

Concerts exceptionnels

Lundi / Montag / Monday

26.10.2009 20:00

Grand Auditorium

Coopération avec les Soirées de Luxembourg

Rencontres Musicales Luxembourg

Edita Gruberova soprano

Patrick Messina clarinette

Stephan Matthias Lademann piano

Wolfgang A. Mozart: «*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen*

Liebhabsers verbrannte» KV 520 (1787)

«*Das Veilchen*» KV 476 (1785)

Ariette «*Oiseaux, si tous les ans*» KV 307 (1777–1778)

Ariette «*Dans un bois solitaire*» KV 308 (1777–1778)

Canzonetta «*Ridente la calma*» KV 152 (1772–1775?)

Ariette «*Un moto di gioia*» KV 579 (1789)

Franz Schubert: «*Der Jüngling an der Quelle*» D 300 (1816/1817?)

«*Der Fluß*» D 693 (1820)

«*Die Forelle*» op. 32 D 550 (1816–1817)

«*Mignon II*» D 727 (1821)

«*An Silvia*» op. 106/4 D 891 (1826)

«*Gretchen am Spinnrade*» op. 2 D 118 (1814)

«*Der Hirt auf dem Felsen*» für Sopran, Klarinette und Klavier

op. 129 D 965 (1828)

Antonín Dvořák: *Písně Milostné** (*Chants d'amour / Liebeslieder*)

op. 83 B 160 (1865, 1888)

1. «*Ó, naši lásce nekvete*»
2. «*V tak mnohém srdci mrtvo jest*»
3. «*Kol domu se ted' potácím*»
4. «*Já vím, že v sladké naději*»
5. «*Nad krajem vévodí lehký spánek*»
6. «*Zde v lese u potoka já stojím sám a sám*»
7. «*V té sladké moci očí tvých*»
8. «*Ó, duše drahá, jedinká*»

Richard Strauss: «*Die Nacht*» *op. 10/3 TrV 141/3* (1885)

«*Allerseelen*» *op. 10/8 TrV 141/8* (1885)

«*In goldener Fülle*» *op. 49/2 TrV 204/2* (1901)

«*Zueignung*» *op. 10/1 TrV 141/1* (1885)

* Traductions voir p. 47–53 / Übersetzungen siehe S. 47–53

Coopération avec la Société Luxembourgeoise des Amis de l'Opéra



Dans le cadre de Luxembourg Festival 2009

luxembourg
festival

Le Lied, art de la miniature

De Mozart à Strauss

Dominique Escande

L'univers du lied est celui de miniatures où s'équilibrent la mélodie et son poème, la partie vocale et celle du piano, l'intraduisible «Einfühlung» et la description. Du pré-romantisme naissant des rares lieder de Wolfgang A. Mozart (1756–1791), à la riche somptuosité des lieder de Richard Strauss (1864–1949), le lied polymorphe ajuste minutieusement les éléments qui le composent. Du 18^e au 20^e siècle, le décor miniature des lieder est le plus souvent celui de la nature à laquelle les poètes confèrent des sentiments particuliers. L'émotion musicale va donc trouver son meilleur champ d'expression dans la thématique du paysage. Le monde de la nuit et de l'inquiétante étrangeté, la perte des repères qui s'associe à cet univers vont aussi constituer l'un des matériaux de choix des romantiques allemands, jusqu'aux lieder de Richard Strauss («*Die Nacht*»). Des miniatures galantes de Mozart aux miniatures opulentes de Strauss, le lied est un art d'épure qui révèle le style précis et minutieux de ses auteurs.

Mozart et la miniature galante

Marqué par la fraîcheur du pré-romantisme naissant et sans doute par l'esprit de Jean-Jacques Rousseau exigeant de l'art qu'il dépeigne la nature, Mozart fait surgir des omières oiseaux, violette et bois solitaires, dépeignant un lied qui oscille entre l'univers galant et la mignardise. Balbutiements d'une forme à ses débuts, ses lieder flirtent avec l'ariette française, le ton du singspiel ou encore celui de l'aria comique italienne. La *Canzonetta* «*Ridente la calma*» KV 152 («Un calme souriant») est d'authenticité souvent discutée. Elle serait un arrangement par Mozart d'une aria qui, elle, est certainement de son ami Joseph Mysliweček. L'ariette «*Un*



Wolfgang A. Mozart
(relief de Leonhard Posch, 1789)

moto di gioia KV 579 («Un élan de joie») (Vienne, août 1789) provient du rôle de Suzanne lors de la reprise des *Nozze di Figaro* avec grand succès le 29 août 1789. Remplaçant l'air «*Venite ingnocchiatevi*» du deuxième acte et existant dans une version pour voix et piano par Mozart lui-même, l'ariette était sans doute destinée à la Ferrarese, cantatrice à laquelle Mozart confiera quelques mois plus tard le rôle de Fiordiligi dans *Così fan tutte*. Mozart s'exprime au sujet de l'ariette dans une lettre à Constanze: «Je crois bien que la petite ariette que j'ai faite pour la Ferrarese doit plaire, à la condition qu'elle soit capable de l'interpréter naïvement, ce dont je doute fort.»

Est-il également possible de qualifier de lied, l'ariette «*Oiseaux si tous les ans*» KV 307 dont la vivacité rythmique et le ton rappellent celui des arie donnés à l'Opéra Comique de Paris et que Mozart s'efforce de rendre aussi française que possible? Pourtant, sa forme «durchkomponiert» (de composition continue) connaîtra un grand avenir. La dédicataire Augusta Wendling en a elle-même choisi la poésie d'Antoine Ferrand dans quelque *Almanach des muses* ou *Chansonnier des grâces*, dont le ton de badinage mi-sensible, mi-polisson caractérise le «lyrisme» français de l'époque galante alors en faveur à Mannheim. Mozart ne sachant pas très bien prononcer le français, accentua le e muet du mot «destinée», ce qui fit

sourire à Paris. Quelques mois plus tard, c'est au tour d'Augusta Wendling de choisir une poésie de Houdard de la Motte provenant du même recueil pour l'Ariette «*Dans un bois solitaire*» KV 308. Les deux œuvres sœurs sont traitées dans le même goût français, bien que la seconde en la bémol majeur soit plus trouble.

Derrière l'apparente simplicité et la fraîcheur de «*Das Veilchen*» KV 476 («*La Violette*») (Vienne, 8 juin 1785), se dissimule une forme dramatique incisive où Mozart de nouveau – et contrairement à l'usage de l'époque qui privilégiait la composition strophique (la même mélodie pour chacune des strophes) –, reprend la forme «*durchkomponiert*» agrémentée d'éléments en récitatif, inhabituellement indépendant de l'accompagnement pianistique. Unique rencontre de la musique de Mozart avec la poésie de Goethe, «*Das Veilchen*» figurait dans *Erwin und Elmire*, un singspiel datant de la jeunesse de Goethe. Mozart a peut-être trouvé ce texte dans un recueil de lieder publié par le compositeur Joseph Antonín Štěpán en 1778. Une violette voit une jolie bergère s'avancer dans la prairie, désire être cueillie par elle et orner son corsage un instant; mais la bergère, sans la voir, la foule aux pieds et passe; et la violette meurtrie, mourante, crie encore sa joie de périr, sous le pied de la bergère. Mozart lui ajouta quelques mots en épilogue («*Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen.*» / «*La pauvre violette! c'était une aimable violette!*»), preuve qu'il se souciait des poèmes au point de les compléter.

Deux ans plus tard, Mozart composa «*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*» KV 520 («*Quand Louise brûla les lettres de son infidèle amant*») (Vienne, 26 mai 1787), un lied en ut mineur dont le ton pathétique et passionnel annonce le climat du lied romantique. Écrit dans la chambre de M. Godefroy de Jacquin, Mozart en fit cadeau à son ami qui se l'appropriâ pour la dédier à la belle dont il était épris. Mozart composait ses lieder allemands alors que les paroles italiennes de *Don Giovanni* occupaient le meilleur de son activité créatrice, comme par désir de renouer avec le «*singspiel*» national.



Franz Schubert
(Portrait de Wilhelm August Rieder, 1825)

**Franz Schubert (1797–1828):
drame miniature et théâtre de verdure**

Alors que les premiers lieder de Schubert ressemblent à des exercices dans le style dramatique de la ballade de Johann Rudolph Zumsteeg, de grande composition, mêlant des changements constants de textures et de tonalités et passant du récitatif à l'arioso et d'une figuration pianistique picturale à une autre, le grand envol éclate le 19 octobre 1814 avec «*Gretchen am Spinnrade*» D 118 («Marguerite au rouet»), son premier grand chef-d'œuvre. Usant magistralement de la forme «durchkomponiert» pour dévoiler les facettes de Marguerite dans l'attente de Faust, Schubert retient de l'ouvrage de Goethe, un épisode que les autres musiciens du Faust, de Schumann à Liszt en passant par Berlioz n'avaient pas sélectionné. Le texte du lied tiré du premier *Faust* comprend dix strophes de quatre vers chacune. Ces vers courts et haletants, traduisent l'inquiétude et le désarroi de Marguerite, tandis que le retour identique des strophes 1, 4 et 8 identiques font figure de refrain. Le matériau de construction unificateur et essentiel du lied provient de la cellule mélodique exposée initialement et à la formule d'accompagnement maintenue imperturbablement du début à la fin. Ces doubles croches perpétuelles traduisent à la fois l'incessant mouvement du rouet et le trouble de Marguerite. La seule fois où le déroulement perpétuel des doubles croches s'arrête,

c'est pour mettre en relief le mot *Kuss* (baiser) qui sur un sol aigu, représente le point culminant de la première partie du lied. Il traduit parfaitement l'émoi de la jeune fille au premier baiser reçu et prépare le point culminant de la fin de la seconde partie sur le la aigu, soulignant de nouveau l'importance de ce baiser: «an seinen Küssen vergehen sollt» («et mourir sous ses baisers»). La ligne vocale sensuelle se développe à partir d'une broderie sur note pivot. Son élément adverse constitué d'intervalles disjoints renforce la circularité obsessionnelle de la musique concrétisant le décor clos renfermant la jeune fille au rouet. Infiltrant sa trame de procédés empruntés aux techniques symphoniques: progression diatonique ascendante aux strophes 6 et 7 (sol, la, si bémol, do), usant d'une déclamation irrégulière et d'instabilité harmonique en frôlant plusieurs autres tonalités et modalités que le ré mineur initial, Schubert transfigure la ballade goethéenne en créant une véritable tentation miniature de l'opéra.

