

# Magdalena Kožená & Mitsuko Uchida

«One voice,  
one piano»

Liederabend

**01.10.23**

---

Dimanche / Sonntag / Sunday

---

19:30

---

Salle de Musique de Chambre

---

EQE SUV

# POUR UN NIVEAU INÉDIT DU LUXE MODERNE.

Le nouvel EQE SUV 100 % électrique conjugue design sophistiqué et fonctionnalités pratiques. Au cœur de l'habitacle luxueux, le système multimédia intuitif MBUX et son impressionnant Hyperscreen\* se distinguent d'emblée. Avec jusqu'à 591 km d'autonomie\*\*, l'EQE SUV peut être rechargé à 80 % en 32 minutes. Découvrez aujourd'hui l'électromobilité de demain.



17,7 - 25,6 kWh/100 KM • 0 G/KM CO<sub>2</sub> (WLTP).

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

---

# **Magdalena Kožená & Mitsuko Uchida**

## **«One voice, one piano»**

**Magdalena Kožená** mezzo-soprano

**Mitsuko Uchida** piano

# cacophonnic

Is when sparkling water, crackers or candy wrappers become the new accompaniment to that iconic violin solo...

Don't miss out on the actual melody. Keep the snacks to the intermission or the return journey.

---

**Claude Debussy** (1862–1918)

*Chansons de Bilitis* (1897/98)

N° 1: «*La Flûte de Pan*»

N° 2: «*La Chevelure*»

N° 3: «*Le Tombeau des Naiïades*»

10'

*Cinq Poèmes de Baudelaire* (1889)

N° 1 «*Le Balcon*»

N° 2 «*Harmonie du soir*»

N° 3 «*Le Jet d'eau*»

N° 4 «*Recueillement*»

N° 5 «*La Mort des amants*»

25'

---

*Ariettes oubliées* (1885–1887)

N° 1: «*C'est l'extase langoureuse*»

N° 2: «*Il pleure dans mon cœur*»

N° 3: «*L'Ombre des arbres*»

N° 4: «*Chevaux de bois*»

N° 5: «*Green*»

N° 6: «*Spleen*»

17'

**Olivier Messiaen** (1908–1992)

*Poèmes pour Mi* (Deuxième livre) *Sim. I/17a* pour grand soprano  
dramatique et piano (1936)

N° 5: «*L'Épouse*»

N° 6: «*Ta Voix*»

N° 7: «*Les Deux Guerriers*»

N° 8: «*Le Collier*»

N° 9: «*Prière exaucée*»

17'

---

# FR De l'intime au lyrisme : mélodies de Debussy et de Messiaen

---

Denis Herlin

---

Que ce soit Hector Berlioz, Henri Duparc, Claude Debussy, Maurice Ravel, Francis Poulenc ou Olivier Messiaen, les compositeurs français se sont remarquablement illustrés dans la mise en musique de textes poétiques. Bien que le corpus de mélodies que Messiaen laisse à la postérité soit plus restreint que celui de Debussy, il n'en demeure pas moins que ce genre musical a représenté l'expression d'un lyrisme intime. Si les mélodies de la maturité de Debussy sont bien connues, notamment les *Chansons de Bilitis* ou les *Ariettes oubliées*, on ignore généralement qu'il s'est adonné à cet art dès ses dix-huit ans. De la centaine de mélodies qu'il laisse à la postérité, seule la moitié a été publiée de son vivant. La partie restée majoritairement inédite est celle qui fut composée entre 1880 et 1885, alors qu'il était étudiant au Conservatoire de Paris. Conçues en dehors de son travail à la classe de composition d'Ernest Guiraud, elles représentent donc un terreau fertile d'expérimentation sur la mise en musique d'un texte poétique et sur l'écriture vocale, dont l'aboutissement poético-musical sera son unique opéra achevé *Pelléas et Mélisande*, entrepris entre 1893 et 1895, sur un texte de Maurice Maeterlinck.

Les six *Ariettes* occupent une place particulière dans l'œuvre vocale de Debussy. Si l'on excepte *Nuit d'étoiles* de 1882, elles constituent le premier cycle de mélodies que le compositeur livre au public.

---

Éditées en 1888 chez la veuve Girod sous le titre *Ariettes*, elles proviennent d'un choix de poèmes issus des *Romances sans paroles* de Paul Verlaine, publiés pour la première fois en 1874. De ce recueil divisé en quatre sections, Debussy extrait de la première dénommée « Ariettes oubliées », « *C'est l'extase langoureuse* » (N° 1), « *Il pleure dans mon cœur* » (N° 3), « *L'Ombre des arbres* » (N° 4). De la deuxième intitulée « Paysages belges », il retient « *Chevaux de bois* ». Enfin, Debussy jette son dévolu sur les deux derniers poèmes de l'ultime section « Aquarelles » : « *Green* » et « *Spleen* ». Les deux premiers poèmes mis en musique (« *L'Ombre des arbres* » et « *Chevaux de bois* ») datent de janvier 1885, quelques semaines avant son séjour à la Villa Médicis à la suite de l'obtention en juin 1884 du Premier Prix de Rome. En janvier 1886, alors qu'il réside encore à Rome, il compose « *Green* ». Quant aux deux premières *Ariettes*, elles sembleraient dater de mars 1887, mois où il regagne Paris définitivement.

