieder semble bien être la plénitude, la densité, la faculté à évoquer dans une série de miniatures parfaites toutes sortes d'états contrastés – une façon d'animer le temps en le chargeant de signification, quel qu'en soit l'éclairage sentimental. Au-delà même de la figuration de la marche, de ce travail multiforme sur la scansion qui nourrit le cycle dans son entier, la *Winterreise* apparaît en effet comme une représentation en musique du déroulement du temps. D'abord bien sûr par la thématique du voyage qui en est le cœur, mais aussi par l'extrême variété de l'espace et de la façon dont il est rythmé. Ainsi, des séquences explicitement mélancoliques ou même funèbres aux éclaircies momentanées, l'intensité tient presque systématiquement à la maîtrise du temps et aux moyens souvent étranges mis en œuvre par Schubert pour suggérer une « trame » souterraine, faite de dessins rythmiques obsessionnels, d'un flux immuable ou d'un tournoisement. Mais cette trame ne prend effet que par l'éclairage harmonique qui lui est appliqué. C'est donc en quelque sorte la lumière mineure ou majeure, les modulations successives, qui dessinent en réalité le passage du temps. Et ce dessin est lui-même plus ou moins mis en exergue, ou au contraire masqué : comme si, selon le poème mis en musique, il s'agissait de marquer le passage sempiternel par les mêmes chemins (comme dans ces lieder du ressassement dont Schubert a le secret), ou au contraire de faire entendre, dans tel lied de type strophique, ce qui change et avance, malgré le statisme apparent, par exemple dès le premier lied, « *Gute Nacht* ».



### Manuscrit autographe du lied « Gute Nacht »

Ainsi, nombre de lieder du *Winterreise* semblent mettre en scène le conflit entre immobilité (extatique ou désespérée) et mouvement, élévation vers un espoir momentané (« *Frühlingstraum* », « *Die Post* ») ou course à l'abîme (« *Erstarrung* »). « *Frühlingstraum* » (Rêve de printemps) apparaît au centre du voyage comme un mirage poignant – vertes amours, réchauffement du cœur et de l'air, qui s'évanouiront dans le lied suivant (« *Einsamkeit* », Solitude). « *Der Leiermann* » (Le Joueur de vielle) qui conclut l'œuvre sonne quant à lui comme la glaciation définitive du sentiment ; son motif de vielle lancinante, sur une « quinte à vide » ponctue les derniers mots du voyageur.

Mais l'écriture particulière de Schubert pour ce cycle nous incite aussi à nous éloigner du gros plan proposé par tel ou tel lied, pris en lui-même, pour considérer l'ensemble dans une perspective plus dramaturgique. Ainsi, et pour ne prendre que cet exemple mais

---

ils abondent tout au long du cycle, le lied « *Täuschung* » (Mirage), qui succède au matin d'orage évoqué plus haut, installe de façon extraordinairement soudaine, comme une hallucination momentanée, un paysage sonore paisible et lumineux, au rythme doucement balancé d'une danse ternaïre (ou d'une berceuse, on ne sait trop). Et l'évocation de « *celui qui comme moi est malheureux* » et de « *cet artifice multicolore qui dans le froid, la nuit et l'horreur lui montre une maison chaude et claire...* » (« *die hinter Eis und Nacht und Graus ihm weist ein helles, warmes Haus...* ») laisse en l'état, sans aucune modification rythmique, l'égrènement régulier des groupes de trois croches, qui bercent à présent le malheur de l'illusion dévoilée, comme elles berçaient au début du lied la joie de la lumière entrevue... La chanson a radicalement changé, mais l'air est resté pourtant le même, pourrait-on dire... Il y a là un procédé typiquement schubertien, et l'un des plus efficaces de sa boîte à outils !

### **Hallucination et dépression**

L'un des derniers lieder (« *Der Wegweiser* », Le Poteau indicateur) propose comme un condensé de l'esprit du cycle dans son entier. Le caractère monocorde de la ligne de chant et de l'accompagnement laisse pressentir dès les premières notes la conclusion du poème : la route « *d'où personne n'est jamais revenu* ». La ville absente, simplement indiquée par le poteau, la multiplicité elle-même des poteaux, des villes, des chemins, se voient comme concentrées, de façon géniale et paradoxale, dans la nudité du discours musical et son apparente indifférence.