Dans les lieder de Schubert, la figuration instrumentale de l'eau est à la fois très fréquente et très diverse. Pour «*Der Jüngling an der Quelle*» D 300 («Le Jeune homme au bord de la source»), sur un texte de Salis-Seewis, c'est une formule d'accompagnement en doubles croches récurrentes qui porte l'image du mouvement de l'eau. Avec «*Der Fluß*» («Le Fleuve»), les ondulations de la partie de piano, représentation classique du mouvement aquatique, favorisent aussi une référence tout autre – celle d'une italianité à la Rossini, ce que confirme la partie vocale. D'un autre caractère est l'atmosphère de «*Die Forelle*» D 550 («La Truite») de forme tripartite AAB, auquel Schubert confère un accompagnement descriptif, ménageant les effets de surprise comme le brusque changement d'atmosphère virant au drame dans la section B. Place au sentiment naïf de l'illusion d'une harmonie universelle où tout chante et respire, en un incessant dialogue entre l'homme et la nature. La pensée rousseauiste de la transparence où l'homme et la nature partagent un même langage, se décline en métaphores, le courant d'un ruisseau ou d'un fleuve devenant prétexte au fantastique hallucinatoire. «*Die Forelle*» met en musique un texte de Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791), musicien amateur et opposant absolu au duc de Wurtemberg, emprisonné pen-

dant dix ans. C'est dans sa geôle qu'il écrit ce poème sans doute autobiographique (le pêcheur rusé qui trouble l'eau pour attraper la truite insaisissable).

Parmi les très nombreux lieder composés par Schubert sur des poèmes de Goethe, la série des différents lieder intitulés «*Mignon*», et numérotés, occupe une place un peu particulière, ne serait-ce que parce que Schubert s'est attelé à de nombreuses reprises à leur mise en musique, comme si le personnage essentiellement mélancolique et nostalgique de Mignon dans le *Wilhelm Meister* de Goethe correspondait idéalement à son inspiration propre... «*An Silvia*» D 891 («*À Silvia*») sonne sur un mode beaucoup plus léger. C'est un extrait de la pièce de Shakespeare, *The Two Gentlemen of Verona* (dans une traduction allemande de Bauernfeld), qui fournit la trame de cette courte sérénade, pleine de brio et d'espièglerie.

«*Der Hirt auf dem Felsen*» D 965 («*Le Pâtre sur le rocher*») sur un texte de Wilhelm Müller et Helmina von Chézy se singularise par l'introduction de la clarinette. Proche de l'air de concert, il fut commandé par la cantatrice Anna Milder-Hauptmann qui le chanta pour la première fois à Riga en mars 1830. Le texte, sans doute de la main de la cantatrice, est un curieux amalgame de deux auteurs connus de Schubert: Müller d'une part pour le plus important du texte (le début et la fin) et un extrait de *Der Berghirt* (Le Pâtre et la montagne) de Chézy (la poétesse de *Rosamunde*) pour la partie centrale de l'aria faite de quelques vers tirés de *Liebesgedanken* (La Gratitude de l'amour). Le lied est d'abord remarquable par sa longueur et la richesse dramatique de son «scénario» musical. Avec une partie de piano réduite à un simple accompagnement harmonique, c'est véritablement le dialogue entre voix et clarinette qui dessine le passage mouvant de la mélancolie vers la joie, les deux se renforçant mutuellement comme toujours chez Schubert. Ainsi l'évocation initiale, relativement «neutre» de la contemplation de la vallée et de l'écho du chant du pâtre donne lieu tout naturellement à une première partie jouant sur les réponses entre voix et clarinette, l'une se faisant l'écho de l'autre. Le cœur émotionnel du lied se situe dans la partie suivante, à l'évo-

cation de la solitude – longues tenues de la voix de soprano, alliage des timbres de la voix et de la clarinette. Mais c'est dans la partie finale, allègre et revenue au mode majeur triomphant que la mélancolie est peut-être paradoxalement la plus profonde – la célébration de la venue du printemps sonnante, malgré la joie affichée (de même que dans l'un des derniers lieder de *La Belle Meunière*, «*Trockne Blumen*»), comme la certitude de la mort et la représentation éclatante d'un bonheur... définitif!

La miniature straussienne à l'ombre du gigantisme orchestral

Alors que Richard Strauss évolue dans le contexte d'une Autriche fin de siècle, faisant sienne l'idée lisztienne du poème symphonique auquel Eduard Hanslick reproche «de composer avec des éléments poétiques plutôt que musicaux», il compose avec ses 174 lieder, les dernières miniatures romantiques malheureusement peu connues, eu égard à l'extraordinaire succès de sa production lyrique et symphonique. Bien qu'il ait composé son premier lied à l'âge de six ans, c'est avec les *Huit Lieder op. 10* composés en 1885 que s'opère la cristallisation artistique dans ce genre. «*Die Nacht*» *op. 10/3* («La Nuit»), «*Allerseelen*» *op. 10/8* («Toussaint») et «*Zueignung*» *op. 10/1* («Dédicace») appartiennent ainsi à une première période créatrice (1885–1888) de 35 lieder d'inspiration romantique constituant un ensemble très homogène. «*Die Nacht*», «*Allerseelen*» et «*Zueignung*» s'imposent par le lyrisme de leurs parties vocales. Premier volume de lieder de Strauss à être publié, l'opus 10 sur les poèmes d'Hermann von Gilm, commence par «*Zueignung*», une fervente ballade d'amour de facture victorienne. Strauss permit à Robert Herger, son collègue de l'opéra, d'en faire une orchestration qui rendit ce lied éternellement populaire. De forme strophique, «*Zueignung*» possède une ligne vocale qui se concentre dans le médium de la voix mais qui se clôt par un aigu extatique. L'accompagnement en accords égrenés se superpose aux solides basses de la main gauche.

Toute autre est l'atmosphère de «*Die Nacht*» dont la voix est intimement liée à l'accompagnement pianistique de rythme régulier, éclairé de courts échos. «*Die Nacht*» commence par quelques notes répétées du piano sur lesquelles se greffe une ligne vocale



Richard Strauss
(photographie de Joseph G. Gessford, New York 1904)

somptueuse qui développe peu à peu son ambitus. Ces premières mesures campent le décor nocturne «Aus dem Walde tritt die Nacht, aus den Bäumen schleicht sie leise» («Surgit de la forêt, la nuit s'avance, laissant les arbres, elle va à pas légers»). Strauss use subtilement de la transposition tonale pour donner plus d'impact à une seconde partie plus dramatique, annonçant une résolution des tensions sur l'aigu aérien final sur «O die Nacht, mir bangt, sie stehle» («Ô la nuit, j'ai peur que toi aussi elle ne te prenne à moi»). Si l'impression du temps suspendu domine, l'accompagnement pianistique est d'une très grande richesse harmonique. En 1940, le compositeur en fit sa propre et bien caractéristique version orchestrale, mais celle-ci ne fut mise à la disposition du public. S'y trouvent pourtant les germes de ce que l'on retrouvera dans les fabuleux *Vier letzte Lieder* (Quatre derniers Lieder): un souci évident de déclamation fidèle aux inflexions psychologiques, une richesse et une diversité de l'accompagnement rehaussé par des harmonies originales et des enchaînements imprévus ainsi qu'une ligne mélodique onctueuse. Les quatre lieder de l'opus 49 sont postérieurs de seize ans; «*In goldener Fülle*» («Dans une plénitude dorée») appartient à ces lieder de Strauss entièrement ancrés dans la joie, ce que favorise le rythme de marche allègre du lied.

Des Cyprès aux Chants d'amour

Antonín Dvořák
Guy Erismann

En dehors des pays tchèques, la renommée d'Antonín Dvořák (1841–1904) repose en grande partie sur sa musique symphonique (neuf symphonies et de nombreux poèmes pour orchestre) et sa musique de chambre composée pour des formations variées, de la sonate à deux au sextuor. Par contre, on a longtemps ignoré son large répertoire pour le piano et celui pour la voix. Ce dernier, voix soliste, chœurs, opéras et cantates, est resté inconnu des pays francophones mais il a plus facilement pénétré les pays de langue germanique. Il existait en effet, dès l'origine, des traductions allemandes, du seul fait qu'une partie du public, notamment à Prague, était germanophone et surtout que son éditeur, Fritz Simrock – auprès de qui son protecteur Brahms le recommanda – était berlinois.

La musique vocale chez Dvořák, comme chez tous les compositeurs tchèques de cette époque, était pourtant d'une importance capitale, principalement depuis Smetana, car l'usage de la langue nationale maternelle, celle de la patrie, constituait, venant des musiciens, leur contribution au grand combat pour la reconnaissance de l'identité culturelle, combat qui occupa tout le 19^e siècle, face au pouvoir habsbourgeois qui voulut à tout prix germaniser cette partie slave de leur empire. Ils y parvinrent en partie dans les villes, la langue étant l'expression du commerce et de l'administration; heureusement, les campagnes résistèrent au diktat viennois et devinrent un véritable conservatoire de la langue nationale. Dvořák protestait vigoureusement quand Simrock orthographiait son nom sans accents et le prénomait à l'allemande, Anton et non Antonín ou omettait les titres tchèques de ses œuvres.