---

**Ce cycle constitue en quelque sorte un point d'accomplissement des travaux antérieurs que le musicien a entrepris sur les poèmes de Paul Bourget ou de Stéphane Mallarmé : le sens du texte poétique gouverne les choix rythmiques, harmoniques et dynamiques, afin de créer pour chacun un écrin révélant la beauté unique de cette fusion entre poésie et musique.**

---

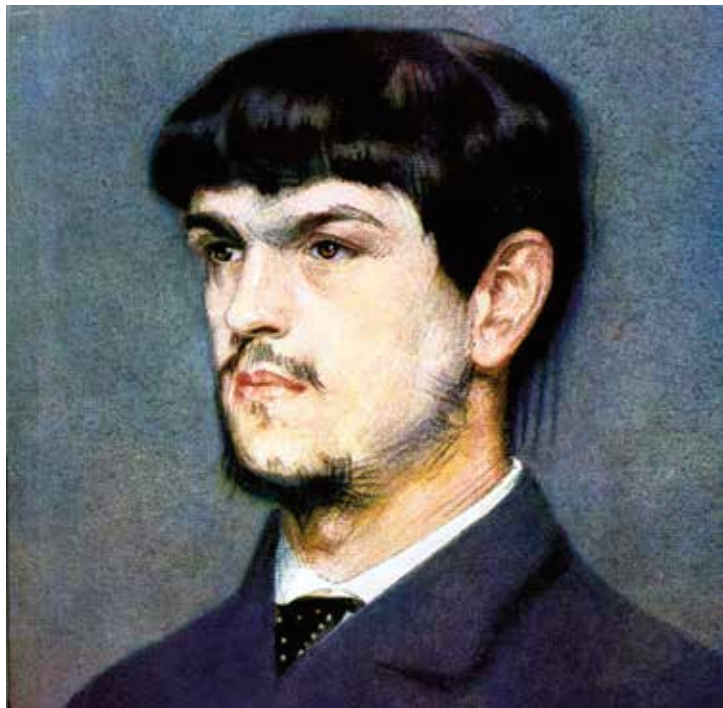
---

Les accords syncopés et haletants mêlés au roulis expressif de « *C'est l'extase langoureuse* » s'enchaînent à l'extraordinaire fluidité de « *Il pleure dans mon cœur* » que seul interrompt ce passage douloureux du « *deuil sans raison* ». Au tragique de « *L'Ombre des arbres* » qui s'achève dans les « *espérances noyées* » succède le manège forain des « *Chevaux de bois* » qui tournoient pour ne s'interrompre qu'à la nuit tombante. Le doux enlacement de « *Green* » cède le pas au désespoir et à la cruauté de « *Spleen* ».

En 1903, Debussy fait publier une seconde édition de ce recueil chez Fromont, en ajoutant au titre d'*Ariettes* l'adjectif « oubliées », conformément à l'indication verlainienne de la première partie des *Romances sans paroles*. Il la dédie à Mary Garden, la créatrice du rôle de Mélisande à l'Opéra Comique, avec laquelle il allait enregistrer en 1904 trois mélodies de ce cycle, seul enregistrement acoustique connu de Debussy au piano. Comme à son habitude, il procède à de nombreux changements dans la partie de piano, mais aussi dans la partie vocale dont il réduit l'ambitus.

Après avoir achevé son cycle consacré aux *Ariettes*, Debussy se tourne vers l'un de ses auteurs favoris, Charles Baudelaire. Tirés à cent cinquante exemplaires, dont cinquante sur papier hollande, les *Cinq Poèmes de Baudelaire* furent imprimés sans indication de lieu ou de nom d'éditeur et déposés pour les exemplaires restants à la Librairie de l'Art indépendant. L'esthétique du volume rappelle les publications symbolistes de cette étrange librairie que Debussy allait fréquenter dans les années 1890 : grand format, couverture en simili parchemin, titrée de bleu, or et brun, grandes marges, gravure espacée, pages blanches introduites afin que chaque mélodie commence en belle page. En somme, une édition musicale pour les happy few qui satisfait les goûts de Debussy. Ce recueil est dédié à Étienne Dupin (1864-1899), personnage difficile à cerner, qualifié dans plusieurs biographies de Debussy de financier et riche amateur de musique. Licencié en droit, ce jeune homme exerçait le métier d'employé à la banque Dansaert-Loewenstein et ne semblait pas





Claude Debussy en 1884 par Marcel Baschet

disposer d'une fortune personnelle. Amateur de musique, il a fait deux années de suite le voyage à Bayreuth en compagnie de Debussy, dont il a dû sans doute payer les frais de voyage : tout d'abord en août 1888 où ils entendent *Les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal* dirigés par Hans Richter et Félix Mottl puis en août de l'année suivante, où ils assistent à la représentation de *Tristan et Isolde* sous la direction de Mottl. Cette expérience wagnérienne est déterminante et exerce une forte influence sur la composition des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*. Les parties de piano quasi orchestrales, la voix traitée plutôt instrumentalement que vocalement, la présence



**Portrait-photographie de Pierre Louÿs en 1894 par Charles Reutlinger, avec dédicace de Louÿs à Claude Debussy**

de leitmotifs, de nombreux chromatismes, autant d'éléments qui soulignent l'influence wagnérienne, notamment de *Tristan et Isolde*, de *Parsifal*, de *La Walkyrie* et du *Crépuscule des dieux* dans « *La Mort des amants* » et « *Le Balcon* ». Il pousse même le raffinement à essayer de transposer musicalement dans « *Harmonie du soir* » la forme si particulière du pantoum qui consiste à reprendre les deuxième et quatrième vers de chaque strophe, comme premier et troisième vers de la strophe suivante. Dans « *Recueillement* », Debussy a recours à ce style récitatif qu'il allait utiliser avec bonheur dans *Pelléas et Mélisande*. Cette expérience baudelairienne lui offre la possibilité de tester les limites de ses capacités lyriques, en se confrontant à la puissance du modèle wagnérien. Après ce recueil, Debussy allait lutter ardemment contre la fascination exercée par « *le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner* » (octobre 1893 à Ernest Chausson).