Comme souvent chez Schubert, la traduction musicale de l'anxiété et de la dépression passe, bien davantage que par la simple mélancolie d'une mélodie, par l'organisation du matériau musical lui-même : concentration de l'harmonie, densification de l'expression par des moyens paradoxaux. Ainsi, les mots « *Je vois se dresser un poteau indicateur, implacable sous mon regard* » (« *Einen Weiser seh' ich*

---

*stehen, unverrückt vor meinem Blick »*) au début de la quatrième et dernière strophe du poème donnent lieu à une ligne de chant immobilisée sur une seule note, mais pendant ce temps le piano semble littéralement glisser, par le jeu des chromatismes, vers un autre plan, suscitant un sentiment d'irréalité et d'étrangeté. Statisme en *recto tono* du chant, contre mouvement progressif et continu du piano vers le grave produisent comme une sensation paradoxale, quasi psychotique, donnant littéralement à entendre la vision tout à la fois implacable et mouvante du poteau, n'indiquant probablement que la direction du néant...

Ainsi, l'intensité de la vision va-t-elle finalement provoquer le déchirement de la conscience en deux mondes antithétiques (véritable figuration de la schizophrénie, si l'on veut), pour les deux derniers lieder du cycle : la vision de trois soleils dans « *Die Nebensonnen* » et l'écoute fascinée du chant lugubre de la vieille pour le dernier (« *Der Leiermann* »). Ultime passage, violemment contrasté, de la lumière à l'obscurité, entre l'éblouissement et la nuit définitive.

Et c'est peut-être, un peu plus tard, dans le lied « *Der Doppelgänger* » (Le Double) sur un poème de Heine, clôturant ce qu'il est convenu d'appeler le cycle du *Schwanengesang* (Le Chant du cygne, ensemble de quatorze pièces qui sont les tout derniers lieder écrits par le compositeur) que Schubert proposera enfin au voyageur solitaire du *Winterreise* un livide compagnon (« *Du Doppelgänger, du bleicher Geselle !* ») et une grimaçante compagne...

*Musicologue et critique musicale, Hélène Pierrakos a présenté des émissions à France Musique et collaboré avec plusieurs revues musicales. Elle présente les concerts de musique de chambre de l'Opéra National de Paris. Elle est l'auteur d'une monographie de Chopin et de deux essais : L'ardeur et la mélancolie (Fayard) sur le romantisme allemand et Failles dans le marbre (Premières Loges) sur les musiciens et l'Antiquité grecque.*



**Le Joueur de vielle, Georges de La Tour (vers 1626)**  
**Nantes, Musée des Beaux-Arts**

Dernière audition à la Philharmonie

Franz Schubert *Winterreise* (Le Voyage d'hiver)  
18.10.14 Ian Bostridge / Thomas Adès

---

# <sup>DE</sup> Weltschmerz in zwei Bänden

---

Alexander Faschon

---

Mit dem Begriff «Spätwerk» verbindet sich in aller Regel die Vorstellung von der letzten Schaffensphase eines Komponisten, in der die Gesamtheit seiner künstlerischen Erfahrungen in besonderer Weise aufgehoben ist. Spätwerken haftet oft etwas Mythisches an, denn nicht selten zogen und ziehen Musikschaaffende darin auf radikale Weise Bilanz – man denke nur an Ludwig van Beethovens letzte Streichquartette, in denen der einstige «Klassiker» mit geradezu monströsen Tonkanonaden das Publikum düpierte; oder an die minimalistischen Meditationen des alten Franz Liszt, die so gar nichts mehr mit der klavieristischen Omnipotenz früherer Tage zu tun haben. Was aber, wenn einer so jung aus dem Leben scheidet, dass sein ganzes Komponieren einen Zeitraum umfasst, der bei manch Altgewordenem als eine Phase von vielen durchginge?