Antonín Dvořák
(photographie, 1868)

Né en 1841, à Nelahozeves, au cœur de la Bohême, à 40 kilomètres au nord de Prague, Dvořák était un tchèque de la campagne profonde, tchécophone, élevé dans le langage et les coutumes populaires. Ainsi, il dut apprendre l'allemand dès qu'il fut question de se faire admettre à l'Ecole d'orgue de Prague pour y apprendre la composition, l'enseignement étant donné exclusivement en allemand, langue officielle. Très pauvre, il fut engagé dans un orchestre régulier dirigé par Karel Komzák, orchestre qui, dès l'ouverture tant attendue du Théâtre National tchèque provisoire en 1862, fut affecté à ce théâtre. Dvořák y tenait un emploi d'altiste mais sa présence dans la fosse d'orchestre fut pour lui, une école irremplaçable. C'est en grande partie grâce à cela qu'il put réaliser son rêve: devenir compositeur. À cette époque, il complétait ses fins de mois par des leçons de piano, notamment auprès des filles de l'orfèvre Jan Jiří Čermák, Josefina et Anna. Il devint éperdument amoureux de l'aînée, Josefina, mais celle-ci repoussa ses avances. Quelques années plus tard, notre compositeur choisira sa jeune sœur, Anna, pour un mariage stable, heureux et fructueux.

Une de ses premières œuvres fut, en 1865, un cycle pour chant et piano de 18 mélodies, intitulé *Les Cyprès*. On ne donnait pas

cher à l'époque de ce cycle ambitieux composé sur des vers empruntés à un recueil du poète Gustav Pflieger-Moravský (1833–1875), paru en 1861 et précurseur du roman social, ce que ne laissent pas deviner les vers de ces petits poèmes d'un romantisme déjà démodé. Le choix de Dvořák est très significatif de la sentimentalité de ce paysan effacé, amoureux d'une jeune citadine, d'un milieu social élevé, très belle et, de surcroît, comédienne. L'influence de Schubert, en qui il se reconnaissait, insuffla à ces mélodies une vraie poésie et on comprend donc, au-delà de l'attachement sentimental, sa fidélité musicale de compositeur, pour ce premier recueil connu écrit au 19^e siècle sur des textes en langue tchèque. Musicien encore solitaire, voire clandestin, il avait pourtant déjà composé, en 1865, deux *Symphonies*, un *Concerto pour violoncelle* et diverses pièces de musique de chambre. Il avait l'audace de la jeunesse, la foi dans son destin, mais, en même temps, cette retenue qui lui venait de ses origines modestes et paysannes. Dvořák dédia pudiquement ces premières mélodies à son ami le compositeur Karel Bendl (1838–1897), directeur de la Chorale Hlahol, fondée en 1862, dans le but de promouvoir des œuvres en langue nationale. Celui-ci lui reprocha quelques erreurs de prosodie dont il tiendra compte dans ses prochaines révisions.

Effectivement, Antonín Dvořák manifesta une fidélité aux mélodies des *Cyprès* tout au long de sa vie jusqu'à la mort de Josefina en 1895, enfouie à tout jamais dans son jardin intime. On retrouvera six de ces mélodies sous le titre *Chansons* (B 123/124) en 1882, sous un numéro d'opus totalement anachronique (op. 2), douze sous forme de quatuor à cordes, en 1887, sans numéro d'opus (B 152), simplement titrées *Les Cyprès*, enfin huit autres en 1888, baptisées *Chants d'amour*, cataloguées op. 83 (B 160). Nous en déduisons que Dvořák ne poursuivait pas un but intéressé mais qu'il faisait pour lui-même œuvre de souvenir. À cette liste de transformations du cycle des *Cyprès*, nous ajouterons les emprunts qu'il fit pour enrichir ses opéras *Le Roi et le charbonnier op. 14* (B 42) et *Vanda op. 25* (B 55) en 1874 et 1875 ainsi que pour son cycle pour piano, *Silhouettes op. 8* (B 98). Dvořák serait-il le compositeur de la nostalgie? On le penserait volontiers à la

lecture de ces petits poèmes dans lesquels l'amour va de pair avec le regret, la séparation, proche souvent de la communion dans la mort. L'ultime strophe de la dernière mélodie résume bien le climat de tout le cycle: «Si j'étais cygne, je volerais te rejoindre, et jusqu'à mon souffle dernier, je te chanterais mon amour», écho des derniers mots de la première mélodie: «Qu'il est triste l'adieu lorsque l'espoir se meurt: tout tremblant, le cœur sait que bientôt, oh! bientôt, il va périr.»

Pourtant, quel compositeur connu de son vivant sort plus enviable que Dvořák, né pour être boucher comme son père, et qui deviendra Directeur du Conservatoire de New York. Quand il reprit ces huit chants des *Cyprès*, souvenir de sa jeunesse et des premières amours, il rentrait d'Angleterre auréolé de gloire que lui valait ses symphonies et ses grands oratorios, fort de prochaines commandes, la *Symphonie N° 8* et bientôt, le *Requiem*, confiant dans l'avenir et heureux de retrouver sa Bohême. Cette gloire surprenante ne l'empêchait pas d'être prophète en son pays, admiré et aimé, et l'Amérique se préparait à l'accueillir. Mais partout la nostalgie le reprendra, celle des amours non abouties, celle de sa terre natale qu'il ne quittait jamais qu'à regret et n'ayant de cesse de revenir. Cette nostalgie génératrice va lui inspirer sur ces terres lointaines des chefs-d'œuvre sans pareils: la *Symphonie du Nouveau monde*, le *Quatuor américain*, le *Quintette op. 97*, la *Sonatine pour violon et piano*, les *Quatuors op. 105 et 106* jusqu'à cette œuvre unique qu'est le *Concerto en si mineur pour violoncelle et orchestre op. 104* où passe l'ultime mélodie pour sa Josefina qui se meurt, la Josefina des *Cyprès* et de ces *Chants d'amour*.

Guy Erismann est l'auteur, entre autres, de: *La musique dans les pays tchèques*. – Paris: Fayard (Les chemins de la musique), 2001 et *Dvořák* – Paris: Fayard, 2004.

Von Mozart zu Richard Strauss

Das Lied als Kunstgattung des 19. Jahrhunderts

Heinz Rögl

Das Lied, liest man in Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802, sei «jedes lyrische Gedicht von mehreren Strophen, welches zum Gesange bestimmt und mit einer solchen Melodie verbunden ist, die bei jeder Strophe wiederholt wird, und die zugleich die Eigenschaft hat, dass sie von jedem Menschen, der gesunde und nicht ganz unbiegsame Gesangorgane besitzt, ohne Rücksicht auf künstliche Ausbildung derselben, vorgetragen werden kann». Diese damals allgemein anerkannte Definition dürfte auch Johann Wolfgang von Goethe geteilt haben. Die Aufgabe des Komponisten sah auch er lediglich darin, ein Gedicht sangbar zu machen, ihm den «Ton» zu geben, der dem Dichter selbst vorschwebte: Textrepräsentation, nicht Textausdeutung. Nicht weiter verwunderlich, dass er das 1816 an ihn übersandte Liederheft mit Kompositionen des 19-jährigen Franz Schubert aus Wien zurückschickte und das von Joseph von Spaun verfasste Begleitschreiben nicht beantwortete.

Nach verbreiteter Auffassung datiert die Geburt des deutschen romantischen Lieds vom 19. Oktober 1814, dem Tag der Niederschrift von Schuberts Goethe-Vertonung «*Gretchen am Spinnrade*» D 118. Es handelt sich – wie bei vielen der insgesamt 660 Lieder Franz Schuberts – um ein ins Ariose erweitertes Strophenlied mit fest gefügtem Begleitmodell, doch wird die illustrativ gleichförmige Begleitung (das sich drehende Spinnrad) im Klavierpart, die Gestalt und Stimmung des Lieds entscheidend mitprägt, am emotionalen Höhepunkt (dem «Kuss») abrupt unterbrochen. Es gibt – außerhalb der Ritornelle – starke Harmoniemodulationen und mit der Wiederholung des Liedanfangs einen vom Dichter



Wolfgang A. Mozart
(unvollendetes Portrait von Joseph Lange, 1789)

nicht vorgesehenen «Eingriff». Das Modell des Lieds folgt auch nicht einem vorgegebenen Formideal, sondern ergibt sich in Anlage und Gestalt völlig aus der subtilen Umsetzung der zugrundeliegenden *Faust*-Szene.

Regelverstöße waren es, die eine große, sich im Wesentlichen auf das 19. Jahrhundert erstreckende romantische Gattung begründeten, und die, nebenbei bemerkt, auch großartige musikalische Umsetzungen von vielen lyrischen und dramatischen Texten Goethes hervorbrachten. Viele von ihnen wurden von Schubert selbst bereits im produktiven ersten Schaffensrausch zwischen 1815 und 1817 geschaffen.

Schuberts künstlerisches Wollen basierte also gewiss nicht auf den Lehrsätzen aus Kochs *Musikalischem Lexikon* oder auf den Theorien der sogenannten «Berliner Liederschule» um Carl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt, die Goethe als Ideal galt. Eher schon konnte er sich an Wiener Vorläufern orientieren, vornehmlich an Mozart und Haydn, deren Liedschaffen in ihrem jeweiligen Gesamtwerk aber vergleichsweise marginalen Stellenwert hatte, sowie an zahlreichen kleineren Meister eines «Wiener» Liedtyps, der sich stark am Singspiel und somit am Dramatisch-

Szenischen orientierte. Nicht umsonst lassen sich viele der besten Erzeugnisse der Gattung Lied als «Mini-Dramen» im eigentlichen Sinne sehen.