---

Lorsqu'il termine en août 1895 une première version de *Pelléas et Mélisande*, Debussy décide de revenir à l'univers si intimiste de la mélodie. Les raisons qui le poussent à mettre en musique les *Chansons de Bilitis* sont multiples. Tout d'abord, depuis la fin 1893, il s'était lié d'amitié avec le jeune écrivain Pierre Louÿs, célèbre non seulement par ses romans, tels *Aphrodite* ou *La Femme et le pantin*, mais aussi par ses écrits érotiques. Louÿs allait devenir l'ami le plus intime du musicien de 1893 à 1896 et lui être, à de fréquentes reprises, d'un grand secours moral et matériel. Publiées à la fin de l'année 1894 à la Librairie de l'Art indépendant, *Les Chansons de Bilitis* donnent lieu à une jolie supercherie de la part de Pierre Louÿs. En effet, ce dernier prétendit que ces poésies avaient été traduites du grec, comme l'indique la page de titre de l'ouvrage : *Les Chansons de Bilitis traduites du grec pour la première fois par P. L.* Brillant helléniste, Louÿs avait tout à fait les capacités d'entreprendre une traduction. Et afin de donner plus de poids à son subterfuge, Louÿs fait précéder ses poèmes d'une vie de Bilitis où il explique ce que l'on sait de cette poétesse oubliée et mentionne même la découverte de son tombeau par G. Heim, sur le bord d'une route antique, non loin d'Amathonte. Si le subterfuge ne trompe pas les amis de Louÿs, d'autres s'y laissent prendre, notamment des universitaires qui affirment connaître la publication du professeur Heim. Debussy se laissa charmer par la prose poétique de Bilitis, mais aussi par une femme à qui il va dédier l'ensemble du cycle, et tout particulièrement « *La Chevelure* ». Bien que partageant depuis 1893 sa vie avec la modeste Gaby Dupont, Debussy s'éprend d'Alice Peter qui, après avoir divorcé en 1891 de Maurice Abraham Meyer Van Ysen, s'était remariée avec le frère d'un ami proche de Debussy, Michel Peter. Union de courte durée puisqu'ils se séparent dans les années 1896/97. Le 23 juin 1897, le musicien achève la première mélodie, « *La Flûte de Pan* », dont le troisième paragraphe est si évocateur : « *Nous n'avons rien à nous dire, tant nous sommes près l'un de l'autre ; mais nos chansons veulent se répondre, et tour à tour nos bouches s'unissent sur la flûte.* » On ne peut qu'admirer

---

l'extraordinaire raffinement du langage musical de Debussy : il évoque à la première mesure cette flûte de Pan avec subtilité par une simple gamme ascendante puis descendante « sans rigueur de rythme » à la main droite du piano, et à la fin il traduit avec finesse le coassement des grenouilles par une superposition de rythme dans le registre aigu du piano. Fin mai 1897, Pierre Louÿs lui fait parvenir une nouvelle chanson qui ne figurait pas dans la première édition de 1895, « *La Chevelure* », dont le texte est hautement érotique. Début septembre, la musique de cette dernière est définitivement achevée et paraît le mois suivant dans le numéro onze de *L'Image* sous le titre « *Chanson de Bilitis* », avec des décorations Art Nouveau de Kees Van Dongen, dont le dessin des feuillages rappelle la chevelure du poème. De *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach en passant par la première scène de l'acte III de *Pelléas et Mélisande* (« Mes longs cheveux descendent »), la chevelure représente un emblème fort du symbolisme. En mars 1898, Debussy achève l'ultime pièce du recueil, « *Le Tombeau des Naïades* », pièce empreinte d'une profonde tristesse et d'une grande désillusion, sans doute le reflet de cette période particulièrement sombre qu'il traverse. Parmi les mélodies que Debussy a composées, les *Chansons de Bilitis* sont assurément un chef-d'œuvre d'intimité.

---

**Contrairement à Debussy qui, à l'exception des *Proses lyriques* et des *Nuits blanches*, a toujours choisi des textes poétiques à mettre en musique, Olivier Messiaen écrit lui-même les textes de ses œuvres vocales, souvent inspirés par sa profonde foi catholique (*Poèmes pour Mi*) ou par des mythes extra-européens, par exemple *Harawi* (1945).**

---

---

Composés en 1936, les *Poèmes pour Mi* sont un hommage à son épouse, la violoniste et compositrice, Claire Delbos, qu'il avait épousée en juin 1932. « Mi » n'est autre que le diminutif affectueux qu'il a choisi pour elle, car il symbolise la corde la plus fine et la plus aiguë du violon. Divisées en deux livres, les quatre premières mélodies (1<sup>er</sup> livre) explorent la préparation au mariage, et les cinq dernières (2<sup>e</sup> livre) le mystère de l'union conjugale, l'amour terrestre étant inextricablement lié à l'amour de Dieu et de la nature. L'écriture des textes est à la fois inspirée par les œuvres de Pierre Reverdy et par les Évangiles. Leurs compositions durant l'été 1936 coïncident avec un moment particulièrement heureux de la vie du couple Messiaen, à savoir l'achat à Petichet dans les Alpes d'une maison faisant face à un splendide paysage donnant sur le lac de Laffrey et sur les pentes du massif du Taillefer et de la Chartreuse, lieu qui allait être une source d'inspiration continuelle pour l'écriture de ses œuvres durant les trois mois de l'été 1936 à l'été 1984. Ce cycle fait aussi une sorte de pendant à *L'Âme en bourgeon*, huit mélodies que conçoit au même moment Claire Delbos, son épouse, à partir d'un recueil éponyme de la mère de Messiaen, la poétesse Cécile Sauvage, dans lequel elle célèbre la naissance de son fils Olivier. Le deuxième livre s'ouvre avec « *L'Épouse* », cinquième mélodie qui sanctifie la dimension spirituelle du mariage, enveloppe les mélismes de la voix avec de riches harmonies extatiques, tandis que la sixième, « *Ta Voix* », célèbre la beauté de la mariée avec des ondulations d'accords. Les deux suivantes jouent sur les contrastes : la septième, « *Les Deux Guerriers* », évoque les luttes que doivent affronter les époux (« les hurlements noirs », « les écroulements de sulfureuses géométries ») avec des tempi très changeants, le tout dans des nuances forte et fortissimo, avant de parvenir « aux portes de la Ville » ; la huitième, « *Le Collier* », contraste par son caractère très enlaçant et quasi envoûtant avec des réminiscences de couleurs debussystes. Le cycle s'achève par « *Prière exaucée* », dont le texte mêle des extraits du livre de l'Exode et de l'Évangile : après un récitatif entremêlé d'une longue vocalise sur le mot « âme » survient,

---

dans un tempo vif avec une succession d'accords brouillés de pédale, un épisode jubilatoire qui culmine dans un fortissimo exubérant sur le mot « joie ». En célébrant et magnifiant l'amour conjugal d'une manière si intime et personnelle, Messiaen fait voler en éclat le genre plutôt intimiste de la mélodie au profit d'une conception plus ample et visionnaire rappelant l'esprit que Debussy avait déjà insufflé dans les *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*.