Auch wenn Franz Schubert am 19. November 1828 im Alter von nur 31 Jahren in der Wiener Wohnung seines Bruders Ferdinand verstarb und eine konventionelle Einteilung in Schaffensphasen daher allein vor einer numerischen Herausforderung steht, so hat sich die Einordnung seiner letzten Kompositionen als eines veritablen Spätwerks als plausibel erwiesen, sowohl auf biographischer als auch auf künstlerischer Ebene. Und: Auch wenn Schubert im Alter von nur 31 Jahren verstarb, so konnte er doch (insbesondere eingedenk der Kürze der Zeit) auf ein mehr als beachtliches Schaffen zurückblicken. Und zwar sowohl in quantitativer Hinsicht – allein seine Liedproduktion beläuft sich auf über 600 Werkeinträge im Verzeichnis von Otto



**Caspar David Friedrich: *Winterlandschaft mit Kirche* (1811)**  
**Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund**

Erich Deutsch, dazu kommen zahlreiche instrumentale Kompositionen – als auch in qualitativem Sinne: Seine musikalische Entwicklung resultierte in einem unverwechselbaren Klangcharakter, der angesichts zahlloser kühner formaler und harmonischer Entscheidungen einer posthumen, jovial-verkitschenden Fremdzuschreibung als «Liederfürst» gänzlich spottet.

Gleichwohl nimmt das Lied einen zentralen Posten in Schuberts Œuvre ein, und zwar in mehrfacher Hinsicht: Dass darauf der weit größte Teil seines Werkkatalogs entfällt, wurde schon gesagt – fast die Hälfte aller Lieder entstand dabei in einer besonders produktiven Periode zwischen 1815 und 1817. Ästhetisch verwirklichte Schubert anhand der Form des Liedes ein neues Ideal von literarisch-musikalischer Konvergenz, von der auch andere Gattungen nicht unberührt blieben, ganz zu schweigen von den nachfolgenden Komponistengenerationen:

---

## **Die aus den Textvertonungen gewonnenen Ausprägungen des Lyrischen strahlten sowohl direkt als auch indirekt auf Schuberts übriges Schaffen aus.**

---

Direkt, weil manche Lieder im kammermusikalischen Gewand neu auftauchten, wie beispielsweise *Die Forelle* D 550 im so genannten *Forellenquintett* D 667, oder im Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* D 810. Indirekte Einflüsse lassen sich überdies in nahezu allen großformatigen Werken ausmachen, seien es Streichquartette, Klaviersonaten oder Symphonien: Schubert arbeitet dort das lyrische Prinzip zu einem architektonischen Faktor aus und sorgt damit für allerhand Innovation auf dem Gebiet instrumentalmusikalischer Konstruktionsverfahren. Schuberts künstlerisches Leben fällt außerdem in die Restaurationsbestrebungen des Regimes Metternich, unter dem Zensur und obrigkeitliche Kontrolle die Wiederherstellung einer vorrevolutionären Situation herbeiführen sollten. In der Folge verlagerte sich viel Musizieren in private Räume, wo man ungestört (insbesondere auch politischem) Liedgut und anderer Kammermusik im Beisein Gleichgesinnter frönen zu können hoffte. Der Stellenwert, den Schubert selbst seinen Liedkompositionen beimaß, lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass er sich dem Musikalienmarkt zuallererst mit der dezidierten Veröffentlichung von Goethe-Vertonungen im Selbstverlag vorstellte: nämlich mit seinem bis heute womöglich bekanntesten, rasant-finsteren *Erlkönig* D 328 als Opus 1 und dem auf einer *Faust*-Szene basierenden *Gretchen am Spinnrade* D 118 als Opus 2. Beide sind bereits in den Jahren 1814 und 1815 entstanden und gelten in der Forschung als absolute Meilensteine in Schuberts moderner Konzeption von Textvertonung.