Wolfgang A. Mozart (1756–1791)

Für Mozart war das Klavierlied nicht die primäre, dringliche Ausdrucksform wie wenige Jahrzehnte später für Schubert. Mozarts etwa 30 Sololieder mit Klavierbegleitung, nicht alle auf deutsche Texte, sind allesamt Gelegenheitswerke, verschieden in Anspruch, Ton und Funktion. Eine Handvoll von ihnen sind jedenfalls Meisterwerke, Vorboten der Hochblüte des deutschen Lieds im 19. Jahrhundert, ihr eigentlich bereits zuzurechnen.

Abgesehen von der kantablen italienischen Canzonetta «*Ridente la calma*» KV 152 des Jugendlichen, die mit dem Typus des Lieds wenig zu tun hat, gab sich Mozart in seinem sporadischen Liedschaffen einmal auch ganz als Franzose: Die Ariettes «*Oiseaux, si tous les ans*» KV 307 und «*Dans un bois solitaire*» KV 308 komponierte er im Winter 1777/1778 in Mannheim für die Tochter des Musikerehepaars Wendling, einer Liebhaberin französischer Poesie «à la mode». Beide Kompositionen sind als mehrteilige, fast opernhafte dramatische Szenen mit quasi-orchesterlicher Klavierbegleitung und deklamatorischer Behandlung der Singstimme gestaltet, jedoch nicht so virtuos, wie man es von einer Opern- oder Konzertarie erwarten würde. «Beym Wendling wird's alle tag gesungen, sie sind völlig Narrn darauf», schrieb Mozart an den Vater nach Salzburg.

«*Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*» KV 520 komponierte Mozart, bezeugt durch eigenen handschriftlichen Vermerk, 1787 in Wien en passant «im Herrn Gottfried von Jacquins Zimmer». Jacquin, der beflissene Schüler, erhielt das Werk als Geschenk und durfte es einer Freundin widmen; auch eine spätere Veröffentlichung trug noch den Namen des Amateurs. Musikalisch handelt es sich um eine hochdramatisch ausgemalte private Tragödie, die Singstimme changiert zwischen leidenschaftlicher Deklamation und ariosem Pathos, das Klavier illustriert die Flammen, die die Briefe des Treulosen verzehren.

Schon 1785 entstand – wie zufällig entnahm Mozart den Text einer Sammlung – die einzige Goethe-Vertonung. «*Das Veilchen*» KV 476, sein wohl berühmtestes, später auch zum «Volkslied» versimplifiziertes Lied, zeigt Mozarts Fähigkeit zur Charakterisierung mit so sparsamen wie höchst wirkungsvollen Mitteln. Der leichte Schritt der Schäferin wird mit hüpfenden Staccati anschaulich gemacht, ihr Gesang als Klavier-Intermezzo gestaltet, das Veilchen träumt im ausdrucksvollen Moll-Mittelteil von einer ersehnten Begegnung, rezitativisch ereignet sich die Katastrophe seines Zertreten-Werdens. Zu Recht bewundert wird auch der kleine Anhang – ein eigenständiger Zusatz Mozarts – über gehaltenem Arpeggio-Akkord auf die Worte «Das arme Veilchen». Bei «*Un moto di gioia*» KV 579 schließlich handelt es sich um eine Zusatznummer für die Oper *Le nozze di Figaro*, die Mozart im August 1789 für die Sängerin der Susanna, Adriana Ferrarese del Bene, verfasste und von der er selbst eine Fassung für Singstimme und Klavierbegleitung anfertigte.

Franz Schubert (1797–1828)

Die beim heutigen Liederabend präsentierte Schubert-Zusammenstellung durchmisst das gesamte Liedschaffen Schuberts, angefangen vom bereits erwähnten, 1814 entstandenen «*Gretchen am Spinnrade*» D 118 bis hin zu «*Der Hirt auf dem Felsen*» D 965 aus dem Todesjahr 1828. Am Anfang stehen Lieder mit Bezug auf einen (wie etwa auch im Falle der «Wanderer»-Thematik) immer wiederkehrenden Archetypus im Lied – das Wasser. In «*Die Forelle*» D 550, komponiert zwischen 1816 und 1817, verzichtete Schubert auf die letzte Strophe und damit auf den lehrhaften Bezug des von Christian Friedrich Daniel Schubart 1782 in Festungshaft verfassten Gedichts («Die ihr am goldnen Quelle / Der sichern Jugend weilt, / Denkt doch an die Forelle; / seht ihr Gefahr, so eilt!») – was Spielraum für verschiedene Deutungen lässt. Unruhige Figuren im Klavier illustrieren das muntere Spiel der Forellen im Wasser (aber in der «trügerischen» Tonart Des-Dur), dramatisch wird der Tonfall in der dritten Strophe, wenn das Fischlein an der Angel zappelt, doch kehrt bereits deren Schluss rasch wieder zur Ausgangsstimmung zurück – als hätte die Forelle sich befreien, den Fischer ihrerseits betrügen können. Bei dem im März 1820



Franz Schubert
(Portrait von Leopold Kupelwieser, 1821)

entstandenen Lied «*Der Fluß*» *D 693* ist die «italienisch» geführte Melodielinie und somit Schuberts Rossini-Bewunderung hervorzuheben; «*Der Jüngling an der Quelle*» *D 300* ist ein getragenes, romantisch-zartes Genrestück.

Im April 1821 entstand die erste Vertonung des dritten Mignon-Gesangs aus Goethes *Wilhelm Meister* (während Goethes Gedicht als «Mignon III» bezeichnet wird, gilt für Schuberts 1821 entstandene Vertonungen zweier Mignon-Lieder eine eigene Zählung). Anders als in der populäreren, knapp fünf Jahre später entstandenen zweiten Vertonung von Goethes Gedicht (*D 877/3*) herrscht in der frühen Vertonung *D 727* noch nicht jene durchgängige, von tiefer Melancholie geprägte Atmosphäre, die wegweisend für die zahlreichen Mignon-Vertonungen und -Adaptationen des späteren 19. Jahrhunderts werden sollte. Vielmehr gestaltet Schubert seine erste Vertonung von Goethes Gedicht als doppelte Abfolge zweier kontrastierender Abschnitte, von denen der erste an einen Choral erinnert, während der zweite mit seinen beschwingten Rhythmen und den Terzparallelen im Klavier deutlich gelöster wirkt. Tonartlich wechselt das Lied dabei zwischen dem gemeinhin mit Tod assoziierten H-moll und dem etwas helleren, von Sehnsucht erfüllten H-Dur, das Schubert kaum zufällig auch für seine jüngere Vertonung von «Mignon III» wählte.

«*An Silvia*» *D 891* gehört zu den drei Shakespeare-Dichtungen, die Schubert im Juli 1826 vertonte. Die Übertragungen ins

Deutsche stammen von drei unterschiedlichen Autoren, was belegt, dass es Schubert – wie in den kurz zuvor entstandenen *Gesängen aus Wilhelm Meister*, zu denen auch die jüngere Vertonung von «Mignon III» gehört – um die Auseinandersetzung mit dem Werk eines bestimmten Dichters ging. Im vorliegenden Fall geschieht dies in Gestalt eines simplen Strophenlieds mit weitgehend ostinatem Klavierpart, das sich formal kaum von Schuberts frühesten Liedern unterscheidet. Die schlichte Form eignet sich jedoch hervorragend für ein Ständchen aus Shakespeares Komödie *The Two Gentlemen of Verona*, in dem einer der beiden Protagonisten wortreich die Vorzüge Silvias preist.

«*Der Hirt auf dem Felsen*» für Sopran, Klarinette und Klavier D 965 stellte nach «*Auf dem Strome*» D 943 Schuberts zweiten Versuch in einer neuartigen musikalischen Form dar – eines Duetts für Gesangs- und Instrumentalstimme mit Klavierbegleitung. Hatte Schubert ersteres Werk für den Ventilhorn-Pionier Rudolph Lewy komponiert, kam er mit dem zweiten einem Wunsch der Sängerin Anna Milder-Hauptmann nach einem Lied im ariosen Stil nach, das «brillant» und in «verschiedenen Zeitmaßen» zu singen sein sollte. Schubert zog verschiedene Gedichttexte, größtenteils von Wilhelm Müller, heran und schuf eine Arie liedhafter Art mit cabaletta-artigem Schluss, bei der das musikalisch-virtuose Element eindeutig dominiert.

Antonín Dvořák (1841–1904)

In den Ländern Mittel- und Osteuropas schlug sich im 19. Jahrhundert die nationale Rückbesinnung in zahlreichen Volkslied-Bearbeitungen nieder. Parallel dazu war auch die Orientierung am deutschen Kunstlied anzutreffen. Das tschechische Lied erlangte vor allem durch Dvořák internationale Anerkennung, in erster Linie durch Sammlungen mit besonders «slawischem» Kolorit und origineller Melodik (*Mährische Duette* aus den Jahren 1875 bis 1879, *Zigeunermelodien op. 55* von 1880). 1865 bereits hatte der junge Dvořák seinen Liederzyklus *Zypressen op. 2* auf Verse des mährischen Poeten Gustav Pflieger-Moravský komponiert, Früchte einer unglücklichen Liebe des 24-Jährigen, die dem Komponisten zeitlebens eine Herzensangelegenheit blieben: 1887 bearbeitete



Richard Strauss
(Photographie von Friedrich Müller, 1889)

er die meisten der 18 Lieder in einer Version für Streichquartett, einige verwendete er in Opern und Klavierstücken, 1895 orchestrierte er die ersten fünf Lieder, und schon 1888 wählte er acht Lieder aus den *Zypressen* aus, arbeitete sie weitgehend um oder komponierte sie überhaupt neu, um sie sodann unter dem Titel *Liebeslieder op. 83* zu veröffentlichen. Die Umarbeitung ergab sich für Dvořák allein schon aus der Notwendigkeit, dass der Herzenerguss der (lange ungedruckten) jugendlichen Urfassung, der man heute gleichwohl manchmal in Konzertsälen begegnet, vor allem bei der Textumsetzung Unbeholfenheiten und Mängel (Deklamationsfehler) aufwies.