**Maison d'Olivier Messiaen et Claire Delbos à Petichet**

Photo: Marina Blanc, *Le Dauphiné libéré*

---

Directeur de recherche au CNRS, Denis Herlin est l'auteur de trois catalogues de fonds musicaux, d'articles sur la musique baroque française et de plus d'une quarantaine d'études sur l'œuvre de Claude Debussy, ainsi que de plusieurs éditions critiques. Rédacteur en chef des Œuvres complètes de Debussy (Durand) depuis 2002, il a publié en 2005 avec François Lesure l'édition de la correspondance générale du compositeur (Gallimard) et plus récemment un ouvrage intitulé Claude Debussy. Portraits et Études (Olms, 2021).

Dernière audition à la Philharmonie

Claude Debussy *Chansons de Bilitis*

20.03.2010 Cora Burggraaf / Christoph Berner

Claude Debussy *Cinq Poèmes de Baudelaire*

Première audition

Claude Debussy *Ariettes oubliées*

03.10.2021 Sabine Devieille / Alexandre Tharaud

Olivier Messiaen *Poèmes pour Mi (Deuxième livre)*

13.11.2011 Magdalena Kožená / Malcom Martineau

# FUR

A person wearing a dark, tailored suit is sitting on a ledge or the edge of a table. The person's right hand is resting on their right knee, and their left hand is partially visible at the bottom right. The background features a wooden door with a vertical panel, set against a dark wall. The lighting is dramatic, highlighting the texture of the suit and the wood.

FURSAC LUXEMBOURG  
4/6 RUE DE LA PORTE NEUVE  
L-2530 LUXEMBOURG



# SAC



---

# DE Musikalische Gedichte

---

**Benedikt Leßmann**

---

Poème – unter den vielen Begriffen, die im Französischen um 1900 für das Kunstlied verwendet wurden, ist er vielleicht der treffendste. «Lied» ist für das deutsche Repertoire reserviert, «romance» und «chanson» bezeichnen eher einfache Gesänge, «mélodie» ist eine im Grunde unspezifische Bezeichnung. Nur «poème» verdeutlicht jene enge Beziehung zur Dichtkunst, die vielleicht den wichtigsten Wesenszug des französischen Lieds ausmacht. Jules Massenet war es, der ab den 1860er Jahren etliche seiner Liederzyklen in ihrer Gesamtheit mit dem Singular «poème» betitelte: *Poème d'avril*, *Poème d'octobre*, *Poème d'amour*... Und die Wertschätzung der Lyrik geht bei ihm so weit, dass in manchen Abschnitten die Verse sogar gesprochen und nicht gesungen werden. Bei Claude Debussy, Olivier Messiaen und anderen französischen Komponisten finden sich Lieder gelegentlich als «poèmes» im Plural bezeichnet. Daneben existieren viele alternative Bezeichnungen.

Dass man Lieder auch und in erster Linie als Gedichte begriff, ist symptomatisch. Es spricht daraus die Absicht, dem jungen französischen Kunstlied eine Portion jenes Rangs zu verleihen, den die Literatur seit jeher hatte. Die Orientierung an der Dichtung blieb als Ideal auch über wechselnde literarische Moden hinweg wirksam: vom Parnasse bei Massenet über den Symbolismus bei Fauré und Debussy bis zum Surrealismus bei Poulenc und Messiaen. Man übersetzte nicht nur Atmosphäre und Bilderwelt der Dichtung in Musik, sondern auch deren Klang und Struktur. Bei Debussy geht das manches Mal bis zu dem Extrem, dass die Musik nur noch einer

---

instrumental begleiteten Rezitation auf wechselnden Tonhöhen nahekommst: in manchen Liedern, aber auch in seiner Oper *Pelléas et Mélisande*.

Aber es rückte nicht nur die Musik der Literatur näher. Auch in umgekehrter Richtung vollzog sich die Bewegung. Es bestand ein großes Interesse von Schriftstellern an der Tonkunst. Paul Verlaines berühmte Formel «De la musique avant toute chose» bringt es auf den Punkt. Die faszinierende Unbestimmtheit der Musik war der Grund, sie zum Ideal aller Künste zu erklären. Prägend war dafür auch die späte Begegnung Frankreichs mit den Werken Richard Wagners. Lange bevor sich Komponisten daran versuchten, das Wagner'sche Musikdrama in französischer Sprache nachzubilden, waren es Literaten wie Baudelaire, Proust oder Mallarmé, die im Zeichen des «wagnérisme» einen Enthusiasmus für diese so neuartige



**Illustration zu einer Ausgabe der *Chansons de Bilitis* von 1901**

---

Musik pflegten. Aus diesem Zusammentreten der Künste sind Lied und Poème des Fin de Siècle geboren. Dies ist der Hintergrund der drei Zyklen von Debussy auf dem heutigen Programm, und in dieser Tradition stehen noch die Lieder Messiaens. Alle vier Werke haben außerdem gemein, dass sie unterschiedliche Facetten der Liebe beleuchten.