**Claude Monet: *Winterliche Landschaft mit Abendhimmel* (1870)**  
**Städel Museum, Frankfurt am Main**

Es sind demnach viele Gründe, aus denen dem Lied in Schuberts Werk eine hervorgehobene Rolle zukommt. Die beiden großen Liederzyklen stechen aus dem opulenten Portfolio allein aufgrund ihrer Darreichungsform heraus, führen aber auch auf der gestalterischen Ebene die wendungsvolle Schubert'sche Ästhetik mit bisweilen extremen Konsequenzen durch. Die Idee einer thematischen Zusammenstellung von Liedern hatte Schubert zwar bereits häufiger erprobt, doch der zyklische Konnex im Sinne einer in sich geschlossenen Dramaturgie eignet nur den zwei – auch im Druck erschienenen – Sammlungen *Die schöne Müllerin* D 795 (gedruckt 1824) und *Winterreise* D 911 (gedruckt 1828). Anders als zum Beispiel später der von ihm stark beeinflusste Robert Schumann wählt Schubert für seine Zwecke nicht nur Texte prominentester Dichter. So sind beide Liederzyklen auf Gedichten Wilhelm Müllers verfasst, den die Literaturforschung lange Zeit als nachrangigen Poeten behandelt hat.

---

## **Schubert erkannte das künstlerische Potential seines Zeitgenossen gleichwohl und überführte dessen Texte in eine Musik von frappierender Gefühlstiefe.**

---

Verfolgt man in der – bei Müller autobiographisch konnotierten – *Schönen Müllerin* noch den prozesshaften Totalabsturz des Protagonisten infolge der enttäuschten Liebe zur besungenen Dame, so ist der Weltschmerz in der 1827 komponierten *Winterreise* schon mit dem klagevollen d-moll des ersten Liedes beklemmend intensiv ausbuchstabiert. Getragen von einem kontinuierlichen Gehduktus im Klavier, stellt das dahinwandernde «*Gute Nacht*» ein lyrisches Ich vor, das nach dem Ende einer glücklichen Liebesbeziehung ohne Ziel aufbricht und der Welt Schritt für Schritt abhandenkommt, nicht ohne eine Schubert-typische, schockierende Dur-Reminiszenz in der vierten Strophe – ehe nach ewigem Umherirren im letzten Lied, «*Der Leiermann*», die Hoffnungslosigkeit in tonaler Starre final obsiegt. Den Verfallsprozess des Protagonisten auf jenem Weg dokumentiert Schubert – ganz Spätwerk – mit allen Mitteln seiner musikalischen Reife: Offene, auf nichts angewiesene Formkonzepte, Plastizität und Intensität der Klavierbegleitung, ins Jenseits schielende, entrückte harmonische Verbindungen, schlagartige Dur-moll-Wendungen, die Liste ließe sich fortschreiben. All diese Eigenschaften stehen für eine Liedästhetik, die Schubert maßgeblich geprägt hat und die sich fundamental von bisherigen Vertonungstraditionen unterscheidet. Und das nicht nur mit Blick auf die insgesamt finessenreiche Ausgestaltung und die zahlreichen Momente romantischer Doppelbödigkeit innerhalb des Text-Musik-Komplexes: Zwar lauscht man in der *Winterreise* in erster Linie den inneren und äußeren Reflexen des von zutiefst depressiven Zuständen gebeutelten und von quälender Unrast ins Nirgendwo getriebenen Protagonisten. Was Schuberts

---

Lieder (nicht nur jene der *Winterreise*!) jedoch im Besonderen ausmacht und was die Gattung Lied nachhaltig verändern wird, ist die bis dato ungekannte Behandlung des Klaviers. Schubert löst den alten Typus eines den Text nur repräsentierenden Stücks Musik durch den des romantischen Klavierliedes ab, für den die Musikwissenschaft einmal den etwas unglücklichen, weil allzu elitären, Begriff des «Kunstliedes» festgelegt hat. In diesem nun kommt dem Klavier nicht mehr eine bloß begleitende und folglich eher hintergründige Rolle zu.