Unverbrauchte Ausdruckskraft, knappe Formen, Gebrauch von «Natur»-Melodik und reizvollen harmonischen Feinheiten kennzeichnen diesen neu zusammengestellten Liebeslieder-Zyklus, aber auch etwas von der ursprünglichen Naivität erhielt sich in ihm. Schwermütig konstatiert das Eingangslied («*Ó, naši lásce nekvetes*»), dass die Liebe immer auch Leid bedeutet, humoristisch zeigt sich der Liebhaber im dritten Lied als um das Haus der Geliebten schleichend («*Kol domu se ted' potácím*»), in pathetischen Steigerungen («*Já vím, že v sladké naději*») und einem zarten Nachtlied («*Nad krajem vévodí lehký spánek*») werden die Seligkeiten der

Liebe beschworen. Das sechste Lied (*«Zde v lese u potoka já stojím sám a sám»*), der Höhepunkt des Zyklus, entwickelt aus Orgelpunkt-Bässen und Hornquinten ein großes Aufbäumen sowie einen Moll-Abgesang voller Todesahnung, fast improvisatorisch gefügt wirkt das siebte Lied (*«V té sladké moci očí tvých»*), einen leichteren Nachklang bildet *«Ó, duše drabá, jedink»*.

Richard Strauss (1864–1949)

Eine Kunstgattung des 19. Jahrhunderts blieb das Lied auch bei Richard Strauss, obwohl dieser bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts Lieder komponierte. Große Teile des klavierbegleiteten Lied-Œuvres von Richard Strauss, veröffentlicht unter den Opuszahlen 10 bis 56, entstanden aber ohnedies vor der bzw. um die Jahrhundertwende zwischen 1882 und 1905 in München. Auch die heutige Konzertpraxis setzt vor allem auf die in dieser Zeit entstandenen Lieder, die über prägnante Melodik und effektvolle Begleitung verfügen. Sie alle, auch die leiseren, verhalteneren, sind auf theatrale Wirkung ausgerichtet, verlangen virtuose und wirkungssichere Wiedergabe. Für den jungen Strauss war die Gattung vor seinem Durchbruch als Musikdramatiker ein Experimentierfeld für die Gestaltung des Text-Musik-Verhältnisses – das Lied bildet bei ihm die Brücke von der Instrumentalmusik zur Oper. Manche Klavierparts schreien geradezu nach Orchestrierung (etliche wandelte Strauss auch in Orchesterlieder um), und in seinen Opern verwendete er erfolgreich jene so genial wie schlicht erfundenen melodisch-lyrischen Gebilde, die auch viele seiner Lieder prägen.

Die am heutigen Abend gebotene Auswahl umfasst drei Nummern aus dem 1885 erschienenen Opus 10, acht vertonte Gedichte aus der Sammlung *Letzte Blätter* des populären Poeten Heinrich von Gilm. Die Melange aus Schwärmerei und Sentiment dieser modischen Texte wird von Strauss jugendfrisch, durchaus auch an Brahms geschult, umgesetzt. *«Die Nacht» op. 10/3* besticht durch tonale Ambiguität, Vorhalte und Trugschlussakkorde; raffinierte Ausweichungen in zum Teil entlegene Tonarten unterstreichen im spätromantischen *«Allerseelen» op. 10/8* die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach der verlorenen Geliebten; der später auch orchestrierten *«Zueignung» op. 10/1* schließlich verleiht Strauss mit

dem enthusiastischen Sextensprung-Emblem G–E originärste Prägung. Außer diesen drei Beispielen für Strauss' frühes Liedschaffen erklingt heute Abend auch das reifere «*In goldener Fülle*» op. 49/2. Es entstammt einer 1901 veröffentlichten Sammlung von acht Liedern, die außer dieser Vertonung eines Gedichts von Paul Rehmer auch *Wunderhorn*- und Volksliedtexte sowie Gedichte von Richard Dehmel, Oscar Panizza und Karl Henckell enthält.

Texte

Wolfgang A. Mozart

«Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte»

Text: Gabriele von Baumberg
(1766–1839)

Erzeugt von heißer Phantasie,
In einer schwärmerischen Stunde
Zur Welt gebrachte, geht zu Grunde,
Ihr Kinder der Melancholie!

Ihr danket Flammen euer Sein,
Ich geb' euch nun den Flammen
wieder,
Und all' die schwärmerischen Lieder,
Denn ach! er sang nicht mir allein.

Ihr brennet nun, und bald, ihr Lieben,
Ist keine Spur von euch mehr hier.
Doch ach! der Mann, der euch
geschrieben,
Brennt lange noch vielleicht in mir.

«Quand Louise brûla les lettres de son infidèle amant»

Texte: Gabriele von Baumberg
(1766–1839)
(traduction: ECM Records)

Engendrées par une brûlante
imagination,
Nées dans une heure d'extase,
Périssez à présent,
Enfants de la mélancolie!

Vous devez votre existence aux
flammes:

Je vous rends aux flammes,
Avec tous les chants exaltés;
Qu'il ne chanta pas, hélas, qu'à moi
seule.

Vous voilà en train de brûler et
bientôt, lettres aimées,
Il n'y aura plus ici trace de vous:
Mais, hélas! Celui qui vous a écrites,
Brûlera peut-être longtemps encore
au fond de moi.

—

«Das Veilchen»

Text: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und muntrem
Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach, nur ein kleines Veilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen mattgedrückt!
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach! aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in Acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut' sich
noch:
Und sterb ich denn, so sterb ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch.

Das arme Veilchen!
Es war ein herzigs Veilchen.

«La Violette»

Texte: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)
(traduction: ECM Records)

Dans la prairie était une violette,
Toute repliée sur elle-même et
ignorée;
C'était une aimable violette.
Vint à passer, d'un pas léger,
Une jeune bergère d'humour
joyeuse,
Chantant de ci de là
Dans la prairie.

«Ah!», pense la violette, «si je
pouvais être
La plus belle fleur de la nature,
Ah! si je pouvais l'être pour un petit
moment seulement
Jusqu'à ce que la bien-aimée m'ait
cueillie
Et pressée sur son cœur!
Ah! un tout petit quart d'heure
Seulement!»

Mais! Hélas! La jeune fille passa
Et, sans porter la moindre attention
à la violette,
L'écrasa, la pauvre.
Celle-ci s'affaissa et, en mourant, se
réjouit encore:
«Je meurs donc, mais c'est par elle,
Par elle que je meurs,

Foulée à ses pieds!»
La pauvre violette!
C'était une aimable violette!

—

«Oiseaux, si tous les ans»

Texte: Antoine-François-Claude
Ferrand (1751–1825)

Oiseaux, si tous les ans
Vous changez de climats,
Dès que le triste hiver
Dépouille nos bocages;
Ce n'est pas seulement
Pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimats;
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer,
Qu'à la saison des fleurs.
Et quand elle est passée,
Vous la cherchez ailleurs,
Afin d'aimer toute l'année.

«Wohl tauscht ihr, Vögelein»

Texte: Antoine-François-Claude
Ferrand (1751–1825)
(Deutsch von Daniel Jäger, 1799)

Wohl tauscht ihr, Vögelein,
Mit jedem Jahr den Hain,
Und sucht, weht's kalt herauf,
Den milder'n Himmel auf.
Doch macht es nicht allein
Der Himmel und der Hain,
Daß ihr euch dieses Wechsels
erfreut.
Es gönnt' euch das Geschick
Sonst nicht der Liebe Glück,
Als in der Blüthenzeit.
Ist hier der Lenz vorbei,
Sucht ihr, wo sonst er sei,
Und liebet so jahraus, jahrein.

—

«Dans un bois solitaire»

Texte: Antoine Houdard de la Motte
(1672–1732)

Dans un bois solitaire et sombre
Je me promenais l'autre jour,
Un enfant y dormait à l'ombre,
C'était le redoutable Amour.

J'approche, sa beauté me flatte,
Mais je devais m'en défier;
Il avait les traits d'une ingrante,
Que j'avais juré d'oublier.

Il avait la bouche vermeille,
Le teint aussi frais que le sien,
Un soupir m'échappe, il s'éveille;
L'Amour se réveille de rien.

Aussitôt déployant ses ailes et
saisissant
Son arc vengeur,
L'une de ses flèches, cruelles en
partant,
Il me blesse au cœur.

Va! va, dit-il, aux pieds de Sylvie,
De nouveau languir et brûler!
Tu l'aimeras toute la vie,
Pour avoir osé m'éveiller.

«Einsam ging ich jüngst»

Text: Antoine Houdard de la Motte
(1672–1732)
(Deutsch von Daniel Jäger, 1799)

Einsam ging ich jüngst im Haine,
Da gewahrt' ich im Gebüsch
Einen Knaben eingeschlummert,
Ach! Der böse Amor war's!

Wie lag er da so schön, so freundlich!
Doch konnte ihm mein Herz nicht
trau'n;
Denn er glich der Undankbaren,
Der Vergessenheit ich schwur.

Ich fand den Mund so feurig,
So blühend sein Gesicht,
Und ein Ach entflo mir, er erwachte:
Ach! Amor erwacht' ungeweckt.

Plötzlich regten sich seine Schwingen,
Den Rächerbogen spannte er,
Einen seiner blutigen Pfeile
Faßte er, tief durchbohrt' er mein
Herz.

Fort! rief er, zu Sylviens Füßen,
Fühl' aufs neue Herzensqual und Glut:
Lieben sollst du sie nun, weil du
lebest,
Dies die Strafe, daß du mich erweckt.

—

«Ridente la calma»

Texte: Anonyme

Ridente la calma nell'alma si desti;
Né resti più segno di sdegno e timor.

Tu vieni, frattanto, a stringer mio bene,
Le dolce catene si grate al mio cor.

