

Récital vocal

Jeudi / Donnerstag / Thursday

18.12.2014 20:00

Salle de Musique de Chambre

Christiane Karg soprano

Joseph Middleton piano

Richard Strauss (1864–1949)

«Weihnachtslied» TrV 2 (Christian Friedrich Daniel Schubart) (1870)

«Ein Röslein zog ich mir im Garten» TrV 67
(Heinrich August Hoffmann von Fallersleben) (1878)

Acht Gedichte aus «Letzte Blätter» op. 10 TrV 141 N° 5: «Geduld»
(Hermann von Gilm zu Rosenegg) (1885)

Fünf Lieder op. 15 TrV 148 N° 1: «Madrigal»
(Michelangelo Buonarroti/Sophie Hasenclever) (1886)

Vier Lieder op. 27 TrV 170 N° 3: «Heimliche Aufforderung»
(John Henry Mackay) (1894)

Vier Lieder op. 36 TrV 186 N° 3: «Hat gesagt – bleibt's nicht dabei»
(Achim von Arnim/Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn)
(1898)

Fünf Lieder op. 39 TrV 189 N° 4: «Befreit» (Richard Dehmel) (1898)

~30'

—

Fünf Lieder op. 41 TrV 195 N° 3: «Am Ufer» (Detlev von Liliencron) (1899)

*Fünf Lieder op. 48 TrV 202 N° 4: «Winterweihe»
(Otto Julius Bierbaum) (1900)*

*Acht Lieder op. 49 TrV 204 N° 1: «Waldseligkeit»
(Richard Dehmel) (1900–1901)*

Drei Lieder der Ophelia op. 67 TrV 238

(William Shakespeare/Ludwig Seeger) (1918)

N° 1: Erstes Lied der Ophelia: «Wie erkenn' ich mein Traulieb?»

*N° 2: Zweites Lied der Ophelia: «Guten Morgen, 's ist
Sankt Valentinstag»*

N° 3: Drittes Lied der Ophelia: «Sie trugen ihn auf der Bahre bloß»

Vier letzte Lieder WoO 150 TrV 296 (1948)

N° 1: «Frühling» (Hermann Hesse)

N° 2: «September» (Hermann Hesse)

N° 3: «Beim Schlafengehen» (Hermann Hesse)

N° 4: «Im Abendrot» (Joseph von Eichendorff)

«Malven» TrV 297 (Betty Wehrli-Knobel) (1948)

~45'

La voix féminine, source d'inspiration

Richard Strauss

Corinne Schneider

Salomé, Elektra, Ariane, Hélène ou Arabella... l'œuvre lyrique de Richard Strauss se décline indéniablement au féminin. Pour chacun de ces rôles, le compositeur a su renouveler son style, recherchant une caractérisation vocale toujours plus affinée. Il en résulte une vocalité féminine couvrant un spectre tout à fait exceptionnel et d'une portée dramatique autant que psychologique inouïe. Au sein d'un catalogue de près de 200 lieder, Strauss consacre bien quelques-uns de ses meilleurs opus à des voix d'homme, comme par exemple les *Zwei Lieder op. 26* (1891) sur des poèmes de Lenau, dédiés au ténor Heinrich Zeller qui chantera le rôle-titre dans son premier opéra *Guntram* (1894) ou encore les *Zwei Gesänge op. 51* (1902–1906) composés pour la basse Paul Knüpfer. Les ténors Hans Gießen et Ludwig Wüllner, qui furent les interprètes masculins préférés du compositeur, ont également été les meilleurs ambassadeurs de ses mélodies. Mais bien plus nombreuses sont les pages inspirées par les plus grandes cantatrices de son temps ou par les interprètes des rôles féminins de ses opéras, comme Emilie Herzog de l'Opéra de Munich à laquelle il dédie ses *Sechs Lieder op. 19* (1888), Ernestine Schumann-Heink, la première Clytemnestre dans *Elektra* (1909), ou encore Viorica Ursuleac qui avait chanté le rôle-titre dans *Hélène d'Égypte* et pour laquelle il orchestre en 1940 *Zueignung op. 10 N° 1*, l'une de ses plus célèbres mélodies.

{ Entièrement adaptés aux possibilités des voix des chanteuses dont il était la plupart du temps très proche, les lieder de Strauss offrent en quelque sorte **le versant intime de ses opéras.**

Si Pauline fait ses adieux à la scène à la naissance de leur fils en 1897, elle continue en revanche à chanter au concert les lieder de son époux. Avec Richard au piano, elle conquiert l'Europe entière ainsi que les États-Unis où ils donnent plus d'une trentaine de concerts entre février et avril 1904. Après son retrait définitif de la scène de concert en 1905, Elisabeth Schumann (1888–1952) devient l'interprète favorite du compositeur. Celle qui incarnera la merveilleuse Sophie du *Chevalier à la rose* à Hambourg et à New York, possédait une voix extraordinaire et hors du commun, capable de vertigineuses prouesses de colorature en même temps qu'une palette lyrique extrêmement large. Strauss compose pour elle des pages particulièrement virtuoses, au style ample et particulièrement riche en ornements.

À partir de 1894, date de son mariage avec la soprano lyrique Pauline de Ahna (1863–1950) qui avait créé *Freihild*, le rôle féminin de *Guntram*, le compositeur réserve la presque totalité de ses lieder à son épouse. Strauss s'est toujours exprimé en termes élogieux au sujet du talent artistique de Pauline: «Elle est l'interprète idéale de mes lieder. Son exécution se caractérise à parts égales par la pénétration la plus subtile du contenu poétique, par un goût irréprochable dans le façonnement mélodique, par le raffinement et la grâce.» (1910) Il admire chez elle son talent d'actrice autant que ses qualités vocales et rend plusieurs fois publiquement hommage à son «interprétation fondamentalement poétique»: «Son excellente technique de respiration lui était fort utile, tout particulièrement dans l'air de Pamina, dans la *Cavatine* d'Agathe et dans la *Prière d'Elisabeth* (à Bayreuth) que je n'ai plus jamais entendu chanter avec autant de poésie que par Pauline. De même *«Traum durch die Dämmerung»*, *«Morgen!»*, *«Freundliche Vision»*, étaient servis par une émission vocale parfaitement égale et par une interprétation poétique irréprochable.» (1947)

C'est pour elle qu'il compose donc la plus grande partie de ses lieder, à commencer par son cadeau de mariage, les sublimes *Vier Lieder op. 27* (1894) qui atteignent un premier sommet expressif dans sa production. La troisième mélodie de ce recueil, *«Heimliche Aufforderung»* (Invitation secrète) sur un texte du poète contemporain John Henry Mackay, s'y présente comme un opéra miniature aux courbes vocales généreuses et débordant d'implorations enflammées.



Pauline et Richard Strauss

Il aimait l'accompagner lui-même au piano en se permettant d'audacieuses improvisations, comme en témoigne le musicologue viennois Alfred Orel qui fut amené à lui tourner les pages lors d'un récital donné dans les années 1920: *«La musique imprimée n'était qu'un aide-mémoire pour le compositeur, comme des réductions pour piano qui auraient permis à la cantatrice de travailler avec son répétiteur habituel. Sans devenir à proprement parler «orchestral», Strauss dépassait de très loin l'accompagnement imprimé et usait des possibilités du clavier d'une façon parfaitement inimitable. Mais le plus passionnant c'est ce que Strauss faisait entre deux mélodies. Laisant la cantatrice remercier seule pour les applaudissements, et pendant que j'ouvrais la page de la mélodie suivante, il improvisait des liaisons entre une mélodie et la suivante. Et quel ne fut pas mon étonnement lorsque je constatai que ces improvisations s'appuyaient toujours sur des fragments des opéras du maître, des fragments étroitement apparentés aux mélodies, ou qui tout au moins donnaient cette impression, par la façon très libre et très inspirée dont Strauss les jouait.»* (Souvenirs, 1952).

Richard Strauss met une trentaine de poètes en musique, ne rompant jamais avec l'héritage du 19^e siècle (Arnim, Brentano, Hölderlin, Uhland, Heine, Rückert, Eichendorff...), mais nouant des liens avec les poètes fin de siècle de l'école de Munich (Gilm, Dahn, Schack, Bodmann...) dont les noms restent aujourd'hui connus en partie grâce à sa musique, et regardant également vers la modernité du *Jugendstil* littéraire berlinois (Bierbaum, Busse, Henckel, Dehmel...). Dans le processus compositionnel qui le meut, le choix des poèmes n'est toutefois jamais premier. Strauss s'est en effet exprimé à plusieurs reprises sur le fait que chez lui, c'est toujours l'impulsion musicale qui initie le geste compositionnel et la recherche d'un texte à l'atmosphère adéquate. Il explique que les idées musicales se préparent longuement en lui et qu'une mélodie apparaît ensuite en un clin d'œil dès qu'il rencontre un poème correspondant plus ou moins à l'objet de sa mélodie imaginaire. Dans les années 1930, il écrit d'ailleurs ceci à son librettiste Joseph Gregor: «De nombreux lieder doivent leur naissance au fait que le compositeur cherche un poème qui associe une belle idée mélodique à une atmosphère poétiquement musicale – les lieder de Brahms! S'il lui est impossible de trouver un poème, vous obtenez un lied *sans* paroles – les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn».