### **Erotische Antikenphantasie: Debussys *Chansons de Bilitis***

Die *Chansons de Bilitis* stehen wie nur wenig anderes für eine Liedkunst, die den dichterischen Text zur Geltung bringen möchte. Der Text ist in diesem Fall das Ergebnis eines raffinierten literarischen Spiels, das der mit Debussy befreundete Dichter Pierre Louÿs inszeniert hatte. Im Vorwort der 1895 veröffentlichten Gedichtsammlung *Chansons de Bilitis* erzählt Louÿs vom Grabmal der antiken Dichterin Bilitis. An dessen Wänden seien die Inschriften jener griechischen Originale gefunden worden, die er nun in französischer Prosaübersetzung vorlege. Dass das alles frei erfunden war, konnten des Deutschen kundige Leser\*innen an einem Wortwitz erkennen. Denn Louÿs sprach die Entdeckung der Texte einem Gelehrten zu, den er als Professor G. Heim (!) vorstellte. Dass die Gedichte in diesem fingierten Rahmen präsentiert wurden, mag mit dem Sujet zusammenhängen. Es war wohl das Bestreben, diesen erotischen Gedichten den Nimbus präziöser Fundstücke zu verleihen. Mag Louÿs heute auch im Wesentlichen vergessen sein – als Poet der Erotik ist er in Erinnerung geblieben, auch weil viele Werke aus anderen Kunstsparten von seinen Texten inspiriert sind. Neben den erstaunlich vielen musikalischen Vertonungen aus den *Chansons de Bilitis* (u. a. auch von Rita Strohl, Charles Koechlin und Georges Dandelot) ist hier vor allem an das Kino zu denken: Sein Roman *La Femme et le pantin* wurde immerhin von Josef von Sternberg (1935) und Luis Buñuel (1977) verfilmt, und auch zu *Bilitis* existiert ein halbseidener Film von David Hamilton (1977).

---

Die Rezeption von Louÿs' *Chansons de Bilitis* hat sich auf den Aspekt der lesbischen Liebe konzentriert, der im zweiten Teil des Buchs im Zentrum steht. In Debussys Zyklus spielt sie jedoch keine Rolle, denn die drei Gedichte, die der Komponist 1897/98 vertonte, stehen im ersten Teil, der von der unglücklichen Liebe der jungen Bilitis zu einem Mann handelt. Die Lieder beschreiben einen Bogen von erotischer Annäherung bei gemeinsamem Flötenspiel («*La Flûte de Pan*») über die Vereinigung im Zeichen der Haarpracht der Frau («*La Chevelure*») bis hin zu einem trist-morbiden Winterbild («*Le Tombeau des Naïades*»). Auffällig sind dichterische Motive, die den Zyklus mit anderen Werken Debussys verbinden, etwa mit der Flöte der *Syrinx* im gleichnamigen Stück für Flöte solo oder mit der Haarpracht der Protagonistin von *Pelléas et Mélisande*. Die Musik der *Chansons de Bilitis* scheint ganz aus der Dichtung gezeugt zu sein: freie Deklamation des Textes, die aber zu emotionalen Ausbrüchen fähig ist. Expliziter als diese Lieder scheint ein gleichnamiges Theaterstück von 1901 gewesen zu sein, für das Debussy Kammermusikstücke schrieb. Eine Auswahl aus den Gedichten der Bilitis wurde dabei sprechend vorgetragen, und gemäß einer Schilderung des Dichters formierten sich auf der Bühne spärlich bekleidete Damen zu *Tableaux vivants*. Aus dieser Szenenmusik gewann Debussy später seine *Six Épigrapbes antiques* für Klavier vierhändig.

### **Wagnerismus im Lied: Debussys *Cinq Poèmes de Baudelaire***

«*Ich war damals Wagnerianer bis zur Missachtung der einfachsten Gebote der Höflichkeit*», schrieb Debussy rückblickend über die 1880er Jahre als die Zeit seiner größten Begeisterung für Richard Wagner. Genau in der gleichen Zeit entdeckte der junge Komponist seine Vorliebe für die französische Dichtung des Symbolismus, als deren Begründer Charles Baudelaire gelten darf. Der war seinerseits einer der ersten Wagner-Anhänger in Frankreich und Verfasser eines enthusiastischen Essays anlässlich der Pariser

---

*Tannhäuser*-Premiere von 1861. Die Gedichte Baudelaires waren für Debussy vorbildhaft – als Musik. 1886 schrieb er in einem Brief, sie seien «*die Art von Musik, die ich machen möchte*», da sie sich genau an die Bewegungen der Seele anschmiegen.



**Charles Baudelaire. Porträt von Gustave Courbet (um 1848)**

Es erscheint stimmig, dass Debussys fünf Baudelaire-Lieder aus dieser Zeit (1887–1889) unter all seinen Kompositionen diejenigen sind, die Wagner stilistisch am nächsten kommen. Welch ein Unterschied zum reduzierten *Parlando* der *Chansons de Bilitis*! Deren Gesamtdauer ist nur wenig länger als allein die des ersten Baudelaire-Liedes, «*Le Balcon*». Kaum je wieder hat der Komponist derart üppig ausgreifende Vokalmusik geschrieben. Der vermeintliche

---

Impressionist Debussy zeigt sich hier von einer unerwarteten Seite. Opulent sind Klaviersatz und Melos, groß ist das Pathos. Doch in ganz anderer Weise folgen auch die *Cinq Poèmes de Baudelaire* dem Ideal, die Lyrik zur Geltung kommen zu lassen. Denn sie sind in quasi Wagner'scher Art durchkomponiert. Ihre frei wuchernde Musik zeichnet den Verlauf der Verse minutiös nach. Thema der fünf Gedichte, die Debussy aus Baudelaires berühmten *Les Fleurs du mal* (1857) auswählte, sind Freude und Vergänglichkeit der Liebe, hier jedoch, im letzten Lied «*La Mort des amants*», als Verklärung des gemeinsamen Sterbens – als Liebestod, wenn man so will.