---

## **Schubert wertet das Klavier zu einem Akteur eigenen Ranges, zu einer autonomen psychologischen Instanz auf.**

---

Zwischen beharrlichem Bewegungsduktus und innerer Erstarrung, zwischen plakativer Plastizität und ambivalenter Unbestimmtheit, ist das Klavier in der *Winterreise* Seismograph jeder Seelenregung des lyrischen Ichs. Es begleitet dieses nicht nur entlang seiner einsamen Wandschaft, sondern schaltet sich gleichsam als Gesprächspartner auf Augenhöhe ein. Über sämtliche 24 Lieder hinweg symbolisiert es dabei mit einer völlig neuartigen emotionalen Vielschichtigkeit die konsequente Unterminierung jedweder Stringenz und Erfüllung für den Protagonisten. Verbunden mit der Abkehr vom rein strophenmäßig organisierten Liedstandard hin zu individualpoetischen Formlösungen, bei denen die Musik aus dem Text selbst resultiert und mit diesem in ein nachgerade symbiotisches Verhältnis tritt, gelingt Schubert in dieser Konstellation die Aufwertung des Klavierliedes ganz im Zeichen der emotionalen Tiefenbohrungen zeitgenössischer romantischer Literatur, als deren aktiver und kluger Rezipient er sich erweist. Diese Entwicklung beschränkt sich dabei nicht nur auf das Liedschaffen: Ähnlichen Innovationen unterzieht Schubert auch die Gattungen



**Richard Freiherr von Drasche-Wartinberg: *Im tiefen Winter* (1923)**

Streichquartett, Klaviersonate oder Symphonie, bei denen die Formgrenzen ebenfalls immer weiter diffundieren und individueller Ausdruck im Zentrum der Formgestaltung steht und in denen auch das Liedhafte stets mehr ist als nur ein netter Nebengedanke.

Dass Schubert die *Winterreise* in zwei Bänden à zwölf Lieder anlegte, erklärt sich direkt aus der Entstehungsgeschichte des Zyklus: Denn nachdem er 1827 die zwölf Gedichte vertont hatte, die ihm zunächst sein Freund Franz von Schober aus einem Musen-Almanach extrahiert hatte, stieß er auf zwölf weitere zugehörige Gedichte, die Müller an einem anderen Ort publiziert hatte, lernte diese also erst später kennen und fügte sie kurzerhand den zwölf schon komponierten Liedern nachträglich zu. Zu einer ersten Aufführung zumindest eines Teils der *Winterreise* kam es im Januar 1828 durch den Tenor Johann Michael Vogl, der für Schubert insgesamt von besonderer Bedeutung ist, weil er viele Jahre lang als Interpret seiner Musik auftrat.

---

Weder Müller noch Schubert war ein langes, gesundes Leben vergönnt. Im Abstand gerade einmal eines guten Jahres – Müller im Oktober 1827, Schubert im November 1828 – verstarben beide infolge ihrer Erkrankungen. Ob Müller die Schubert'schen Vertonungen seiner Gedichte überhaupt kannte, ist unklar. Mit der *Winterreise*, diesem «*Spätwerk in jungen Jahren*», wie der Musikforscher Hans-Joachim Hinrichsen treffend formuliert, setzte Schubert ihnen beiden aber ein kongeniales Denkmal. Die düstere, trostlose Stimmung der Sammlung gab, wohl nicht ganz abwegig, auch allerhand Anlass zur biographischen Deutung des Werks, immerhin war Schubert in den letzten Jahren seines kurzen Lebens stark von Krankheit gezeichnet. Bei seinen engen Freunden sorgte der Zyklus, folgt man einer Anekdote Franz von Schobers, für anfängliche Irritation, hätten diese doch ihre Verwunderung über die bleierne Melancholie der Stücke zum Ausdruck gebracht. Schubert gab indes zu Protokoll: «*Mir gefallen diese Lieder mehr als alle, und sie werden auch euch noch gefallen.*»

*Alexander Faschon studierte Musikwissenschaft in Leipzig und promovierte an der Universität Heidelberg zur Geschichte der Musikkritik. Derzeit ist er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden tätig.*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Franz Schubert *Winterreise*

18.10.14 Ian Bostridge / Thomas Adès

# Das sagt die KI...

In dieser Rubrik haben wir die Künstliche Intelligenz (KI) gebeten, Gehörsinn und Geschmacksnerven miteinander zu verbinden und ein Menü zu entwerfen, das vom Werk des heutigen Konzerts inspiriert ist. Hier ist die Antwort:

## **Amuse-bouche: erste Spur der Kälte**

Hauchdünne grüne Apfelscheibe mit Zitrone und geräuchertem Salz  
Ein scharfer, klarer Auftakt – der erste Schritt hinaus, das Beißen des Winters.