Christiane Karg et Joseph Middleton proposent une sélection des plus beaux lieder de Strauss avec l'idée d'en présenter les commencements, les principales étapes stylistiques et les ultimes chefs-d'œuvre. Ainsi ce «*Weinachtslied*» (Chant pour la nuit de Noël), composé en décembre 1870 à l'âge de six ans pour sa tante Johanna Pschorr, chanteuse amateur de talent qui interprétait volontiers les premiers essais de son neveu. C'est la mère qui recopia les vers de Schubart sous les portées annotées par la main de l'enfant... Richard s'était mis à composer des lieder avant même de suivre un seul cours de composition. Il jugea plus tard avec sévérité sa quarantaine de lieder de jeunesse, dont «*Ein Röslein zog ich mir im Garten*» (J'ai cueilli une rose au jardin) (1878) en considérant que son recueil de *Huit Lieder op. 10* (1885) était son véritable début dans le genre. Caractérisé par de subtiles couleurs harmoniques, le cinquième chant «*Geduld*» (Pa-

tience), constitue le point culminant de ce cahier dédié à Heinrich Vogl, le grand ténor munichois du moment.

Strauss compose la plus grande partie de ses lieder entre 1885 et 1905, une date qui correspond à la fois à la fin de la carrière de chanteuse de Pauline et au succès remporté par son opéra *Salomé*.

Le style des lieder de Strauss se caractérise d'abord par un sens aigu de la prosodie allemande, une attention toute particulière à la métrique, aux accents toniques, à la recherche du rythme tout autant que de l'harmonie pouvant convenir à chaque mot, voire à chaque syllabe.

Le *Madrigal op. 15 N° 1* (1885) d'après Michel-Ange ainsi que l'*op. 36 N° 3* (1898) «*Hat gesagt – bleibt's nicht dabei*» (Il a dit... mais n'en restera pas là) extrait du *Knaben Wunderhorn*, témoignent de ce traitement intime de la poésie, sans boursoufflure aucune. À cette époque, le lied est alors un refuge dans la sphère intime (les *Sechs Lieder op. 37* de 1897 sont dédiés à Pauline pour la naissance de leur fils) autant qu'un atelier miniature pour le théâtre d'où surgissent de véritables petites scénettes d'opéra portant la ligne vocale jusqu'à l'éclatement du genre.

En 1898, Strauss accède au poste de Kapellmeister à l'Opéra Royal de Prusse; son installation à Berlin apporte un changement capital dans sa vie artistique. Il entre notamment en contact avec les poètes modernes qui exercent une influence décisive sur son style. La ligne vocale épouse alors jusqu'aux inflexions de la langue parlée; l'accompagnement pianistique chargé en polyphonie propose une imbrication de contrechants où s'entrelacent de multiples mélodies; la tonalité glisse soudainement et de manière inattendue vers des modulations rapides et multiples; les échappées fulgurantes de la voix et le brio d'arabesques perchées dans l'aigu sont de plus en plus fréquentes. C'est à cette époque que Strauss met dix textes de Richard Dehmel en musique, dont «*Befreit*» (Libéré) *op. 39 N° 4* (1898), «*Am Ufer*» (Sur le rivage) *op. 41 N° 3* (1899) et «*Waldseligkeit*» (Félicité des bois) *op. 49 N° 1* (1901). Mais le poète se montra sévère avec sa mise en musique qu'il estimait aux antipodes de son esthétique, ne voyant en

Strauss qu'«un naturaliste déguisé, aux impulsions romantiques». Pour cet artiste au seuil de l'avant-garde qui inspira notamment Schönberg, ce n'était pas un éloge. La relation entre les deux hommes se dégrada d'ailleurs assez rapidement.

Parfaitement comblé par le genre de l'opéra, Strauss ne compose plus un seul lied entre 1906 et 1917, une période où l'occupent *Elektra* (1909), *Le Chevalier à la rose* (1911), *Ariane à Naxos* (1916) et *La Femme sans ombre* (1919). Il reprendra contact avec le genre après plus d'une décennie de silence en publiant en 1918 quatre nouveaux recueils (*op.* 66 à *op.* 69). On peut observer un changement profond de son écriture, très perceptible dans les *Drei Lieder der Ophelia op. 67 (N° 1 à 3)* issus de la scène de la folie d'*Hamlet* de Shakespeare. La recherche harmonique est particulièrement raffinée et très mouvante; le travail des motifs est fouillé et stylisé; toujours aussi flexible, la ligne vocale apparaît plus savante et se montre, comme la partie pianistique, d'exécution extrêmement difficile.

Après cette salve de 1918, la production est ralentie pendant l'entre-deux-guerres et la période trouble de la guerre. Jusqu'aux *Vier letzte Lieder* composés à l'extrême fin de sa vie entre mai et septembre 1948, on compte seulement une petite vingtaine de lied en trente ans. C'est néanmoins au genre du lied que Strauss confie son dernier souffle, prenant congé avec sérénité du monde et de ses beautés: en observateur de la nature et de ses transformations, il livre un émouvant adieu à la vie, suspendu à la ligne vocale féminine déroulée en une phrase ultime. Pendant plus de trente ans après sa disparition, on a cru que les *Vier letzte Lieder* étaient réellement ses dernières mélodies. C'était sans compter *Malven* (Mauves), un ultime lied daté du 23 novembre 1948 et composé sur un poème de Betty Knobel pour Maria Jeritza, la créatrice plus de trente ans auparavant d'*Ariane* et de l'*Impératrice*: «à ma chère Maria, cette dernière rose». Jusqu'à sa mort survenue en 1982, l'amie de toujours avait gardé précieusement dans un coffre ce trésor qui ne sera créé que le 10 janvier 1985 par Kiri Te Kanawa à New York.

Michael Kennedy, le biographe anglais du compositeur écrit que Strauss aurait déclaré à Hans Hotter: «*En réalité, ce sont mes lieder que je préfère*». L'imagination sans cesse renouvelée de ses mélodies et les sommets expressifs atteints dans ce genre témoignent indéniablement du fait que, comme chez quelques autres compositeurs austro-allemands (Schubert, Brahms, Mahler), le lied constitua chez Strauss l'un de ses besoins d'expression les plus intimes.

Das Liedschaffen von Richard Strauss

Elisabeth Schmierer

Lieder bilden einen wesentlichen Beitrag des Œuvres von Richard Strauss: Seine über 200 Kompositionen sind in fast allen Schaffensphasen präsent und zeigen unterschiedlichste Gestaltungsweisen, die von der Anknüpfung an Traditionen bis zu modernsten musikalischen Strömungen reichen. Das im Liederabend dargebotene Programm bietet einen tiefen Einblick in dieses facettenreiche Werk: Das Konzert beginnt mit seinem ersten, 1870 im Alter von sechs Jahren entstandenen «*Weihnachtslied*» und endet mit den im vorletzten Lebensjahr komponierten Liedern «*September*» und «*Malven*».

Strauss hat seine Liedtexte stets sorgfältig ausgewählt: Schon im Kindesalter wurde er mit hochwertiger Lyrik vertraut, und seine späteren Liedopera zeigen eine sehr reflektierte, auf eine übergeordnete Idee verweisende Zusammenstellung der Texte. Seine frühen, bereits erstaunlich reifen Lieder knüpfen an die Liedtradition des 19. Jahrhunderts an. Dies betrifft nicht nur eine relativ einfache Struktur gemäß der Liedästhetik – akkordische Begleitung, Strophenform, sangbare Melodik –, sondern auch insbesondere die Verwendung von musikalischen Idiomen zur Interpretation des Textes wie Tonartencharakteristik und semantische Modelle. So steht das im Alter von sechs Jahren entstandene «*Weihnachtslied*» nach einem Gedicht von Daniel Friedrich Schubart in E-Dur – einer für das Alter nicht gerade selbstverständlichen Tonart, die mit ihrer semantischen Konnotation für Himmlisches und Traum auf den «Himmelsknaben» anspielt. Die 1877/1878 komponierten Lieder weisen eine Vielzahl an tonmalerischen Modellen auf: So hat «*Die Drossel*» nach Ludwig

Uhland eine »Introduction ad libitum«, die den Vogelgesang nachahmt, und «*Ein Röslein zog ich mir im Garten*» nach August Heinrich Hoffmann von Fallersleben prägt den Tonartengegensatz von Dur und Moll als Kontrast glücklicher und trauriger Gemüthsstimmung aus: Das im Garten liebevoll hochgezogene «Röslein» wurde von einem anderen «abgepflückt».

Strauss' erste publizierte Liedsammlung *op. 10* (1885) bildet eine zyklische Einheit, indem einerseits Gedichte nur eines Textdichters, Hermann von Gilm, vertont wurden und andererseits eine übergeordnete Idee, der romantische Topos vergeblicher Liebe, zugrunde liegt. Sie beginnt mit einem seiner bekanntesten Lieder, «*Zueignung*» *op. 10 N° 1*, ein sehr einfaches und gesangliches, aber äußerst wirkungsvolles Lied, das an die Vertonungsweise seiner Jugendlieder anknüpft und glückliche Gefühle assoziiert. Dazu kontrastierend stehen Lieder wie «*Geduld*» *op. 10 N° 5* und «*Allerseelen*» *op. 10 N° 8*, die den Schmerz vergeblicher oder vergangener Liebe thematisieren: Im letzten Lied «*Allerseelen*» äußert das lyrisch Ich den Wunsch, die Liebe «wie einst im Mai» wiederaufleben zu lassen, und gleichzeitig ist die Rede von den «Toten»; es endet demgemäß harmonisch ambivalent, den subdominanten Bereich, nach Moll gewendet, betonend.