Ridente la calma nell'alma si desti;
Né resti un segno di sdegno e timor.

«Un calme souriant»

Texte: Anonyme

Un calme souriant s'épand dans
mon âme;
Il n'y reste plus aucune trace de
peine ni de crainte.

Tu viens, entretemps, étreindre mon
bien-aimé,
Doux lien, si cher à mon cœur.
Un calme souriant s'épand dans
mon âme;
Il n'y reste plus aucune trace de
peine ni de crainte.

«Der Silfe des Friedens»

Text: Anonym
(Deutsch von Daniel Jäger, 1799)

Der Silfe des Friedens begleitet mein
Leben,
Kein Wölkchen des Kummers trübt
meinen hellen Blick.

Und diesen Begleiter hast du mir
gegeben,
Du zärtliche Freundin, dir danke ich
mein Glück.

Der Silfe des Friedens begleitet mein
Leben,
Kein Wölkchen des Kummers trübt
meinen hellen Blick.

—

«Un moto di gioia»

Texte: probablement Lorenzo da
Ponte (1749–1838)

Un moto di gioia mi sento nel petto,
Che annunzia diletto in mezzo il timor!
Speriam che in contento finisca
l'affanno
Non sempre è tiranno il fato ed amor.

**«Schon klopft mein liebender
Busen»**

Text: vermutlich Lorenzo da Ponte
(1749–1838)
(Deutsch von Daniel Jäger, 1799)

Schon klopft mein liebender Busen
vor Freuden,
Schon ahne ich bangend mein
sel'ges Geschick!
Bald wird sich in Wonne verwandeln
mein Leiden,
Nicht ewig ist grausam die Lieb und
das Glück.

«Je sens un élan de joie»

Texte: probablement Lorenzo da
Ponte (1749–1838)

Je sens un élan de joie en mon cœur
Annonçant le plaisir au milieu de la
crainte.
J'espère que la peine se fera bonheur,
Ni l'amour ni le sort ne sont toujours
cruels.

—

Franz Schubert

«Der Jüngling an der Quelle»

Text: Johann Gaudenz von Salis-
Seewis (1762–1834)

Leise rieselnder Quell!
Ihr wallenden flüsternden Pappeln!
Euer Schlummergeräusch
Wecket die Liebe nur auf.

Linderung sucht' ich bei euch
Und sie zu vergessen, die Spröde.
Ach, und Blätter und Bach
Seufzen, Luise, Dir nach!

—

**«Le Jeune homme au bord
de la source»**

Texte: Johann Gaudenz von Salis-
Seewis (1762–1834)

Que la source coule doucement!
Que les peupliers se meuvent et
chuchotent!
Leur bruissement rêveur
Ne fait qu'éveiller l'amour.

Je cherchai l'apaisement auprès de
vous
Et à l'oublier elle, la cruelle.
Ah! et feuilles et ruisseau
Soupirent, Louise, vers toi.

—

«Der Fluß»

Text: Friedrich von Schlegel
(1772–1829)

Wie rein Gesang sich windet
Durch wunderbarer Saitenspiele
Rauschen,
Er selbst sich wiederfindet,
Wie auch die Weisen tauschen,
Daß neu entzückt die Hörer ewig
lauschen,

So fließet mir gediegen
Die Silbermasse, schlangengleich
gewunden,
Durch Büsche, die sich wiegen
Vom Zauber süß gebunden,
Weil sie im Spiegel neu sich selbst
gefunden;

Wo Hügel sich so gerne
Und helle Wolken leise schwankend
zeigen,
Wenn fern schon matte Sterne
Aus blauer Tiefe steigen,
Der Sonne trunkne Augen abwärts
neigen.

So schimmern alle Wesen
Den Umriß nach im kindlichen
Gemüte,
Das zur Schönheit erlesen
Durch milder Götter Güte
In dem Kristall bewahrt die flücht'ge
Blüte.

«Le Fleuve»

Texte: Friedrich von Schlegel
(1772–1829)

Le fleuve est comme un chant pur
qui ondule
Dans le frémissement de cordes
merveilleuses,
Se retrouvant toujours lui-même,

Dans les mélodies sans cesse
changeantes
Que l'on écoute, ravissement sans fin.

Ainsi coule avec force devant moi
La masse argentée, déroulant ses
anneaux
À travers les bosquets qui se
balancent
Sous l'emprise d'un charme délicieux,
Ils se sont retrouvés dans ce miroir;

Là, les collines et les nuages clairs
Se plaisent à se bercer doucement,
Lorsque dans le lointain de pâles
étoiles
Montent déjà des profondeurs
bleues,
Tandis que décline le soleil grisé.

Ainsi toute la nature se reflète
En contours chatoyants dans cette
âme d'enfant,
Vouée à la beauté
Par la bienveillance des dieux, elle
présERVE
En son cristal la splendeur
éphémère.

—

«Die Forelle»

Text: Christian Friedrich Daniel
Schubart (1739–1791)

In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.
Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,

Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.
So lang dem Wasser Helle,
So dacht ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt dran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrogene an.

Die ihr am goldenen Quelle
Der sicheren Jugend weilt,
Denkt doch an die Forelle,
Seht ihr Gefahr, so eilt!
Meist fehlt ihr nur aus Mangel
der Klugheit, Mädchen, seht
Verführer mit der Angel!
Sonst blutet ihr zu spät!

«La Truite»

Texte: Christian Friedrich Daniel
Schubart (1739–1791)
(traduction: Auditorium du Louvre)

Dans un clair ruisseau,
La truite capricieuse
Filaît comme une flèche,
Rapide et joyeuse.
J'étais sur le rivage,
Regardant sans souci
Nager le poisson vif
Dans le ruisseau limpide.

Un pêcheur à la ligne
Était là sur le bord
Et voyait d'un œil froid
Le poisson frétilleur.
Tant que l'onde restera
Limpide, pensais-je,
Il n'attrapera pas

La truite à son hameçon.
Mais le fripon finit
Par trouver le temps long.
Perfide, il trouble l'eau;
Avant que je ne comprenne,
Sa ligne frémit soudain,
La truite s'agite au bout,
Tout en émoi, je vis
La pauvre truite trahie.

—
«Mignon II»

Text: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieh mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

Zwar lebt ich ohne Sorg und Mühe,
Doch fühlt ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altert ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung!

«Mignon II»

Texte: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)
(traduction: Guy Lafaille)

Laissez-moi briller, jusqu'à ce que je
réapparaisse,
Ne me prenez pas l'habit blanc!
Je me hâte loin de cette belle Terre,
En bas vers cette solide demeure.

Là je me reposerai un petit moment,
Avant de jeter un regard neuf;
Alors je laisserai la dépouille pure,
La ceinture et la couronne.

Et ces esprits célestes
Ne demandent pas si on est un
homme ou une femme,
Et aucun habit ou drapé
Ne couvrira mon corps transfiguré.

Bien que j'aie vécu sans souci ni
peine,
J'ai ressenti une douleur profonde.
À cause du chagrin j'ai vieilli trop tôt;
Rendez-moi jeune encore pour
toujours!

—

«An Silvia»

Text: Eduard von Bauerfeld (1802–
1890) nach William Shakespeare
(1564–1616)

Was ist Silvia, saget an,
Daß sie die weite Flur preist?
Schön und zart seh ich sie nahn,
Auf Himmelsgunst und Spur weist,
Daß ihr alles untertan.

Ist sie schön und gut dazu?
Reiz labt wie milde Kindheit;
Ihrem Aug' eilt Amor zu,
Dort heilt er seine Blindheit
Und verweilt in süßer Ruh.

Darum Silvia, tön, o Sang,
Der holden Silvia Ehren;
Jeden Reiz besiegt sie lang,
Den Erde kann gewähren:
Kränze ihr und Saitenklang!

«À Silvia»

Texte: Eduard von Bauerfeld (1802–
1890) d'après William Shakespeare
(1564–1616)
(traduction: Guy Lafaille)

Qui est Silvia, dites-le moi,
Que toute la campagne célèbre?
Belle et douce je la vois approcher,
Par la faveur et la marque que le ciel
lui accorde
À elle tous sont soumis.

Est-elle belle et bonne en plus?
Sa beauté reconforte comme la
tendresse de l'enfance;
Vers ses yeux Amour se presse,
Pour y guérir de son aveuglement,
Et rester dans un doux repos.

Alors pour Silvia, retentis, ô chant,
En l'honneur de l'aimable Silvia.
Elle dépasse de loin toute beauté
Qu'on peut voir sur terre:
Pour elle couronnes et accords!

—

«Gretchen am Spinnrade»

Text: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Meiner armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach! sein Kuß!

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
und nimmermehr.

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin,
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

«Marguerite au rouet»

Texte: Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)
(traduction: Auditorium du Louvre)

Le repos m'a quittée
Tant mon cœur est lourd.
Jamais, jamais plus
Je ne serai en paix.

Son absence
Est ma tombe,

Le monde entier
Me saisit de dégoût.

Ma pauvre tête
Perd la raison,
Mon esprit
Me trahit.

Par la fenêtre
Je ne guette que lui,
Si je sors du logis,
Ce n'est qu'à sa recherche.

Sa démarche fière,
Sa noble silhouette,
Son sourire aux lèvres,
La force de son regard.

Le flux enchanté
De ses paroles,
L'étreinte de ses mains,
Hélas! Et son baiser!

Le repos m'a quittée
Tant mon cœur est lourd.
Jamais, jamais plus
Je ne serai en paix.

Mon corps
A soif de lui.
Ah, que ne puis-je
Le saisir, le retenir.

Et l'embrasser
Tout mon saoul?
Que ne puis-je mourir
Sous ses baisers!

—

«Der Hirt auf dem Felsen»

Text nach Wilhelm Müller (1794–
1827) und Helmina von Chézy
(1783–1856)

Wenn auf dem höchsten Fels ich steh',
In's tiefe Tal hernieder seh',
Und singe.