### **Wesensverwandtschaft: Debussys *Ariettes oubliées***

Wohl noch wichtiger als Baudelaire ist für Debussy ein anderer Schriftsteller gewesen: Paul Verlaine. Keinen hat er häufiger im Lied vertont und kaum jemand hat derart starke Spuren in seinem Instrumentalschaffen hinterlassen. So geht etwa das berühmte Klavierstück *Clair de lune* auf ein Gedicht Verlaines zurück – ein Gedicht übrigens, das Debussy zusätzlich gleich zweimal als Lied vertonte. Auch von den *Ariettes oubliées* (Vergessene Arietten) existieren verschiedene Fassungen; eine erste Version (noch als *Ariettes* betitelt) wurde 1888 gedruckt, die endgültige erst 1903. Der Titel des Buchs, aus dem Debussy die fünf Gedichte auswählte, verrät die Affinität ihres Autors zu Musik, heißt es doch *Romances sans paroles*, Lieder ohne Worte – eine erstaunliche Bezeichnung für ein literarisches Werk und bezeichnend für den Symbolismus des Autors. Verlaine schrieb diese Gedichte in einer unstillen Phase seines Lebens Anfang der 1870er Jahre, als er seine Ehefrau Mathilde verließ, um eine chaotische Beziehung mit Arthur Rimbaud einzugehen. Die beiden Dichter reisten umher durch Nordfrankreich, Belgien und England, und diese Orte finden Widerhall in Verlaines Gedichten: Die Karussellpferde im vierten Lied («*Chevaux de bois*») verortet der Text in Brüssel und das gegensätzliche Paar der letzten beiden Lieder trägt englische Titel («*Green*», «*Spleen*»).

---

Als Debussy die Lieder komponierte, weilte auch er im Ausland. Als Träger des illustren Rom-Preises der Académie des Beaux-Arts hatte er ein Stipendium für einen Aufenthalt in der Villa Medici erhalten. Neben den Pflichtkompositionen, die zu seinen Aufgaben als Preisträger gehörten, entstanden in der Ewigen Stadt die *Ariettes oubliées*. Nach seinen zahlreichen in Paris verfassten Einzelliedern sind sie seine erste größere Liedsammlung. Manches darin gehört bereits zu den Höhepunkten seiner Vokalmusik, etwa das wunderbar leichtfüßige Liebeslied «Green». Diesem ist als düsterer Ausklang «Spleen» entgegengesetzt, das nun doch eine gewisse Nähe zu den ansonsten völlig wesensverschiedenen Baudelaire-Liedern aufweist.



**Der Lac de Petichet (Isère)**

**Hier komponierte Messiaen die *Poèmes pour Mi*.**



---

## **In Gott vereint: Messiaens *Poèmes pour Mi***

Bereits Debussy hatte mehrfach der Versuchung nachgegeben, seinen Vorbildern unter den symbolistischen Dichtern nachzueifern und sich selbst Texte zur Vertonung zu schreiben (*Proses Lyriques*, *Nuits blanches*). In Olivier Messiaens Vokalschaffen stammt sogar ein Großteil der vertonten Texte von ihm selbst. Das Vorbild der *Poèmes pour Mi* (1936) ist nicht mehr so sehr der Symbolismus als vielmehr der Surrealismus. «Mi» war der Spitzname, mit dem Messiaen die Violinistin und Komponistin Claire Delbos anredete, mit der er von 1932 bis zu ihrem Tode 1959 verheiratet war. Der Katholik Messiaen feiert in diesen Texten die eheliche Liebe, die er konsequent als Ausdruck der göttlichen Liebe darstellt. So wird etwa im Lied «L'Épouse» die Braut als Verlängerung («*prolongement*») des Bräutigams bezeichnet, ähnlich wie die Kirche die Verlängerung Christi sei.

Eigenwillig ist nicht nur der Gehalt der Texte, sondern auch die musikalische Gestaltung. Sie weist einige jener Wesenszüge auf, die für Messiaen insgesamt typisch sind und die wir auch in seinen Orgelwerken finden. Dazu gehören nicht nur Vogelstimmen (ein «oiseau de printemps» am Ende von «*Ta Voix*»), sondern auch die komplexe Rhythmik, die auf ein regelmäßiges Taktschema weitgehend verzichtet. Nach Messiaens eigener Darstellung waren die indische Musik, der gregorianische Choral, aber auch die Vokalmusik Debussys für diese rhythmische Freiheit entscheidende Einflüsse. Und durchaus ähnlich wie bei dem von Messiaen bewunderten Debussy finden sich auch in den *Poèmes pour Mi* Passagen im deklamierenden Stil, in denen das Singen dem Sprechen nahekommt. Diese kontrastieren freilich mit äußerst ausgedehnten Melismen – oft ohne Begleitung oder aber im Unisono mit dem Klavier. Überhaupt ist dieser Zyklus eine Tour de Force für die Interpretinnen: mit einem dichten Klaviersatz und einem sehr hoch liegenden, kräftezehrenden Vokalpart. Die Wirkung von glühender Leidenschaft, die damit erzeugt wird, ist unvergleichlich.

---

*Benedikt Leßmann arbeitet als Musikwissenschaftler an der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, die französische Musik um 1900 sowie Filmmusik. Für seine musikjournalistische Arbeit wurde er 2014 in Darmstadt mit dem Reinhard-Schulz-Preis für zeitgenössische Musikpublizistik ausgezeichnet.*

Letzte Aufführung in der Philharmonie

Claude Debussy *Chansons de Bilitis*  
20.03.2010 Cora Burggraaf / Christoph Berner

Claude Debussy *Cinq Poèmes de Baudelaire*  
Erstaufführung

Claude Debussy *Ariettes oubliées*  
03.10.2021 Sabine Devieille / Alexandre Tharaud

Olivier Messiaen *Poèmes pour Mi (Deuxième livre)*  
13.11.2011 Magdalena Kožená / Malcom Martineau

# “ATTENTIFS À NOS INSTITUTIONS CULTURELLES.”

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

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

Et pourquoi pas,  
tout en musique...