Ab der Mitte der 1890er Jahre zog Strauss, der bis dahin meist zeitgenössische Lyrik vertonte, auch ältere Dichtung heran, darunter Gedichte aus *Des Knaben Wunderhorn* oder die Lyrik Friedrich Rückerts. Dazu gehört auch das Lied «*Das Rosenband*» *op. 36 N° 1* nach Friedrich Gottlieb Klopstock, dessen Text unter anderem aus Schuberts gleichnamiger Vertonung bekannt ist. Strauss' Vertonung ist vor allem im Kontext der weiteren Lieder von *op. 36* interessant: Die Rahmenlieder (am Ende «*Anbetung*» von Rückert) haben die übliche schwärmerische Liebesthematik – «Im Frühlingschatten fand ich sie, ich schmückte sie mit Rosenbändern [...], und um uns ward Elysium» –, zu der die beiden Wunderhornlieder durch banale Alltagsthemen krass kontrastieren: «*Für fünfzehn Pfennige*» will der Liebhaber im zweiten Lied sein Mädchen erkaufen, im dritten Lied «*Hat gesagt – bleibt nicht dabei*» weigert sich das Mädchen, für nur ein einziges «Gaggelei»

das Kindlein zu wiegen, für nur ein einziges Vöglein die Mäglein zu verraten, will jedoch gerne dafür nur drei Küßlein empfangen, weil es sowieso nicht dabei bleibe. Solche Kontraste erinnern an Konstellationen in Gustav Mahlers Liedœuvre, der sie innerhalb eines Liedes auskomponiert hat.

In der zweiten Hälfte der 1890er Jahre hat Strauss elf Lieder auf Texte des um die Jahrhundertwende in Literatenkreisen besonders beliebten zeitgenössischen Dichters Richard Dehmel vertont, der als Überwinder des Naturalismus und somit als Schöpfer der modernen Lyrik gilt. **Die wahre Kunst besteht nach Dehmel in der Umbildung der Wirklichkeit:** Die Elemente der Wirklichkeit seien, so Dehmel, nur «Rüstzeug für den mystischen Akt der Transformation», für den unter anderem der Traum paradigmatisch steht.

Das Lied «*Befreit*» aus dem fast ausschließlich auf Dehmel-Texte komponierten *op. 39* (1898) thematisiert eine Trennung – ob es eine trotz liebender Zuneigung positive ist, indem der liebende Partner den anderen von der Bindung «befreit», oder ob es eine Trennung durch den Tod ist, bleibt unbestimmt – am Schluss bleibt eine als glücklich empfundene Erinnerung, das Erscheinen des Geliebten im «Traum». Diesen Traum hat Strauss musikalisch gleich doppelt betont, sowohl mit der Traumtonart E-Dur als auch durch die harmonisch nicht funktional-logische Folge Cis-Dur – C-Dur – E-Dur als Pendant zur «Traumlogik», die keinen rationalen Gesetzen folgt. Die beiden Dehmel-Lieder aus *op. 41* (1899) «*Wiegenlied*» *op. 41 N° 1* und «*Am Ufer*» *op. 41 N° 3* sind vollkommen gegensätzlich vertont. Das erste ist sehr schlicht gehalten in überwiegend einfacher Harmonik, durchgehender fließender Begleitstruktur und eingängiger Melodik. «*Am Ufer*» hingegen hat eine äußerst zurückgenommene Begleitung, wie sie bei Strauss selten vorkommt: Sie ist fast durchgehend von lang gehaltenen Akkorden geprägt in einem sehr «langsamen» und «feierlichen» Tempo, an einen ins Extreme geweiteten Choral erinnernd. Das Gedicht thematisiert vordergründig eine Abendstimmung am Meer mit Metaphern der untergehenden Sonne, jedoch in ungewöhnlichen Wort- und Satzbildungen: «in seinen



hellen Abgrund sinkt der ferne Tag, er schaudert nicht», «die Glut umschlingt das höchste Land», «im Meere ringt die ferne Nacht, sie zaudert nicht». Gemeint ist hier mehr als nur die Naturstimmung des Sonnenuntergangs, angedeutet in den Sätzen «die Welt verstummt» und «dein Blut erklingt». Der letzte Satz «deine Seele trinkt das ewige Licht» deutet auf den Tod des angesprochenen Du und zugleich auf die christliche Unsterblichkeitshoffnung, das Bild des Sonnenuntergangs wird zur Erinnerung an den Geliebten, und das der Flut entspringende «Sternchen» wird von Strauss durch aufstrebende Sextolen hervorgehoben.

In «*Waldseligkeit*» op. 49 N° 1, einem der letzten Dehmel-Lieder von 1901, wird die objektive Naturschilderung von einer subjektiven Schicht überlagert: Das Naturbild der ersten Strophe wird in der zweiten zum Ausdruck seelischer Stimmung, die in der ersten Strophe durch das wirklichkeitsübergreifende Bild der «selig lauschenden» und «sich sacht berührenden Bäume» bereits angedeutet wird. In der zweiten Strophe dient die Natur nur noch als Rahmen für die intendierte Aussage des Gedichts. Das Aufgehen des Ich im Du, zentrales Moment der Lebensanschauung Dehmels, wird durch einen verkürzten Vers betont: «ganz nur Dein» statt «da bin ich ganz nur Dein». Strauss hat zwar vordergründig eine idyllische Waldstimmung komponiert mit einem vollstimmigen Begleitsatz und einer sehr sanglichen, weit geschwungenen Singstimmenmelodie; durch subtile Gestaltung wird er jedoch auch dem übergeordneten Gehalt gerecht, so in der deutlichen Hervorhebung des Wortes «berühren» sowohl durch die Tonart als auch durch den sehr langen, über zwei Takte gehaltenen Ton: Die sich berührenden Bäume sind Metapher der Annäherung von Ich und Du und bleiben nicht nur Naturbild. In der zweiten Strophe sind die Worte «ganz mein eigen» durch die einzigen harmonischen Rückungen im Lied aus dem Kontext hervorgehoben – Strauss war sich der besonderen Bedeutung der Stelle bewusst.

Ähnliche Themen wie bei Dehmel finden sich auch in den Gedichten von Otto Julius Bierbaum, dessen Texte Strauss mehrfach vertonte. «*Freundliche Vision*», das erste Lied aus *op. 48*, thematisiert eine glückliche Verbindung mit dem Du inmitten einer ländlichen Sommerstimmung – «eine Wiese voller Margeriten», «ein weißes Haus in grünen Büschen», in dessen «Kühle» das sich liebende Paar eintreten wird. Strauss hat das Lied als Ausdruck dieser idyllischen Stimmung in Musik gesetzt.

Eine ganz andere musikalische Gestaltung haben die *Drei Lieder der Ophelia op. 67 N° 1–3* (1918) nach Shakespeare in der Übersetzung von Karl Simrock, die nach einer längeren Pause in der Liedkomposition entstanden. Sie stammen aus der sogenannten «Wahnsinnsszene» des *Hamlet* (4. Akt, 5. Szene), und eine Reminiscenz an Strauss' Oper *Elektra* ist durch die an die Grenzen der Tonalität reichenden Harmonik auskomponiert. Das erste Lied gehört zu den harmonisch progressivsten Vertonungen von Strauss: Die Begleitung in der linken Hand besteht aus fast durchgehend repetierten dreistimmigen, überwiegend dissonanten Akkorden in synkopischem Rhythmus, den Wahnsinn versinnbildlichend, das von Chromatik bestimmte Motiv in der rechten Hand durchzieht quasi als «Wahnsinnsmotiv» im Wechsel mit einem Tritonusmotiv das ganze Lied. Im zweiten Lied wird der vordergründig leichte Charakter verzerrt und persifliert, das dritte Lied trägt ein unheilvoll dunkles Timbre.

«*September*» (1948) nach Hermann Hesse ist das zweite Lied der *Vier letzten Lieder*, die im Jahr vor Strauss' Tod entstanden sind. Die Orchesterlieder sind schon in der Klavierfassung sehr klangvoll, und wenn sie auch im Sinne der fortschrittlichen Tendenzen in Strauss' Œuvre interpretiert wurden, bilden sie doch einen Gegensatz zu Liedern wie den *Ophelia*-Vertonungen oder zu seinem allerletzten, im gleichen Jahr entstandenen Lied «*Malven*» nach Betty Knobel, das mit seinen unerwarteten harmonischen Wendungen und einem sehr kargen Satz weitaus progressiver ist. Strauss hatte das Lied in der *Weltwoche* bei einer Besprechung des

Bandes *Neue Gedichte* von Knobel gefunden und es am 23. November 1948 in Montreux komponiert. Im März 1949 schickte er es Maria Jeritza, der Interpretin von Octavian, Ariadne und Helena («Der geliebten Maria diese letzte Rose!»), die es für sich behielt. Das Lied wurde erst nach ihrem Tod 1983 in ihrem Nachlass gefunden, die erste Aufführung der Vertonung fand 1985 in New York statt, gesungen von Kiri Te Kanawa.