## **Vorspeise: Erinnerung an den Lindenbaum**

Helles Pastinaken-Birnen-Süppchen mit Walnussöl  
Trügerische Wärme, ein sanfter Rückblick mitten im Frost.

## **Interlude: stehendes Wasser**

Ein Glas eiskaltes Wasser, leicht zerdrücktes Minzblatt  
Stille, Stillstand, eingefrorene Zeit – wie auf dem Fluss.

## **Hauptgang: der Weg ohne Ziel**

Langsam geschmortes Rind in dunklem Wein, Winterwurzeln  
Tiefe, Schwere – das dunkle Zentrum der Reise.

## **Käse: das Wirtshaus**

Schwarzbrot, gereifter Käse, gesalzene Butter  
Scheinhafte Rast, fast schon jenseitig.

## **Dessert: Frühlingstraum**

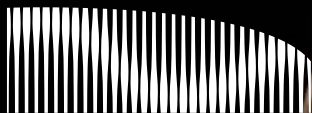
Lauwarmes Apfelkompott mit Orangenblüte, trockenes Gebäck  
Ein Duft von Frühling, der sich sofort wieder auflöst.

## **Digestif: der Leiermann**

Klarer Obstbrand, pur serviert  
Kahl, ohne Trost – das Ende ohne Antwort.

Frage an ChatGPT vom 29.01.26





**Luxembourg  
Philharmonic**

Weitere Informationen



**Oui,  
Chef!**

*Die Lëtzebuerger Philharmoniker kochen*

**Kochen Sie mit  
dem Orchester!**

Erhältlich an der Kasse, auf [philharmonie.lu](http://philharmonie.lu) und im Buchhandel



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



Mercedes-Benz

---

# Interprètes

## Biographies

---

### **Peter Mattei** baryton

**FR** Le baryton suédois Peter Mattei a étudié à l'Académie royale de musique et à l'University College of Opera de Stockholm. Il a fait ses débuts en 1990 dans le rôle de Nardo (*La finta giardiniera*) au Théâtre royal de Drottningholm, puis en 1991 dans celui de Penthée lors de la création des *Bacchantes* de Daniel Börtz, mis en scène par Ingmar Bergman. Il s'est fait connaître à l'international en 1998 dans le rôle-titre de la production historique de *Don Giovanni* de Peter Brook au Festival d'Aix-en-Provence. Depuis, il s'est produit entre autres au Bayerische Staatsoper, à l'Opéra national de Paris, au Teatro alla Scala de Milan, au Royal Opera House de Londres, au Wiener Staatsoper et au Gran Teatre del Liceu de Barcelone. Ses engagements l'ont également conduit aux festivals de Salzbourg, Verbier, Lucerne, Glyndebourne et Tanglewood. Il est régulièrement invité au Metropolitan Opera de New York, où il a fait ses débuts dans le rôle de Wozzeck en 2020 et où il a chanté pour la première fois Jochanaan dans *Salomé* et Starbuck dans *Moby-Dick* de Jake Heggie la saison dernière. Son répertoire comprend les rôles d'Amfortas (*Parsifal*), du Comte Almaviva (*Le nozze di Figaro*), de Wolfram (*Tannhäuser*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Shishkov (*De la maison des morts*), ainsi que le rôle-titre d'Eugène Onéguine. Peter Mattei a été nommé chanteur de la cour et reçu la médaille Litteris et Artibus du roi de Suède.