 **BANQUE DE  
LUXEMBOURG**

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

Certified



Corporation



Fondation  
EME

## Mieux vivre ensemble grâce à la musique

«Waltz»

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

IBAN: LU38 0019 2955 7929 1000

BIC: BCEELULL

Pour en savoir plus, visitez [www.fondation-eme.lu](http://www.fondation-eme.lu)

 payconiq





« ÎLE DE RÉ EN HIVER »,  
CHAPITRE I : LE MATIN SUR LE LIT

UN CONTE DOCUMENTÉ EN IMAGES PAR ALEC IATAN  
ET EN FILM PAR ALBA FREDENAND ET ENRIQUE VILLALUENGA

**CLAUDIE PIERLOT**  
**PARIS**

---

# Interprètes

## Biographies

---

### **Magdalena Kožená** mezzo-soprano

**FR** Née en République tchèque, Magdalena Kožená a étudié le chant et le piano dans sa ville natale de Brno avant de poursuivre sa formation à l'Academy of Performing Arts de Bratislava. Artiste exclusive Deutsche Grammophon à partir de 1999, ses enregistrements ont été récompensés par plusieurs prix dont un Solo Vocal Award de *Gramophone*, Artiste de l'année par le magazine, un ECHO Klassik, un Record Academy Prize Tokyo ainsi qu'un Diapason d'or. Elle a entamé en 2017 une collaboration à long terme avec Pentatone. Ses trois parutions sous ce label sont «Il Giardino dei sospiri», enregistré aux côtés du claveciniste Václav Luks et de l'orchestre baroque tchèque Collegium 1704, le disque de musique de chambre «Soirée – Magdalena Kožená & Friends» ainsi que plus récemment «Nostalgia» avec le pianiste Yefim Bronfman. Magdalena Kožená débute sa saison 2023/24 par des récitals en Europe avec Ohad Ben-Ari et Mitsuko Uchida. Elle s'associe aux Musiciens du Louvre pour le rôle-titre d'*Alcina* en version concert et collabore avec La Cetra Barock-orchester pour des concerts en Europe, au Carnegie Hall et en Amérique du Sud. Elle reprend également le rôle d'Anna dans *Les Sept Péchés capitaux* de Kurt Weill avec la Staatskapelle Berlin et entreprend une vaste tournée aux côtés du Chamber Orchestra of Europe. Elle retrouve le Staatsoper Berlin pour le rôle-titre d'une nouvelle mise en scène de *Médée* de Marc-Antoine Charpentier, revisite le rôle d'Idamante dans *Idomeneo* avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et

Magdalena Kožená photo: Julia Wesely



---

retourne à la Mozartwoche de Salzburg en Sesto dans *La Clémence de Titus*. Elle a été faite Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2003 pour ses services rendus à la musique française. Magdalena Kožená s'est produite pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22.

### **Magdalena Kožená** Mezzosopran

**DE** Die in der Tschechischen Republik geborene Magdalena Kožená studierte Gesang und Klavier in ihrer Heimatstadt Brünn, bevor sie ihre Ausbildung an der Hochschule für Musische Künste in Preßburg fortsetzte. Als Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon seit 1999 wurden ihre Aufnahmen mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter ein Solo Vocal Award von Gramophone, Artist of the Year 2004 in derselben Zeitschrift, ein ECHO Klassik, ein Record Academy Prize Tokyo sowie ein Diapason d'or. Im Jahr 2017 begann sie eine langfristige Zusammenarbeit mit Pentatone. Ihre drei Veröffentlichungen bei diesem Label sind «Il Giardino dei sospiri», aufgenommen mit dem Cembalisten Václav Luks und dem tschechischen Barockorchesters Collegium 1704, die Kammermusik-CD «Soirée – Magdalena Kožená & Friends» sowie unlängst «Nostalgia» mit dem Pianisten Yefim Bronfman. Magdalena Kožená beginnt ihre Saison 2023/24 mit Liederabenden in Europa mit Ohad Ben-Ari und Mitsuko Uchida. Sie schließt sich mit Les Musiciens du Louvre für die Titelrolle in *Alcina* in einer konzertanten Version zusammen und arbeitet mit dem La Cetra Barockorchester für Konzerte in Europa, der Carnegie Hall in New York und in Südamerika zusammen. Außerdem übernimmt sie die Rolle der Anna in Brecht/Weills *Die sieben Todsünden* mit der Staatskapelle Berlin und geht auf eine ausgedehnte Tournee mit dem Chamber Orchestra of Europe. Sie kehrt an die Staatsoper Berlin für die Titelrolle in einer Neuinszenierung von Marc-Antoine Charpentiers *Médée* zurück, übernimmt erneut die Partie des Idamante in einer Aufführung von *Idomeneo* durch das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und kehrt als Sesto in *La clemenza di Tito* zur



---

Mozartwoche in Salzburg zurück. Für ihre Verdienste um die française Musik wurde sie 2003 zum Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres ernannt. In der Philharmonie Luxembourg ist Magdalena Kožená zuletzt in der Saison 2021/22 aufgetreten.

### **Mitsuko Uchida** piano

**FR** Mitsuko Uchida est réputée pour être une interprète incomparable des œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Robert Schumann et Ludwig van Beethoven, ainsi qu'une défenseuse de la musique pour piano de Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern et György Kurtág. Elle est Musical America's Artist of the Year 2022 et Carnegie Hall Perspectives Artist lors des saisons 2022/23, 2023/24 et 2024/25. Son récent enregistrement des *Variations Diabelli* a été largement salué par la critique au début de l'année 2022 et récompensé d'un Gramophone Piano Award. Depuis de nombreuses années, Mitsuko Uchida entretient une relation étroite avec des orchestres majeurs, parmi lesquels les Berliner Philharmoniker, le Royal Concertgebouw Orchestra, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra et – aux États-Unis – le Chicago Symphony et le Cleveland Orchestra avec lequel elle a récemment célébré sa centième prestation au Severance Hall. Parmi les chefs avec lesquels elle a étroitement collaboré, citons Bernard Haitink, Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel et Mariss Jansons. Depuis 2016, Mitsuko Uchida est partenaire artistique du Mahler Chamber Orchestra, avec lequel elle mène un vaste projet qui les fait voyager sur plusieurs saisons à travers l'Europe, le Japon et l'Amérique du Nord. Elle donne par ailleurs régulièrement des récitals à Vienne, Berlin, Paris, Amsterdam, Londres, New York et Tokyo, et est une invitée régulière de la Mozartwoche et du Festival de Salzbourg. Elle enregistre exclusivement pour Decca. Sa discographie multiples fois récompensée comprend l'intégrale des sonates pour piano de Mozart et Schubert. Elle a reçu deux Grammy