Aufgrund einer kurzfristig auf Wunsch der Künstler vorgenommenen Programmänderung konnten nicht alle Werke des heutigen Konzerts im deutschen Text dieses Programmhefts berücksichtigt werden. Wir danken für Ihr Verständnis.

Literatur:

Elisabeth Schmierer: «Klavierlieder», in: *Richard Strauss Handbuch* / hrsg. von Walter Werbec. – Stuttgart, Weimar und Kassel: Metzler und Bärenreiter, 2014, S. 326–347

Texte

«Weihnachtslied» TrV 2

(Text: Christian Friedrich Daniel Schubart)

Schlaf' wohl du Himmelskna-
be du,
Schlaf' wohl du süßes Kind;
Dich fächeln Engelein in Ruh,
Mit sanftem Himmelswind.
Wir arme Hirten singen dir
Ein herzlich Wiegenliedlein für,
Schlafe, Himmelskindlein, schlafe.

Maria hat mit Mutterlieb
dich leise zugedeckt
und Joseph hält den Hauch zurück,
dass er dich nicht erweckt.
Die Schäflein, die im Stalle sind,
verstummen vor dir, Himmelskind;
schlafe, schlafe, Himmelssöhn-
chen, schlafe!

«Ein Röslein zog ich mir im Garten» TrV 67

(Text: Heinrich August Hoffmann von Fallersleben)

Ein Röslein zog ich mir im Garten,
Ich hatte meine Freud' daran.

«Chant de Noël»

(traduction: Guy Laffaille)

Dors bien, enfant du ciel,
Dors bien, doux enfant;
Des petits anges t'éventent dans
ton sommeil
Avec la douce brise du ciel.
Nous pauvres bergers chantons
pour toi
Une petite berceuse affectueuse,
Dors, petit enfant du ciel, dors.

Marie avec un amour maternel
T'a recouvert
Et Joseph retient son souffle,
Pour ne pas te réveiller.
Les petits moutons qui sont dans
l'étable
Se taisent devant toi, enfant du ciel;
Dors, dors, petit-fils du ciel, dors!

«J'ai attiré une petite rose dans mon jardin»

(traduction: Pierre Mathé)

J'ai attiré une petite rose dans
mon jardin,

Ja, sprach es immer, ich bin dein,
Ich blühe nur für dich allein.

Ein Röslein zog ich mir im Garten,
Ich gab ihm hin mein ganzes Herz.
Wie konnt' ich doch so glücklich
sein!
Es blühte nur für mich allein.

Ein Röslein zog ich mir im Garten,
Ein Andrer hat es abgepflückt.
Was mich erfreuet hat so sehr,
Ich find' es nun und nimmermehr.

«Geduld» op. 10 TrV 141 N° 5

(Text: Hermann von Gilm zu
Rosenegg)

Geduld, sagst du, und zeigst mit
weißem Finger
Auf meiner Zukunft
festgeschloss'ne Tür;
Ist die Minute, die da lebt, ge-
ringer
Als jene ungeboren? Sage mir;
Kannst mit der Liebe du den Lenz
verschieben,
Dann borg' ich dir für eine Ewig-
keit,
Doch mit dem Frühling endet auch
das Lieben,
Und keine Herzens-Schulden zahlt
die Zeit.

J'y trouvai ma joie,
Oui, disait-elle toujours, je suis à toi,
Je ne fleuris que pour toi seul.

J'ai attiré une petite rose dans
mon jardin,
Je lui donnai tout mon cœur;
Comment pouvais-je être plus
heureux,
Elle ne fleurissait que pour moi
seul.

J'ai attiré une petite rose dans
mon jardin,
Un autre l'a cueillie;
Ce qui m'avait tant réjoui,
Maintenant je ne le trouverai plus
jamais.

«Patience»

(traduction: Pierre Mathé)

Patience, dis-tu et me montres
d'un doigt blanc
la porte bien fermée de mon ave-
nir.
La minute vécue à présent est-elle
moins importante
que celles encore à venir? Dis-
moi!
Si avec l'amour, tu pouvais différer
le printemps
je t'en serais redevable pour
l'éternité,
mais avec le printemps se termine
aussi l'amour,
et le temps ne se mesure pas aux
dettes de cœur.

Geduld, sagst du und senkst die schwarze Locke,
Und stündlich fallen Blumenblätter ab,
Und stündlich fordert eine Totenglocke
Der Träne letztes Fahrgeld für das Grab.
Sieh' nur die Tage schnell vorüber-
rinnen,
Horch, wie sie mahnend klopfen
an die Brust:
Mach auf, mach auf, was wir nicht
heut' gewinnen,
Ist morgen unersetzlicher Verlust.

Geduld, sagst du und senkst die Augenlider,
Verneint ist meine Frage an das Glück;
So lebe wohl, ich seh' dich nimmer wieder,
So will's mein unerbittliches Geschick.
Du hast geglaubt, weil andre warten müssen
Und warten können, kann und muß ich's auch,
Ich aber hab' zum Lieben und zum Küßen
Nur einen Frühling, wie der Rosenstrauch.

«Madrigal» op. 15 TrV 148 N° 1
(Text: Michelangelo Buonarroti,
Deutsch von Sophie Hasenclever)

Ins Joch beug' ich den Nacken demuthvoll,
Beug' lächelnd vor dem Mißgeschick dies Haupt,

Patience, dis-tu, et tu baisse tes boucles noires
et heures après heures tombent les pétales de fleurs
et heures après heures le glas exige
des larmes comme dernier péage vers le tombeau.
Vois comme les jours s'écoulent vite,
écoute les frapper ta poitrine avec véhémence,
ouvre, ouvre, ce que nous n'obtenons pas aujourd'hui
est une perte irremplaçable.

Patience, dis-tu, et tu baisses les yeux,
répondant non à ma demande de bonheur;
alors bon voyage, je ne te reverrai plus jamais,
ainsi sera mon impitoyable destin.
Tu as cru, parce que d'autres devaient attendre
et le pouvaient, que moi aussi je devais et pouvais;
mais moi, j'ai pour aimer et pour embrasser,
comme le buisson de rose, un seul printemps.

«Madrigal»
(traduction: Pierre Mathé)

Je baisse humblement le cou sous le joug,
Souriant devant mon malheur, je penche la tête,

Dies Herz das liebt und glaubt,
Vor meiner Feindin. Wider die-
se Qual
Bäum' ich mich nicht mit Groll,
Mir bangt viel mehr, sie lindre sich
einmal.
Wenn deines Auges Strahl
Dies Leid verwandelt hat in Le-
benssaft,
Welch Leid hat dann zu töten
mich die Kraft?

**«Heimliche Aufforderung» op.
27 TrV 170 N° 3**

(Text: John Henry Mackay)

Auf, hebe die funkelnde Schale
empor zum Mund,
Und trinke beim Freudenmahle
dein Herz gesund.
Und wenn du sie hebst, so winke
mir heimlich zu,
Dann lächle ich und dann trinke
ich still wie du...

Und still gleich mir betrachte um
uns das Heer
Der trunknen Zecher – verachte
sie nicht zu sehr.
Nein, hebe die blinkende Schale,
gefüllt mit Wein,
Und laß beim lärmenden Mahle
sie glücklich sein.

Doch hast du das Mahl genossen,
den Durst gestillt,
Dann verlasse der lauten Genos-
sen festfreudiges Bild,
Und wandle hinaus in den Garten
zum Rosenstrauch,

Et ce cœur qui aime et qui croit,
Devant mon ennemie. Contre ce
tourment,
Je ne me rebelle pas avec ran-
cœur,
Je crains bien plus qu'un jour elle
s'apaise.
Si la radiance de tes yeux a trans-
formé
Cette peine en source de vie,
Quelle peine aurait encore la puis-
sance de me tuer?

«Invitation secrète»
(traduction: Guy Laffaille)

Élève la coupe étincelante jusqu'à
ta bouche,
Et bois dans ce festin joyeux pour
guérir ton cœur.
Et quand tu la lèves, à ce mo-
ment-là fais-moi un signe secrè-
tement,
Alors je sourirais et boirais silen-
cieusement comme toi...

Et en silence comme moi, regarde
autour de nous la foule
Des bavards ivres – ne les mé-
prise pas trop.
Non, lève la coupe brillante, rem-
plie de vin,
Et laisse-les heureux au milieu du
repas bruyant.

Mais quand tu auras savouré le
festin, apaisé ta soif,
Alors quitte la scène joyeuse des
compagnons bruyants
Et promène-toi dehors dans le jar-
din jusqu'aux rosiers,

Dort will ich dich dann erwarten
nach altem Brauch,

Und will an die Brust dir sinken,
eh du's gehofft,
Und deine Küsse trinken, wie eh-
mals oft,
Und flechten in deine Haare der
Rose Pracht.
O komm, du wunderbare, ersehnte
Nacht!