Peter Mattei photo: Dario Acosta



---

**Peter Mattei** Bariton

**DE** Der schwedische Bariton Peter Mattei studierte an der Königlichen Musikakademie sowie am University College of Opera Stockholm. Sein Debüt gab er 1990 in der Rolle des Nardo (*La finta giardiniera*) am Schlosstheater Drottningholm, gefolgt von seinem Auftritt 1991 als Pentheus bei der Uraufführung von *Backanterna* von Daniel Börtz in der Inszenierung von Ingmar Bergman. Internationale Bekanntheit erlangte er 1998 in der Titelrolle der historischen *Don Giovanni*-Produktion von Peter Brook beim Festival d'Aix-en-Provence. Seither gastierte er unter anderem an der Bayerischen Staatsoper, an der Opéra national de Paris, am Teatro alla Scala in Mailand, am Royal Opera House in London, an der Wiener Staatsoper sowie am Gran Teatre del Liceu in Barcelona. Engagements führten ihn außerdem zu den Festivals in Salzburg, Verbier, Luzern, Glyndebourne und Tanglewood. Er ist regelmäßiger Gast an der Metropolitan Opera in New York, wo er 2020 als Wozzeck debütierte und in der vergangenen Saison erstmals Jochanaan in *Salome* sowie Starbuck in *Moby-Dick* von Jake Heggie sang. Sein Repertoire umfasst unter anderem die Rollen des Amfortas (*Parsifal*), des Grafen Almaviva (*Die Hochzeit des Figaro*), des Wolfram (*Tannhäuser*), des Figaro (*Der Barbier von Sevilla*), des Schischkow (*Aus einem Totenhaus*) sowie die Titelrolle in *Eugen Onegin*. Peter Mattei wurde zum Hofsänger ernannt und mit der Medaille Litteris et Artibus des Königs von Schweden ausgezeichnet.

**Daniel Heide** piano

**FR** Daniel Heide est un partenaire de récital très demandé et se produit de plus en plus souvent lors de concerts en solo. Il a étudié à l'École supérieure de musique Franz Liszt de Weimar auprès de Ludwig Bätzel. Ses concerts l'ont conduit à travers l'Europe, en Afrique du Sud, en Amérique du Sud et en Asie. En tant qu'accompagnateur de lied et partenaire de musique de chambre, il est régulièrement invité à la Schubertiade Schwarzenberg, à l'Oxford International Song Festival

29.11.2025 > 17.05.2026

# Bienvenue à la Villa! (3)

Art luxembourgeois  
du 20<sup>e</sup> siècle

Wil Lofy (1937-2021), *Scène érotique* (détail), non datée,  
technique mixte sur papier, © Les 2 Musées de la Ville de Luxembourg

VILLA  
VAUBAN

Musée d'Art  
de la Ville de  
Luxembourg

VILLE DE  
LUXEMBOURG

villavauban.lu

LUN - DIM 10 - 18:00 VEN 10 - 21:00 MAR fermé

multiplicity

**Daniel Heide** photo: Guido Werner



---

et au Festival international d'Édimbourg, ainsi que dans des salles telles que le Wigmore Hall et le Concertgebouw d'Amsterdam. Sa collaboration avec Stella Doufexis a été marquée par la parution du disque «Poèmes», consacré à des mélodies de Claude Debussy, qui a reçu le Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Il s'est aussi produit entre autres avec Tabea Zimmermann et le Mandelring Quartett. Dans le cadre de la série de concerts «Der lyrische Salon – Liederabende auf Schloss Ettersburg», il a accompagné des solistes vocaux lors de plus d'une centaine de soirées. Il apprécie également le travail avec des comédiens. Plus de 30 disques documentent son travail. Le dernier en date, «Winterreise» (2024), avec André Schuen, a paru chez Deutsche Grammophon. Leur album précédent, «Schwanengesang» (2022), a reçu un Opus Klassik. «Die schöne Müllerin» (2023) avec Konstantin Krimmel a été récompensé par le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, un Opus Klassik et un Grammophone Award. En tant que soliste, Daniel Heide se consacre aux sonates de Ludwig van Beethoven et Franz Schubert dans des récitals et des séries de disques. Depuis 2019, il dirige l'enregistrement intégral des lieder de Franz Liszt, dont l'un des volumes a reçu le Grand Prix de l'Académie Franz Liszt de Budapest.