Mitsuko Uchida photo: Richard Avedon



---

Awards – pour les concertos de Mozart avec le Cleveland Orchestra et un album de lieder avec Dorothea Röschmann. Sa captation du concerto pour piano de Schönberg avec Pierre Boulez et le Cleveland Orchestra a remporté le Gramophone Award du meilleur enregistrement d'un concerto solo avec orchestre. Mitsuko Uchida est membre fondatrice du Borletti-Buitoni Trust et directrice du Marlboro Music Festival. Elle a reçu la Goldene Mozart-Medaille du Mozarteum de Salzbourg et le Praemium Imperiale de la Japan Art Association. Elle a par ailleurs été distinguée de la médaille d'or de la Royal Philharmonic Society et du Wigmore Hall, et est devenue docteure honoraire des universités de Oxford et Cambridge. En 2009, elle a été nommée Dame Commander of the Order of the British Empire. Mitsuko Uchida a joué pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2022/23.

### **Mitsuko Uchida** Klavier

**DE** Mitsuko Uchida ist bekannt als unvergleichliche Interpretin der Werke von Mozart, Schubert, Schumann und Beethoven sowie als Fürsprecherin der Klaviermusik von Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern und György Kurtág. Sie war Musical America's Artist of the Year 2022 und ist Carnegie Hall Perspectives Artist in den Spielzeiten 2022/23, 2023/24 und 2024/25. Ihre Einspielung von Beethovens *Diabelli-Variationen* wurde von der Kritik hoch gelobt und mit dem Gramophone Piano Award 2022 ausgezeichnet. Seit vielen Jahren pflegt Uchida eine enge Beziehung zu den renommiertesten Orchestern der Welt, darunter die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das London Symphony Orchestra, das London Philharmonic Orchestra und – in den USA – das Chicago Symphony Orchestra und das Cleveland Orchestra, mit dem sie kürzlich in der Severance Hall ihren hundertsten Auftritt feierte. Zu den Dirigenten, mit denen sie eng zusammengearbeitet hat, gehören Bernard Haitink, Sir Simon Rattle, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Vladimir Jurowski, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel und Mariss Jansons. Seit 2016 ist

---

Mitsuko Uchida künstlerische Partnerin des Mahler Chamber Orchestra, mit dem sie ein sich über mehrere Spielzeiten erstreckendes Tourneeprojekt mit Stationen in Europa, Japan und Nordamerika gestaltet. Darüber hinaus gibt Uchida regelmäßig Liederabende in Wien, Berlin, Paris, Amsterdam, London, New York und Tokyo und ist häufiger Gast bei der Salzburger Mozartwoche und den Salzburger Festspielen. Uchida nimmt exklusiv für Decca auf, ihre mehrfach preisgekrönte Diskographie umfasst sämtliche Klaviersonaten von Mozart und Schubert. Sie erhielt zwei Grammy Awards – für Mozart-Konzerte mit dem Cleveland Orchestra und für ein Liederalbum mit Dorothea Röschmann – und ihre Aufnahme des Schönberg-Klavierkonzerts mit dem Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez gewann den Gramophone Award für die beste Einspielung eines Solokonzerts mit Orchester. Uchida ist Gründungsmitglied des Borletti-Buitoni Trust und Direktorin des Marlboro Music Festivals. Sie ist Trägerin der Goldenen Mozart-Medaille des Mozarteums Salzburg und des Praemium Imperiale der Japan Art Association. Außerdem wurde sie mit der Goldmedaille der Royal Philharmonic Society und der Wigmore Hall ausgezeichnet und erhielt die Ehrendoktorwürde der Universitäten Oxford und Cambridge. Im Jahr 2009 wurde sie zur Dame Commander of the Order of the British Empire ernannt. In der Philharmonie Luxembourg ist Mitsuko Uchida zuletzt in der Saison 2022/23 aufgetreten.

---

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

# Gerald Finley & Julius Drake

## «One voice, one piano»

---

**22.11.23**

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

---

**Gerald Finley** baryton  
**Julius Drake** piano

Œuvres de Britten, Duparc, Ives, Liszt, Peel, Porter, Schubert, Schumann,  
Vaughan Williams

---

### Liederabend

---

19:30

**90' + entracte**

---

**Salle de Musique de Chambre**

---

Tickets: 35 / 45 € / **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:

 [facebook.com/philharmonie](https://facebook.com/philharmonie)

 [instagram.com/philharmonie\\_lux](https://instagram.com/philharmonie_lux)

 [youtube.com/philharmonielux](https://youtube.com/philharmonielux)

 [twitter.com/philharmonielux](https://twitter.com/philharmonielux)

 [lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg](https://lu.linkedin.com/company/philharmonie-luxembourg)

 [tiktok.com/@philharmonie\\_lux](https://tiktok.com/@philharmonie_lux)

---

## Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2023

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

**Responsable de la publication** Stephan Gehmacher

**Rédaction** Charlotte Brouard-Tartarin, Dr. Christoph Gaiser,

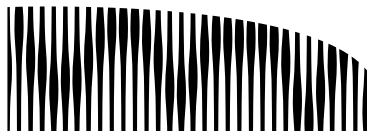
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

**Design** 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