**«Hat gesagt – bleibt's nicht
dabei» op. 36 TrV 186 N° 3**

(Text: Achim von Arnim/
Clemens Brentano)

Mein Vater hat gesagt,
Ich soll das Kindlein wiegen,
Er will mir auf den Abend
Drei Gaggeleier sieden;
Siedt er mir drei,
Ißt er mir zwei,
Und ich mag nicht wiegen
Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,
Ich soll die Mägdlein verraten,
Sie wollt mir auf den Abend
Drei Vögelein braten;
Brät sie mir drei,
Ißt sie mir zwei,
Um ein einziges Vöglein
Treib ich kein Verräterei.

Mein Schätzlein hat gesagt,
Ich soll sein gedenken,

Là je t'attendrai selon notre an-
cienne coutume.

Et sur ton sein je me jeterai avant
que tu l'espères
Et je boirai tes baisers, comme
souvent autrefois,
Et j'entrelacerai dans tes cheveux
la splendeur des roses.
Oh, viens, nuit merveilleuse, si
désirée!

**«Elle a dit – Je ne m'en
contenterai point»**

(traduction: Pierre Mathé)

Mon père a dit
Que je devais bercer le petit,
Ce soir il me fera
Bouillir trois œufs.
Qu'il m'en bouille trois,
Qu'il m'en mange deux,
Je n'ai pas envie de bercer
Pour un seul œuf.

Ma mère a dit
Que je dois trahir la servante,
Ce soir elle me fera
Rôtir trois oiselets;
Qu'elle m'en rôtisse trois,
Qu'elle m'en mange deux,
Pour un seul oiselet
Je ne commettrai pas de trahison.

Mon petit trésor a dit

Er wöllt mir auf den Abend
Drei Küßlein auch schenken;
Schenkt er mir drei,
Bleibt's nicht dabei,
Was kümmert michs Vöglein,
Was schiert mich das Ei.

Que je devais penser à lui,
Ce soir il veut
Me faire trois petits baisers
Qu'il m'en fasse trois,
Je ne m'en contenterai point,
Peu m'importe l'oiselet,
Peu m'importe l'œuf.

«Befreit» op. 39 TrV 189 N° 4

(Text: Richard Dehmel)

Du wirst nicht weinen. Leise, leise
wirst du lächeln: und wie zur Rei-
se
geb' ich dir Blick und Kuß zurück.
Unsre lieben vier Wände! Du hast
sie bereitet,
ich habe sie dir zur Welt gewei-
tet –
o Glück!

«Libérée»

(traduction: Pierre Mathé)

Tu ne pleureras pas. Doucement,
doucement
tu souriras: et comme pour un
voyage
je te retournerai un regard et un
baiser.
Nos quatre murs adorés! Tu les as
préparés,
je les ai ouverts au monde –
Ô bonheur!

Dann wirst du heiß meine Hän-
de fassen
und wirst mir deine Seele lassen,
läßt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes
Leben,
ich will es ihnen wiedergeben –
o Glück!

Et puis, brûlante, tu prendras mes
mains
et tu m'abandonneras ton âme,
et me laisseras nos enfants.
Tu m'as fait cadeau de toute ta vie,
je la leur rendrai –
Ô bonheur

Es wird sehr bald sein, wir
wissen's beide,
wir haben einander befreit vom
Leide;
so gab ich dich der Welt zurück.

Ce sera très bientôt, tous deux le
savons,
nous nous sommes libérés de la
souffrance;
je te rends donc au monde.

Dann wirst du mir nur noch im
Traum erscheinen
und mich segnen und mit mir wei-
nen –
o Glück!

Alors tu ne m'apparaîtras plus
qu'en rêve
et tu me béniras et avec moi pleu-
reras –
Ô bonheur!

«Am Ufer» op. 41 TrV 195 N° 3

(Text: Detlev von Liliencron)

Die Welt verstummt, dein Blut er-
klingt;
in seinen hellen Abgrund sinkt
der ferne Tag,

er schaudert nicht; die Glut um-
schlingt
das höchste Land, im Meere ringt
die ferne Nacht,

sie zaudert nicht; der Flut ent-
springt
ein Sternchen, deine Seele trinkt
das ewige Licht.

«Winterweihe»

Fünf Lieder op. 48 TrV 202 N° 4

(Text: Otto Julius Bierbaum)

In diesen Wintertagen,
Nun sich das Licht verhüllt,
Laß uns im Herzen tragen,
Einander traulich sagen,
Was uns mit innerm Licht erfüllt.

Was milde Glut entzündet,
Soll brennen fort und fort,
Was Seelen zart verbündet,

«Sur le rivage»

(traduction: Pierre Mathé)

Le monde s'est tu, ton sang vibre
dans son clair abîme décline
au loin le jour,

sans frissonne; son rougeoieient
enlace
les plus hautes terres, dans la
mer lutte
au loin la nuit,

sans tarder; du flot jaillit
une petite étoile, ton âme boit
sa lumière éternelle.

«En ces jours d'hiver»

(traduction: Pierre Mathé)

En ces jours d'hiver,
Maintenant que la lumière se voile,
Portons dans nos cœurs
Et avouons-nous sincèrement
Ce qui nous emplit d'une lumière
intérieure.

Ce qui allume une douce ardeur
Doit brûler encore et encore,
Ce qui lie des âmes délicates

Und Geisterbrücken gründet,
Sei unser leises Losungswort.

Et établit un pont entre les esprits,
Doit être notre secret mot d'ordre.

Das Rad der Zeit mag rollen,
Wir greifen kaum hinein,
Dem Schein der Welt verschollen,
Auf unserm Eiland wollen
Wir Tag und Nacht der sel'gen Lie-
be weih'n.

La roue du temps peut tourner,
Nous n'y pouvons guère y faire,
Disparus des apparences du
monde,
Sur notre île nous voulons jour
et nuit
Nous vouer à la béatitude de
l'amour.

«Waldseligkeit» op. 49

TrV 204 N° 1

(Text: Richard Dehmel)

Der Wald beginnt zu rauschen,
Den Bäumen naht die Nacht,
Als ob sie selig lauschen,
Berühren sie sich sacht.

«Béatitude en forêt»

(traduction: Pierre Mathé)

La forêt commence à bruire,
La nuit s'approche des arbres,
Comme si elle guettait avec bon-
heur
D'être par eux caressée.

Und unter ihren Zweigen,
Da bin ich ganz allein,
Da bin ich ganz dein eigen:
Ganz nur Dein!

Et sous leurs rameaux
Je suis tout seul,
Là, je suis pour toi seule,
Pour toi seule!

Drei Lieder der Ophelia op. 67

TrV 238 N° 1-3

(Texte: William Shakespeare,
Deutsch von Ludwig Seeger, 1868)

Trois chants d'Ophélie

(traduction: Guy Laffaille)

**Erstes Lied der Ophelia:
«Wie erkenn' ich mein
Traulieb?»**

Wie erkenn' ich mein Treulieb
Vor andern nun?
An dem Muschelhut und Stab
Und den Sandalschuh'n.

**Premier chant d'Ophélie:
«Comment reconnaître mon
vrai amour?»**

Comment reconnaître mon vrai
amour
D'un autre maintenant?
À son chapeau de coquillages et à
son bâton
Et à ses sandales.

Er ist tot und lange hin,
Tot und hin, Fräulein!
Ihm zu Häupten grünes Gras,
Ihm zu Fuß ein Stein. Oho.

Auf seinem Bahrtuch, weiß wie
Schnee,
Viel liebe Blumen trauern.
Sie gehn zu Grabe naß,
O weh! vor Liebesschauern.

**Zweites Lied der Ophelia:
«Guten Morgen, 's ist
Sankt Valentinstag»**

Guten Morgen, 's ist Sankt Valen-
tinstag
So früh vor Sonnenschein.
Ich junge Maid am Fensterschlag
Will Euer Valentin sein.
Der junge Mann tut Hosen an,
Tät auf die Kammertür,
Ließ ein die Maid, die als Maid
Ging nimmermehr herfür.

Bei Sankt Niklas und Charitas!
Ein unverschämt Geschlecht!
Ein junger Mann tut's wenn er
kann,
Fürwahr, das ist nicht recht.
Sie sprach: Eh Ihr gescherzt mit
mir,
Verspricht Ihr mich zu frein.

Ich bräch's auch nicht beim Son-
nenlicht,
Wärst du nicht kommen herein.

Il est mort loin d'ici,
Mort et loin d'ici, Madame!
À sa tête de l'herbe verte,
À ses pieds une pierre. Oh!

Sur son drap mortuaire, blanc
comme la neige,
Grand nombre de suaves fleurs se
désolent.
Elles vont au tombeau mouillées,
Hélas, par des larmes d'amour.

**Deuxième chant d'Ophélie:
«Bonjour, c'est la
Saint-Valentin»**

Bonjour, c'est la Saint-Valentin
Si tôt avant la clarté du soleil.
À la fenêtre, moi, une jeune fille,
Je serai ta Valentine.
Le jeune homme mit son pantalon
Ouvrit la porte de la chambre,
La jeune fille y entra, et plus du
tout jeune fille
Jamais plus elle en sortit.

Par Saint Nicolas et la sainte Cha-
rité!
Une espèce éhontée!
Un jeune homme le fera s'il le peut,
En vérité, ce n'est pas juste.
Elle dit: avant que tu t'amuses
avec moi,
Tu avais promis de m'épouser.