### **Daniel Heide** Klavier

**DE** Daniel Heide ist gefragter Liedbegleiter und tritt zunehmend solistisch mit Klavierabenden in Erscheinung. Er studierte an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar bei Ludwig Bätzel. Konzerte führten ihn durch Europa, nach Südafrika, Südamerika und Asien. Als Liedbegleiter und Kammermusikpartner ist er regelmäßiger Gast bei der Schubertiade Schwarzenberg, dem Oxford International Song Festival und dem Edinburgh International Festival sowie in Konzertsälen wie der Wigmore Hall und dem Concertgebouw Amsterdam. Seine Zusammenarbeit mit Stella Doufexis mündete in das Album «Poèmes» mit Liedern von Claude Debussy, das den Preis der Deutschen Schallplattenkritik erhielt. Als Partner in Sonatenabenden konzertierte er unter anderem mit Tabea

---

Zimmermann und dem Mandelring Quartett. In der Konzertreihe «Der lyrische Salon – Liederabende auf Schloss Ettersburg» begleitete er an über hundert Liederabenden Gesangssolist\*innen. Zudem schätzt er die Arbeit im melodramatischen Kontext. Über 30 CD-Einspielungen dokumentieren sein Wirken. Zuletzt erschien «Winterreise» (2024) mit André Schuen bei Deutsche Grammophon. Ihr vorheriges Album «Schwanengesang» (2022) erhielt den Opus Klassik. «Die schöne Müllerin» (2023) mit Konstantin Krimmel wurde mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik, einem Grammophone Award und dem Opus Klassik ausgezeichnet. Solistisch widmet er sich in Rezitals und in CD-Reihen den Sonaten Ludwig van Beethovens und Franz Schuberts. Seit 2019 entsteht unter seiner Leitung eine Gesamteinspielung der Lieder Franz Liszts, eine der Aufnahmen erhielt den Grand Prix der Franz-Liszt-Akademie Budapest.



Fondation  
EME

# Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«**Eine zauberhafte Vorstellung, welche Klein und Groß begeistert.**

Das Ensemble rund um Milly holte uns als Zuschauer, dort ab, wo wir stehen. Traumhafte Melodien, verständliche Bildsprache durch Farbe, Gestik sowie Szenerie berührten uns tief in unserem Herzen. Noch Tage nach der Aufführung singen und summen wir gemeinsam die Lieder oder reisen mit unserem nachgebauten Zauberbrunnen von Zuhause aus in neue Welten – voller Dankbarkeit diese einzigartige Vorstellung gesehen zu haben, die Menschen so willkommen heißt wie sie sind.»



**Fondation EME** - Fondation d'utilité publique

Pour en savoir plus, nous soutenir ou participer, visitez:  
Um mehr zu erfahren, uns zu unterstützen oder mitzumachen,  
besuchen Sie: **[www.fondation-eme.lu](http://www.fondation-eme.lu)**

---

Prochain concert du cycle  
Nächstes Konzert in der Reihe  
Next concert in the series

# Anna Netrebko

---

**15.06.26**

Lundi / Montag / Monday

---

**Anna Netrebko** soprano

**Pavel Nebolsin** piano

**Guests:**

**Elena Maximova** mezzo soprano

**Kurt Mitterfellner** violon

Œuvres de compositeurs allemands, français et russes

---

**Liederabend**

---

**19:30**

80' + entracte

---

**Grand Auditorium**

---

Tickets: 66 / 96 / 126 / 138 € / **Phil30**

---

---

# www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

## Follow us on social media:

 @philharmonie\_lux

 @philharmonie

 @philharmonie\_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

---

## Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2026  
Pierre Ahlborn, Président

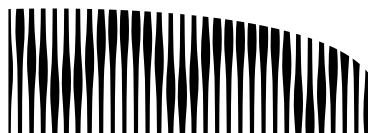
**Responsable de la publication** Stephan Gehmacher, Directeur général  
Matthew Studdert-Kennedy, Head of Artistic Planning

**Rédaction** Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour

**Design** NB Studio, London

Imprimé par Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /  
Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



# Philharmonie Luxembourg



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



Mercedes-Benz