Fern aus dem tiefen dunkeln Tal
Schwingt sich empor der Widerhall
Der Klüfte.

Je weiter meine Stimme dringt,
Je heller sie mir wieder klingt
Von unten.

Mein Liebchen wohnt so weit von mir,
Drum sehn' ich mich so heiß nach ihr
Hinüber.

In tiefem Gram verzehr ich mich,
Mir ist die Freude hin,
Auf Erden mir die Hoffnung wich,
Ich hier so einsam bin.

So sehnd klang im Wald das Lied,
So sehnd klang es durch die Nacht,
Die Herzen es zum Himmel zieht
Mit wunderbarer Macht.

Der Frühling will kommen,
Der Frühling, meine Freud',
Nun mach' ich mich fertig
Zum Wandern bereit.

«Le Pâtre sur le rocher»
Texte d'après Wilhelm Müller
(1794–1827) et Helmina von Chézy
(1783–1856)

Juché sur le plus haut rocher,
Les yeux plongés dans la vallée,
Je chante,

Et l'écho monte
Des profondeurs,
S'élève des sombres ravines.

Plus ma voix porte
Plus elle me revient, claire,
D'en bas.

Ma bien-aimée demeure si loin!
Avec toute mon ardeur
Je l'appelle d'ici.

Mais un noir chagrin me consume,
Ma joie s'en est allée,
Tout espoir m'a quitté en ce monde
À tel point je suis seul.

Ce chant résonnait avec tant de
nostalgie
Dans la forêt nocturne,
Qu'il élevait les cœurs vers le ciel,
D'un pouvoir merveilleux.

Bientôt ce sera le printemps.
Le printemps, mon espoir.
Il me faut maintenant
M'apprêter à partir.

Antonín Dvořák

Písně Milostné

Texte: Gustav Pflieger-Moravský
(1833–1875)

Chants d'amour

(traduction: Philippe Simon
© harmonia mundi France)

Liebeslieder

(Deutsch von Ottilie Malybrok-Stieler,
1889)

1. «Ó, naší lásce nekvete»

Ó, naší lásce nekvete
to vytoužené štěstí:
A kdyby kvetlo, nebude
dlouho, dlouho kvéstí.

Proč by se slza v ohnivé
Polibky vekrádala?
Proč by mne v plně lásce své
Ouzkostně objímala?

O, trpké je to loučení,
Kde naděj nezakyne:
Tu srdce cítí ve chvění,
Že brzo, ach, brzo bídě zhyne.

1. «Ô notre amour»

Ô notre amour
n'a pas cette félicité attendue:
Et s'il l'avait,
s'il l'avait, cela ne saurait durer.

Pourquoi, sur nos ardents baisers,
Une larme glisse-t-elle?
Pourquoi, amoureuse,
M'embrasses-tu toute angoissée?

Qu'il est triste l'adieu
Lorsque l'espoir se meurt:
Tout tremblant, le cœur sait que
bientôt,
Oh! bientôt, il va périr.

1. «Wird doch die Liebe nie»

Wird doch die Liebe nie
Zu frohem Ziel jemals uns leiten,
Wem sie auch wonniglich blühet,
Wird sie uns dennoch Leid bereiten.

Mir sagt's die Träne,
Die deinem innigen Kuß sich
vermählet;
Dein Bangen, das im vollen Glück
Heißer Umarmung dich quälet.

O bitt'res Scheiden,
Dem die süße Hoffnung nimmer lacht;
Scheiden, das elend, so elend und
freudlos uns macht;
O bitt'res Scheiden!

—

2. «V tak mnohém srdci mrtvo jest»

V tak mnohém srdci mrtvo jest,
Jak v tem né pustině,
V něm na žalost a na bolest,
Ba, místa jedině.

Tu klamy lásky horoucí
V to srdce vstupuje,
A srdce žalem prahnoucí,
To mní, že miluje.

A v tom-to sladkém domnění
Se ještě jednou v ráj
To srdce mrtvé promění
A zpívá, zpívá, starou báj!

2. «La nuit envahit bien des cœurs»

La nuit envahit bien des cœurs,
Ainsi qu'en de profonds déserts
Où il n'y a plus d'espace que pour
Le chagrin et la douleur.

L'illusion d'un amour ardent
Trouble le cœur qui,
Languissant de tristesse,
Croît alors encore aimer.

Et dans cet état de douce langueur,
Ce cœur, déjà mort.
Retourne en un paradis
Où il rechante sa très ancienne
légende.

2. «Tot ist's in mancher Menschenbrust»

Tot ist's in mancher Menschenbrust
Drin Unheil Stätte fand,
Tot all Ihr Leben, bar der Lust,
Wie ein verödet Land.

Da taucht empor ein Wahgebild;
Linde entweicht der Schmerz;
Während sich wieder lieberfüllt
Erwachtet das starre Herz.

Und träumt, ob auch verarmt an Glück,
nach eh' sein Wahn entflieht,
Sich In das Paradies zurück
Und leise singt's ein altes Lied!

—

3. «Kol domu se ted' potácím»

Kol domu se ted' potácím,
Kdes bydlívála dříve,
A z lásky rány krvácím,
Lásky sladké, živé!

A smutným okem nazírám,
Zdaž ke mně vedeš kroku:
A vstříc ti náruč otvírám,
Však slzu cítím v oku!

Ó, kde jsi, drahá, kde jsi dnes,
Což nepřijdeš mi vstříce?
Což nemám v srdci slast a ples,
Tě užít nikdy více?

3. «Je chancelle à présent»

Je chancelle à présent à l'approche
De la maison où tu vivais,
Et mon cœur saigne du souvenir
De cet amour menteur et doux!

Tristement, j'espère que tu sortiras
Et que tes pas te conduiront vers moi.
Je tends les bras,
Mais je sens les larmes envahir mes yeux.

Où es-tu aujourd'hui, mon cher amour?
Pourquoi, ne viens-tu pas à ma rencontre?
Mon cœur a-t-il à jamais perdu
Le bonheur et le plaisir de te revoir?

3. «Ich schleich' um jenes Haus herum»

Ich schleich' um jenes Haus herum,
Wo du, Süßliebchen, wohntest
Und mir die heiße Herzensglut
Durch bittere Täuschung lohntest.

Es lauscht mein Ohr auf deinen Schritt,
Aur wohlbekanntem Wegen;
Mein sehrend Auge späht nach dir,
Du kommst mir nicht entgegen!

Wo weilst du nur, was nimmst du mich
Nicht auf in deine Arme?
Hab' ich dem nicht an Glut genug,
Daß dran dein Herz erwärmt?

4. «Já vím, že v sladké naději»

Já vím, že v sladké naději
Tě smím přec milovat;
A že chceš tím horoucněji
Mou lásku pěstovat.

A přec, když nazřím očí tvých
V tu přerokovanou noc
A zvím jak nebe lásky z nich
Na mne snáší moc:

Tu moje oko slzámí,
Tu náhle se obstrá,
Neb v štěstí naše za námi
Zlý osud pozírá!

4. «Je voudrais croire»

Je voudrais croire
Pouvoir encore t'aimer,
Toi qui prends si bien soin
De notre amour.

Mais lorsque nos regards
Se croisent,
Dans cette nuit splendide,
Sous ce ciel

Qui est celui des amants,
Mes yeux se remplissent de larmes.
Car à l'affût de notre bonheur,
Un méchant destin nous épie!

4. «Ich weiß, daß meiner Lieb' zu dir»

Ich weiß, daß meiner Lieb' zu dir
Die Hoffnung günstig ist;
Und daß du mir inniglich
Und treu gewogen bist.

Und doch, wenn deiner Augen Nacht
Mich wonnereich umfängt,
Der Liebe Himmelsmacht aus ihnen
Sich ins Herz mir senkt:

Da drängt sich eine Träne mir
Ins Auge und umflort den Blick,
Denn uns'rer Liebe seh' ich droh'n
Ein feindlich, herb' Geschick!

—

5. «Nad krajem vévodí lehký spánek»

Nad krajem vévodí lehký spánek
Jasná se rozpjala májová noc;
Nesmělý krade se do listí vánek,
S nebes se schýlila míru moc.

Zadřímlo kvítí, poto-kem šumá
Tišeji nápěvů tajemných sbor.
Příroda v rozkoši blaženě dumá,
Neklidných žvlů všad utichl vzpor.

Hvězdy se sešly co naděje světla,
Země se mění na nebeský kruh.
Mým srdcem, v němž-to kdys
blaženost kvetla,
Mým srdcem táhne jen bolesti ruch!

5. « Un doux sommeil»

Un doux sommeil règne au pays
Sous cette claire nuit de mai.
Une brise légère frôle les feuilles.
La paix est descendue du ciel.
Les fleurs se sont assoupies.

Un cœur plein de mystère sourd du
ruisseau.
La nature entière médite à son
bonheur.
En tout lieu l'agitation s'est calmée.

Les étoiles se sont unies,
Et la terre aborde le cercle céleste.
Mais mon cœur, qui jadis connut la
félicité parfaite,
Mon cœur, lui, est transpercé de
douleur.

5. «Rings die Natur nun in Schlummer und Träumen»

Rings die Natur nun in Schlummer
und Träumen,
Liebliche Maiennacht hold sie umfängt;
Lüftchen durchzittert das Laub an
den Bäumen,
Friede vom Himmel sich niedersenk.

Blümlein, sie schlafen, murmelnde
Wellen
Singen so heimlich ihr kosendes Lied.
Wonnige Träume dem All jetzt
entquellen,
rastloser Kämpfe Bedrängnis entflucht.

Sternlein erschimmern dem Glauben,
dem Hoffen,
Himmel und Erde verschwimmen
in Eins;
Jüngst noch beglückt und der Freude
offen,
Wo ist ein Herz, so unselig wie meins?