Je l'aurais fait en plein soleil,
Si tu n'étais pas venue ici.

**Drittes Lied der Ophelia:
«Sie trugen ihn auf der
Bahre bloß»**

Sie trugen ihn auf der Bahre bloss
Leider, ach leider, den Liebsten!
Manche Träne fiel in des Grabes
Schoss –
Fahr wohl, fahr wohl, meine Tau-
be!

Mein junger frischer Hansel ist's,
Der mir gefällt – Und kommt er
nimmermehr?

Er ist tot, o weh!
In dein Totbett geh,
Er kommt dir nimmermehr.

Sein Bart war weiss wie Schnee,
Sein Haupt wie Flachs dazu.
Er ist hin, er ist hin,
Kein Trauern bringt Gewinn:
Mit seiner Seele Ruh
Und mit allen Christenseelen!
Darum bet ich! Gott sei mit euch!

**Troisième chant d'Ophélie:
«Ils l'ont porté sur la civière»**

Ils l'ont porté sur la civière
Malheureusement, hélas, le bien-
aimé est tombé!
Bien des larmes se sont écoulées
au sein de la tombe,
Adieu, adieu, ma colombe!

C'est mon jeune et vif Robin,
Je l'aime – Et ne reviendra-t-il
pas ?

Il est mort, hélas!
Il gît sur son lit de mort,
Il ne reviendra plus jamais.

Sa barbe était blanche comme la
neige,
Sa tête était comme le lin.
Il est parti, il est parti,
Aucune douleur n'apporte de bé-
néfice:
Le repos pour son âme
Et pour toutes les âmes des chré-
tiens!
Pour cela je prie! Que Dieu soit
avec nous!

Vier letzte Lieder WoO 150
TrV 296

N° 1: «Frühling»

(Text: Hermann Hesse)

In dämmerigen Grüften
träumte ich lang
von deinen Bäumen und blauen
Lüften,
von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen
in Gleich und Zier,
von Licht übergossen
wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder,
du lockst mich zart,
es zittert durch all meine Glieder
deine selige Gegenwart!

N° 2: «September»

(Text: Hermann Hesse)

Der Garten trauert,
kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Quatre derniers lieder

(traduction: Pierre Mathé)

N°1: «Printemps»

Dans les tombes crépusculaires
J'ai longtemps rêvé
De tes arbres et de tes ciels
bleus,
De ton parfum et de tes chants
d'oiseaux.

Maintenant accessible tu es là,
Brillant et gracile,
Inondé de lumière
Comme une merveille devant moi.

Tu me reconnais,
Tu m'attires doucement,
Je frissonne de tous mes
membres
De ta bienheureuse présence.

N°2: «Septembre»

Le jardin pleure,
Froide, la pluie coule sur les fleurs.
L'été frémit,
Muet à l'approche de sa fin.

L'or goutte de feuille en feuille,
Tombe du grand acacia.
L'été sourit, étonné et alanguie,
Dans le rêve mourant du jardin.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehen, sehnt sich nach
Ruh.
Langsam tut er die großen
müdigwordnen Augen zu.

N° 3: «Beim Schlafengehen»

(Text: Hermann Hesse)

Nun der Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnlisches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn, vergiß du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

N° 4: «Im Abendrot»

(Text: Joseph von Eichendorff)

Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhen wir
Nun überm stillen Land.

Longtemps encore, auprès des
roses
Il reste là, aspirant au repos.
Lentement il ferme ses grands
yeux
Qui s'en sommeillent.

N°3: «En allant dormir»

Maintenant le jour me fatigue,
Il faut que la nuit étoilée
Accueille mon désir ardent,
Comme un enfant fatigué.

Mains, cessez toute activité,
Cerveau, oublie toute pensée,
Tous mes sens maintenant
Veulent plonger dans le sommeil.

Et mon âme, sans surveillance,
Planera de ses ailes libérées
Dans le cercle magique de la nuit,
Pour vivre mille fois plus intensément.

N°4: «Coucher de soleil»

À travers détresse et joie,
Nous sommes allés, main dans
la main:
De notre chemin tous deux nous
nous reposons
Maintenant au-dessus du pays
calme.

Rings sich die Täler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

Tritt her, und laß sie schwirren
Bald ist es [Schlafenszeit]2,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde –
Ist dies etwa der Tod? –

«Malven» TrV 297

(Text: Betty Wehrli-Knobel)

Aus Rosen, Phlox,
Zinienflor
Ragen im Garten
Malven empor,
Duftlos und ohne
Des Purpurs Glut,
wie ein verweintes
blasses Gesicht
Unter dem goldnen
himmlischen Licht.
Und dann verwehen
leise, leise im Wind
Zärtliche Blüten
Sommers Gesind.

Tout autour les vallées s'inclinent,
Déjà l'air s'assombrit,
Deux alouettes encore s'élèvent
Dans les parfums annonçant la
nuit.

Viens là, et laisse-les voleter,
Il est bientôt temps de dormir,
Ne nous égarons pas
Dans cette solitude.

Ô grande et silencieuse paix!
Si profonde au coucher du soleil,
Comme nous sommes fatigués
de marcher –
Est-ce un peu comme ça, la mort ?

«Roses trémières» TrV 297

(traduction: Guy Laffaille)

Parmi les roses, phlox, zinnias
Se dressent vers le ciel dans le
jardin,
les rose trémières,
Inodores et sans
le feu du pourpre,
Comme un visage
pâle gonflé de larmes,
Sous la lumière
dorée du ciel.
Et puis, doucement
elles sont soufflées,
doucement dans le vent,
Les tendres fleurs,
par le serviteur de l'été.

Interprètes

Biographies



Christiane Karg soprano

Christiane Karg est née à Feuchtwangen, en Bavière. Elle reçoit une formation en chant au Salzburger Mozarteum auprès de Heiner Hopfner et dans la classe d'interprétation de lieder de Wolfgang Holzmaier. Elle y obtient un master en lied et oratorio et s'y spécialise dans l'opéra et la scène. À ce titre, elle reçoit la médaille Lilli Lehmann. Après un engagement à l'opéra-studio de Hambourg, elle intègre la troupe de la Oper Frankfurt à l'automne 2008, où elle chante les rôles les plus importants écrits pour sa tessiture: Susanna, Pamina, Servilia, Musetta, Zdenka, Mélisande. Elle est l'invitée des Bayerische Staatsoper, Hamburgische Staatsoper, Komische Oper Berlin, Theater an der Wien, Opéra de Lille, Glyndebourne Festival. Elle est régulièrement l'invitée du Festival de Salzbourg, ce depuis les débuts qu'elle y a faits en 2006; on l'y entend dans le rôle d'Amor d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck sous la direction de Riccardo Muti et Zerlina dans *Don Giovanni* de Mozart. Parmi les moments forts de sa saison 2013/14, il faut citer ses débuts dans le rôle de Sophie dans la nouvelle production de *Rosenkavalier* mise en scène par Christoph Waltz et dirigée par Dmitri Jurowski; Sandrina dans *La finta giardiniera* de Mozart sous la direction de Robin Ticciati à Glyndebourne et Eurydice dans *l'Orfeo* de Gluck aux Wiener Festwochen. En 2014/15, elle se produit dans les rôles de Sophie (*Der Rosenkavalier*) sous la direction de Christian Thielemann à la Semperoper Dresden, Pamina à l'occasion de ses débuts au Royal Opera House Covent Garden; elle est l'invitée de la Hamburgische Staatsoper dans Mélisande (*Pel-*



Christiane Karg
(photo: Gisela Schenker)

léas et Mélisande). À Baden-Baden, elle se produit dans des exécutions de concert de *Le nozze di Figaro* de Mozart dans le rôle de *Susanna* sous la direction de Yannick Nezet-Séguin. En concert, Christiane Karg est invitée à se produire au Wiener Musikverein avec le Concentus Musicus sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, avec le NDR Sinfonieorchester sous la direction de Christoph Eschenbach et Thomas Hengelbrock, avec le Danish National Symphony Orchestra, la Philharmonie tchèque sous la direction de Manfred Honeck, l'ORS de Genève sous la direction de Marek Janowski, le RSO Wien sous la direction de Cornelius Meister, le Spanish National Orchestra, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse sous la direction de Josep Pons, Les Arts Florissants, la Sächsische Staatskapelle Dresden sous la direction de Christian Thielemann, le Mozarteum Orches-

ter Salzburg, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sous la direction de Mariss Jansons, dans les *Scènes de Faust* de Schumann sous la direction de Daniel Harding, avec Herbert Blomstedt et les Wiener Symphoniker dans le *Requiem* de Brahms, avec le Rotterdam Philharmonic sous la direction de Yannick Nézet-Séguin et avec le Philadelphia Orchestra dans la *Quatrième Symphonie* de Mahler. C'est également dans la *Quatrième* de Mahler et sous la direction de Yannick Nézet-Séguin qu'elle a fait ses débuts la saison dernière auprès des Berliner Philharmoniker. Parallèlement à de nombreux engagements en concert en Allemagne et à l'étranger, elle a été artiste en résidence auprès du hr-Sinfonieorchester. La saison actuelle la mène de nouveau auprès des Berliner Philharmoniker (Haendel: *La resurrezione* sous la direction d'Emanuelle Haïm), de l'Orchestre national de France sous la direction d'Andrés Orozco-Estrada; elle se produit de nouveau dans le cadre de la Mozartwoche Salzburg auprès de Mark Minkowski et les Musiciens du Louvre, retrouve le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks et Yannick Nézet-Séguin. C'est en artiste passionnée que Christiane Karg se consacre au lied. Elle est régulièrement l'invitée de la Schubertiade Hohenems/Schwarzenberg et du Wigmore Hall à Londres. Elle se produit en récital aux Grazer et Wiener Musikvereine, au Konzerthaus Wien, au Mozarteum Salzburg, au Concertgebouw Amsterdam, aux Schwetzingen SWR-Festspielen, à la Philharmonie Köln, à Essen et à l'Edinburgh Festival. Christiane Karg reçoit pour son premier CD de lieder paru chez Berlin Classics «Verwandlung – Lieder eines Jahres» (piano: Burkhard Kehring) le très réputé prix ECHO Klassik der Deutschen Phono-Akademie. Après son CD «Amoretti» comprenant des arias de Mozart, Gluck et Grétry sous la direction de Jonathan Cohen et son ensemble Arcangelo, paraît en mars 2014 son deuxième CD de lieder «Heimliche Aufforderung» comprenant des lieder de Richard Strauss (piano: Malcolm Martineau).



Christiane Karg Sopran

«Gesanglich bewegt sich die Aufführung auf höchstem Niveau. Die neurotische Überspanntheit der *Violante alias Sandrina* wird von Christiane Karg großartig erfasst. Hinreißend ihre silbrig glänzenden Koloraturen in der melancholischen *Kavatina* «Geme la tortorella», in der die unglücklich Liebende ihr Schicksal beklagt.» (FAZ, 10.07.2014, Gina Thomas)

Christiane Karg, in Feuchtwangen (Bayern) geboren, erhielt ihre Gesangsausbildung am Salzburger Mozarteum bei Heiner Hopfner sowie in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier. Dort machte sie auch ihren Master Lied/Oratorium und den Abschluss im Fach Oper/Musiktheater, wofür man ihr die Lilli-Lehmann-Medaille verlieh. Nach einem Engagement im Hamburger Opernstudio wechselte Christiane Karg im Herbst 2008 als Ensemblemitglied an die Oper Frankfurt, wo sie die wichtigen Rollen ihres Fachs sang, darunter Susanna, Pamina, Servilia, Masetta, Zdenka, Melisande. Als Gast war sie an der Bayerischen Staatsoper, der Hamburgischen Staatsoper, der Komischen Oper Berlin, dem Theater an der Wien, der Opéra de Lille und beim Glyndebourne Festival zu erleben. Bei den Salzburger Festspielen war sie seit ihrem Debüt 2006 wiederholt eingeladen, u.a. als Amor in *Orfeo ed Euridice* unter der Leitung von Riccardo Muti und als Zerlina in Mozarts *Don Giovanni*. Highlights der Saison 2013/14 waren u.a. ihr Rollendebüt als Sophie in einer Neuproduktion des *Rosenkavalier* unter der Regie von Christoph Waltz und dem Dirigat von Dmitri Jurowski, Sandrina in Mozarts *La finta giardiniera* unter Robin Ticciati in Glyndebourne und Eurydike in Glucks *Orfeo* bei den Wiener Festwochen. In 2014/15 singt sie u.a. Sophie (*Der Rosenkavalier*) unter dem Dirigat von Christian Thielemann an der Semperoper Dresden, als Pamina gibt sie ihr Debüt am Royal Opera House Covent Garden und gastiert als Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) an der Oper Hamburg. In Baden-Baden singt sie in einer konzertanten Aufführung von Mozarts *Le nozze di Figaro Susanna* unter dem Dirigat von Yannick Nézet-Séguin. Als Konzertsängerin gastierte Christiane Karg u.a. mit dem Concentus Musicus unter Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musikverein, dem NDR Sinfonieorchester un-

ter Leitung von Christoph Eschenbach und Thomas Hengelbrock, dem Danish National Symphony Orchestra, der Tschechischen Philharmonie unter Manfred Honeck, dem ORS in Genf unter Marek Janowski, dem RSO Wien unter Cornelius Meister, dem Spanish National Orchestra, dem Orchestre National du Capitole de Toulouse unter Joseph Pons sowie mit Les Arts Florissants, der Sächsischen Staatskapelle Dresden unter Christian Thielemann, dem Mozarteum Orchester Salzburg sowie dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons und mit Schumanns *Faust-Szenen* unter Daniel Harding, mit Herbert Blomstedt und den Wiener Symphonikern mit Brahms' *Requiem*, unter Yannick Nezet-Seguín mit dem Rotterdam Philharmonic und dem Philadelphia Orchestra in Mahlers *Vierter Symphonie*. Ebenfalls mit Mahlers *Vierter Symphonie* und unter Yannick Nezet-Seguín gab sie in der vergangenen Saison ihr Debut bei den Berliner Philharmonikern. Neben zahlreichen weiteren Konzertengagements im In- und Ausland war sie auch Artist in Residence beim hr-Sinfonieorchester. Die aktuelle Saison führt sie u.a. erneut zu den Berliner Philharmonikern (Händel: *La Resurrezione* unter Emanuelle Haïm), zum Orchestre National de France unter Andrés Orozco-Estrada, zur Mozartwoche Salzburg mit Mark Minkowskis Musiciens du Louvre und zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Yannick Nezet-Seguín. Mit besonderer Leidenschaft widmet sich Christiane Karg dem Liedgesang. Sie ist regelmäßiger Gast der Schubertiade Hohenems/Schwarzenberg und der Wigmore Hall London. Rezitals führten sie u.a. in den Grazer und Wiener Musikverein, ins Konzerthaus Wien, zum Mozarteum Salzburg, in den Concertgebouw nach Amsterdam, zu den Schwetzingen SWR-Festspielen in die Philharmonie Köln, nach Essen und zum Edinburgh Festival. Christiane Karg erhielt für ihre erste bei Berlin Classics erschienene Lied-CD «Verwandlung – Lieder eines Jahres» (Klavier: Burkhard Kehring) den renommierten Musikpreis ECHO Klassik der Deutschen Phono-Akademie. Nach ihrer CD «Amoretti» mit Arien von Mozart, Gluck und Grétry unter Jonathan Cohen und seinem Ensemble Arcangelo, erschien im März 2014 ihre zweite Lied-CD «Heimliche Aufforderung» mit Liedern von Richard Strauss (Klavier: Malcolm Martineau).



Joseph Middleton piano

«Joseph Middleton is a born collaborator... one of the brightest stars in the world of song and Lieder, performing with the likes of baritone Sir Thomas Allen and soprano Dame Felicity Lott»

(BBC Music Magazine, Rising Stars, Great Artists of Tomorrow)

Le pianiste Joseph Middleton est reconnu dans les domaines de prédilection qui sont les siens: l'accompagnement et la musique de chambre. Décrit dans le *BBC Music Magazine* comme «l'une des étoiles les plus éclatantes de l'univers de la mélodie et du lied», il a également été «labélisé» comme «la crème de la nouvelle génération» par *The Times*. Il joue et enregistre avec les chanteurs les plus charismatiques, dans les principaux lieux consacrés à la musique, dans toute l'Europe et en Amérique du Nord. Joseph Middleton accompagne les chanteurs les plus renommés à l'internationale, parmi lesquels Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Sarah Connolly, Christopher Maltman, John Mark Ainsley, Mark Padmore, Joan Rodgers, Amanda Roocroft, Matthew Rose, Carolyn Sampson, Lisa Milne, Ann Murray, Lucy Crowe, Wolfgang Holzmair, Ruby Hughes, Iestyn Davies, Jennifer Johnston, Christiane Karg, Katarina Karnéus, Andrew Kennedy, Jonathan Lemalu, Anna Stephany, Toby Spence, Ailish Tynan et Roderick Williams. Il collabore régulièrement avec les jeunes talents prometteurs de la génération montante. En 2012, il a formé le Myrthen Ensemble avec lequel il explore le répertoire des mélodies avec ses partenaires réguliers en duo: Sophie Bevan, Clara Mouriz, Allan Clayton et Marcus Farnsworth. Avec les instrumentistes, il s'est produit en concerts avec Natalie Klein, Emma Johnson, Lawrence Power, Nicholas Daniel et the Goldner, Navarra et Meta4 Quartets. Joseph Middleton se produit dans les lieux musicaux les plus prestigieux: Alice Tully Hall (Lincoln Centre) à New York, Wiener Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Philharmonie de Cologne, Philharmonie Luxembourg, Toronto Koerner Hall, Vancouver Chan Centre, San Francisco Nourse Theatre; Wigmore Hall, Royal Opera House et Royal Festival Hall à Londres. Il est l'invité régulier des festivals d'Aix-en-Provence, Aldeburgh, Brighton, Cheltenham, City of London, Edinburgh, Oxford Lieder, Ravinia, Three Choirs, Toron-

to, Vancouver et West Cork. Joseph Middleton collabore étroitement avec la BBC dans le cadre des New Generation Artists Scheme et a réalisé de nombreuses émissions en live en solo, en musique de chambre et dans le répertoire de mélodies pour BBC Radio 3. Il a notamment été invité à deux reprises à présenter sa propre série de concerts du déjeuner. Sa discographie comporte «Elgar in Sussex» avec Dame Felicity Lott, le CD d'un récital avec Amanda Roccroft (tous deux chez Champs Hill Records), «Fleurs» avec Carolyn Sampson (BIS Records), un CD de mélodies espagnoles avec Clara Mouriz (Sonimage Classics) et les lieder de Ludwig Thuille avec Sophie Bevan et Jennifer Johnston (Champs Hill Records). Parmi ses importants engagements récents et à venir figurent ses concerts à l'Alice Tully Hall de New York avec Sarah Connolly; au Konzerthaus de Vienne, à San Francisco et aux festivals BathMozart et de Brighton avec Christopher Maltman; une tournée au Royaume-Uni avec *Winterreise* et Sir Thomas Allen; un projet d'enregistrement pour BIS avec Carolyn Sampson et des récitals avec elle à Munich, Freiburg et au Concertgebouw d'Amsterdam; il sera au Concertgebouw et au Wigmore Hall avec Katarina Karnéus et, avec Christiane Karg, en tournée en Amérique du Sud et se produira en récital en Allemagne, en Autriche et à la Philharmonie Luxembourg. Il retournera au Wigmore Hall avec Lucy Crowe, Christiane Karg, Clara Mouriz, Kitty Whately et le Myrthen Ensemble et produira sa propre série Duparc sur BBC Radio 3 avec John Mark Ainsley, Lisa Milne, Anna Stéphany et Renata Pokupić. Né au Gloucestershire, Joseph passe un diplôme MPhil à l'University of Birmingham puis étudie le piano à la Royal Academy of Music (bourse EMI). Une fois diplômé, il devient Junior Fellowships RCM et RAM et Associé RAM. Il est fait Samling Foundation's inaugural Pianist Scholar et devient musicien en résidence au Pembroke College Cambridge. Il décroche le Prix d'accompagnement à la Wigmore Hall International Song Competition, le Prix Kathleen Ferrier, le Prix Richard Tauber et remporte la Royal Over-Seas League Competition et le Geoffrey Parsons Memorial Award. En Allemagne, il a récemment reçu le Prix du meilleur pianiste spécialisé dans le lied au Concours international Schubert (Lied Duo).

|||||

Joseph Middleton piano

«Joseph Middleton is a born collaborator... one of the brightest stars in the world of song and Lieder, performing with the likes of baritone Sir Thomas Allen and soprano Dame Felicity Lott.» (*BBC Music Magazine*, Rising Stars, Great Artists of Tomorrow)

Pianist Joseph Middleton specialises in the art of song accompaniment and chamber music and has been highly acclaimed within this field. Described in the *BBC Music Magazine* as «one of the brightest stars in the world of song and Lieder», he has also be labeled as «the cream of the new generation» by *The Times*. He performs and records with many of the world's finest singers in major music centres across Europe and North America. Joseph has enjoyed concerts with internationally established singers including Sir Thomas Allen, Dame Felicity Lott, Sarah Connolly, Christopher Maltman, John Mark Ainsley, Mark Padmore, Joan Rodgers, Amanda Roccroft, Matthew Rose, Carolyn Sampson, Lisa Milne, Ann Murray, Lucy Crowe, Wolfgang Holzmair, Ruby Hughes, Iestyn Davies, Jennifer Johnston, Christiane Karg, Katarina Karnéus, Andrew Kennedy, Jonathan Lemalu, Anna Stephany, Toby Spence, Ailish Tynan and Roderick Williams. He regularly collaborates with rising stars from the younger generation and in 2012 he formed the Myrthen Ensemble to further explore the song repertoire with regular duo partners Sophie Bevan, Clara Mouriz, Allan Clayton and Marcus Farnsworth. Work with instrumentalists includes concerts with Natalie Clein, Emma Johnson, Lawrence Power, Nicholas Daniel and the Goldner, Navarra and Meta4 Quartets. Joseph appears at major music centres including New York's Alice Tully Hall (Lincoln Centre), the Vienna Konzerthaus, Amsterdam Concertgebouw, Cologne Philharmonie, Luxembourg Philharmonie, Toronto Koerner Hall, Vancouver Chan Centre, San Francisco Nourse Theatre and London's Wigmore Hall, Royal Opera House and Royal Festival Hall. He is a regular guest at Festivals in Aix-en-Provence, Aldeburgh, Brighton, Cheltenham, City of London, Edinburgh, Oxford Lieder, Ravinia, Three Choirs, Toronto, Vancouver and West Cork. Joseph has a special relationship with the BBC through his work with their New Generation Art-

ists Scheme and as such has made numerous live broadcasts of solo, chamber and song repertoire for BBC Radio 3, including twice being invited to curate his own weeklong series of lunch-time concerts. His discography includes «Elgar in Sussex» with Dame Felicity Lott, a recital CD with Amanda Roccroft (both Champs Hill Records), «Fleurs» with Carolyn Sampson (BIS Records), a CD of Spanish Songs with Clara Mouriz (Sonimage Classics) and the lieder of Ludwig Thuille with Sophie Bevan and Jennifer Johnston (Champs Hill Records). Recent and forthcoming highlights include appearances at: New York's Alice Tully Hall with Sarah Connolly; Vienna's Konzerthaus, in San Francisco and at the BathMozart and Brighton Festivals with Christopher Maltman; a UK tour of Winterreise with Sir Thomas Allen; a recording project for BIS with Carolyn Sampson and recitals with her in Munich, Freiburg and Amsterdam's Concertgebouw; appearances at the Amsterdam Concertgebouw and Wigmore Hall with Katarina Karnéus and, with Christiane Karg, a tour of South America, and recitals in Germany, Austria and the Luxembourg Philharmonie. He returns to Wigmore Hall with Lucy Crowe, Christiane Karg, Clara Mouriz, Kitty Whately and the Myrthen Ensemble and curates his own Duparc series for BBC Radio 3 with John Mark Ainsley, Lisa Milne, Anna Stéphany and Renata Pokupić. Born in Gloucestershire, Joseph graduated with an MPhil from the University of Birmingham before studying piano on an EMI Scholarship at the Royal Academy of Music. Upon graduation he held Junior Fellowships at both the RCM and RAM, had the title of Associate conferred upon him by the RAM, was made the Samling Foundation's inaugural Pianist Scholar and took up the post of Musician in Residence at Pembroke College Cambridge. Joseph's competitive successes include the Accompaniment Prizes of the Wigmore Hall International Song Competition, Kathleen Ferrier Awards, Richard Tauber Prize, Royal Over-Seas League Competition and Geoffrey Parsons Memorial Award. In Germany he recently won the Best Lied-Pianist Prize at the International Schubert Competition LiedDuo.

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

Vendredi / Freitag / Friday 30.01.2015 20:00

Salle de Musique de Chambre

«La Belle Excentrique»

Patricia Petibon soprano

Susan Manoff piano

Reynaldo Hahn: «Pholoé» (*Étude latine N° 8*)
 Francis Poulenc: «À sa guitare»
 «Chanson d'Orkenise» (*Banalités N° 1*)
 Gabriel Fauré: «Spleen» *op. 51/3*
 Manuel Rosenthal: «Rêverie» (*Trois Poèmes de Marie Roustan N° 1*)
 «Pêcheur de lune» (*Trois Poèmes de Marie Roustan N° 2*)
 Gabriel Fauré: «Les Berceaux» *op. 23/1*
 Francis Poulenc: «Ba, be, bi, bo, bu» (*La Courte Paille N° 4*)
 Manuel Rosenthal: «L'Éléphant du jardin des plantes»
 (*Chansons du Monsieur Bleu N° 2*)
 «Bengali» (*Chansons du Monsieur Bleu N° 11*)
 Erik Satie: «Air du poète» (*Ludion N° 4*)
 Francis Poulenc: «Voyage à Paris» (*Banalités N° 4*)
 «Hier» (*Trois poèmes de Louise Lalanne N° 3*)
 Erik Satie: «Je te veux»
 Francis Poulenc: «Les gars qui vont à la fête»
 (*Chanson villageoise N° 2*)
 Henri Collet: «En los jardines del amor» (*Poema de un día N° 5*)
 Fernando Obradors: «Con amores, la mi madre»
 (*Canciones clásicas españolas*)
 «El vito» (*Canciones clásicas españolas*)
 Manuel de Falla: «Asturiana»
 (*Siete canciones populares españolas N° 3*)
 Joaquín Turina: «Cantares» *op. 19/3* (*Poema en forma de canciones*)
 Erik Satie: *Sur un vaisseau* (*Description automatique N° 1*)
 «La statue de bronze» (*Trois mélodies N° 1*)
 «Daphnéo» (*Trois mélodies N° 3*)
 Harold Arlen: «Over the rainbow»
 Leonard Bernstein: *La Bonne Cuisine*
 George Gershwin: *Prelude N° 2*
 Agustín Lara: «Granada»

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire officiel:



Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Etablissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2014
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: Imprimerie Centrale
Tous droits réservés.



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