—

6. «Zde v lese u potoka já stojím sám a sám»

Zde v lese u potoka já stojím sám
a sám;
A ve potoka vlny v myšlenkách požívám.

Tu vidím starý kámen,
Nad nímž se vlny dmou;
Ten kámen, ten kámen
Stoupá a padá bez klídu pod vlnou.

A proud se oň opírá, až kámen
zvrhne se.
Kdy vlna života mne ze světa odnese,
kdy, ach, vlna života mne odnese?

6. «Seul, si seul assis dans la forêt»

Seul, si seul, assis dans la forêt, au
bord du ruisseau,
Dont je regarde, pensif, onduler le
cours.

Là, une vague recouvre
Et malmène sans cesse
Une vieille pierre
Que le courant finit par emporter.

Mon Dieu! Quand la vague du destin
M'emportera-t-elle hors du monde?
Quand m'emportera-t-elle?

6. «Im tiefen Walde steh' ich hier»

Im tiefen Walde steh' ich hier,
sinnend hier allein am Bach;
Es ziehen die Gedanken mit der Flut
den Wellen nach.

Seh' einen Stein dort liegen,
Den rings die Flut umspült,
Den Wellen rastlos wiegen.
Strömung umbraust ihn wild,

Die Flut ringt mit dem Steine, sie
ringt, bis er versinkt.
Wann spült die Lebensflut auch mich,
dem Gram und der Welt entrückt,
hinab?

7. «V té sladké moci očí tvých»

V té sladké moci očí tvých
Jak rád, jak rád bych zahynul,
Kdyby mě k životu jen smích
Rtů krásných nekynul.

Však tu smrt sladkou zvolím hned
S tou láskou, s tou láskou ve hrdí:
Když mě jen ten tvůj smavý ret
K životu probudí.

7. «Je voudrais mourir»

Je voudrais mourir
Sous le doux pouvoir de tes yeux,
Si le seul rire de tes lèvres si belles
Ne m'obligeait à vivre.

Pourtant, comme je souhaiterais la
mort,
Avec cet amour si grand dans mon
cœur!
Mais tes lèvres souriantes
Toujours me réveillent à la vie.

**7. «Im süßen Bann von deinem
Blick»**

Im süßen Bann von deinem Blick,
Wie gern ging ich in ihm zugrund':
Hielt' mich du Lächeln nicht zurück
Von deinem schönen Mund,

Wie macht mich Liebe siech und
wund!
Doch wähl' ich den Tod, der mich
nicht schreckt:
Ich weiß es, dein lächelnder Mund
mich wieder zum Leben weckt.

—

8. «Ó, duše drahá, jedinká»

Ó, duše drahá, jedinká,
Jež v srdci žiješ dosud:
Má oblétá tě myšlenka,
Ač nás dělí zlý osud.

Ó, kéž jsem zpěvnou labutí,
Já zaletěl bych k tobě;
A v posledním bych vzdechnutí
Ti vypěl srdce v mdlobě.

8. «Ô, mon âme»

ô, mon âme, unique et douce,
Qui vit encore dans mon cœur,
Même si le destin cruel nous a
séparés,
Toutes mes pensées vont vers toi.

Si j'étais cygne, je volerais te
rejoindre,
Et jusqu'à mon souffle dernier,
Je te chanterais mon amour
Jusqu'à m'évanouir, jusqu'à mon
dernier souffle.

8. «Du einzig Teure, nur für dich»

Du einzig Teure, nur für dich
Des Herzens Flammen brennen;
Mag auch finst'res Geschick uns
trennen,
Mein Im Geist will ich dich nennen.

O wär' ich doch der weiße Schwan!
Mich trügen meine Schwingen
Zu dir, mein Herz, im letzten Sang
Verhauchend darzubringen.

—

Richard Strauss

«Die Nacht»

Text: Hermann von Gilm (1812–1864)

Aus dem Walde tritt die Nacht,
aus den Bäumen schleicht sie leise
schaut sich um in weitem Kreise
nun gib acht!

Alle Lichter dieser Welt,
alle Blumen, alle Farben
löscht sie aus und stiehlt die Garben
weg vom Feld.

Alles nimmt sie, was nur hold,
nimmt das Silber weg des Stroms,
nimmt vom Kupferdach des Doms
weg das Gold.

Ausgeplündert steht der Strauch
rücke näher, Seel an Seele;
o die Nacht, mir bangt, sie stehle
dich mir auch.

«La Nuit»

Texte: Hermann von Gilm (1812–1864)

Surgie de la forêt, la nuit s'avance,
Laisant les arbres, elle va à pas
légers.
Regarde autour d'elle et s'étend.
Et maintenant fais attention!

Toutes les lumières de ce monde,
Toutes les fleurs, toutes les couleurs,
Elle les éteint, et des champs
Elle dérobe les gerbes.

Elle s'empare de tout, de toute
beauté;
Elle prend l'argent du ruisseau;
Du toit cuivré de la cathédrale
Elle prend l'or.

Ton bouquet est dépouillé
Viens plus près de moi, ton âme
contre la mienne;
Ô la nuit, j'ai peur que toi aussi
Elle ne te prenne à moi.

—

«Allerseelen»

Text: Hermann von Gilm (1812–1864)

Stell auf den Tisch die duftenden
Reseden,
Die letzten roten Asten trag herbei,
Und laß uns wieder von der Liebe
reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, daß ich sie
heimlich drücke
Und wenn man's sieht, mir ist es
einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem
Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm an mein Herz, daß ich dich
wieder habe,
Wie einst im Mai.

«Toussaint»

Texte: Hermann von Gilm (1812–1864)
(traduction: Pierre Mathé)

Pose sur la table les résédas
parfumés,
Apporte ici les derniers asters rouges,
Et à nouveau parlons d'amour,
Comme jadis en mai.

Donne-moi la main, que je la serre
secrètement,
Et si on le voit, cela m'est égal,

Jette-moi seulement un de tes doux
regards,
Comme jadis en mai.

Aujourd'hui chaque tombe est fleurie
et respandit,
Un jour par an les morts ont quartier
libre,
Viens près de mon cœur, que je t'aie
à nouveau,
Comme jadis en mai.

—

«In goldener Fülle»

Text: Paul Remer (1867–1943)

Wir schreiten in goldener Fülle
Durch seliges Sommerland,
Fest liegen uns're Hände
Wie ineinander gebannt.

Die große Sommersonne
Hat uns're Herzen erhellt,
Wir schreiten in goldener Fülle
Bis an das Ende der Welt.

Und bleicht deine sinkende Stirne,
Und läßt meine Seele ihr Haus,
Wir schreiten in goldener Fülle
Auch in das Jenseits hinaus.

Wem solch ein Sommer beschieden,
Der lacht der flüchtigen Zeit
Wir schreiten in goldener Fülle
Durch alle Ewigkeit.

«Dans une plénitude dorée»

Texte: Paul Remer (1867–1943)

Nous marchons dans une plénitude
dorée
À travers le bienheureux pays d'été,
Nos mains se tiennent fermement
Comme figées.

Le grand soleil d'été
A éclairé nos cœurs,
Nous marchons dans une plénitude
dorée
Jusqu'à la fin du monde.

Quand ton front baissé pâlera,
Mon âme délaissera sa maison,
Nous marcherons dans une
plénitude dorée
Jusqu'à l'autre rive.

Celui à qui un tel été est accordé
Celui-là se rit du temps qui passe.
Nous marchons dans une plénitude
dorée
À travers l'éternité toute entière.

«Zueignung»

Text: Hermann von Gilm (1812–1864)

Ja, du weißt es, teure Seele,
dass ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
habe Dank!

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
hoch den amethysten Becher
und du segnest den Trank,
habe Dank!

Und beschwörest darin die Bösen,
bis ich, was ich nie gewesen,
heilig, heilig ans Herz dir sank,
habe Dank!

«Dédicace»

Texte: Hermann von Gilm (1812–1864)

Oui, tu le sais, précieuse amie
Que loin de toi je me tourmente.
L'amour fait souffrir les cœurs.
Sois remerciée.

Un jour, assolé de liberté
J'ai levé le gobelet d'améthyste
Et tu as béni mon breuvage.
Sois remerciée.

Tu as conjuré le mal
Et j'ai osé ce que je n'avais jamais
osé;
Saintement je me suis reposé sur
ton cœur.
Sois remerciée.

confirm it. Edita Gruberova was born in Bratislava and began her international career at the Vienna State Opera as Zerbinetta in *Ariadne auf Naxos* with Karl Böhm conducting. Since Mrs. Gruberova is enthusiastically applauded all over the world for her interpretations of the roles of Zerbinetta, Konstanze, Donna Anna, Rosina, Gilda, Violetta and Lucia at the leading opera houses such as Teatro alla Scala, Royal Opera House Covent Garden, Metropolitan Opera New York, Grand Opéra Paris and the Opera Houses of Berlin, Munich, Geneva, Zurich, Florence, Madrid and Barcelona. Many of these opera companies have produced rare operas especially for Mrs. Gruberova: *Maria Stuarda*, *I Puritani*, *Linda di Chamounix*, *Roberto Devereux*, *Sonnambula*, *Anna Bolena*, *Beatrice di Tenda* and *Lucrezia Borgia*. She has recorded for Deutsche Grammophon, among others *Hoffmanns Erzählungen*, for Philips *Maria Stuarda*, *Die Fledermaus* and *Ariadne auf Naxos*, for Teldec *Die Fledermaus*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *La finta giardiniera*, *Lucia di Lammermoor* and *Traviata*, for EMI *Lucia di Lammermoor* and *I Capuleti e I Montecchi*, for Decca *Die Entführung aus dem Serail*. For Nightingale Classics she already recorded: *Beatrice di Tenda*, *Linda di Chamounix*, *Anna Bolena*, *Maria di Rohan*, *La Fille du Regiment*, *Maria Stuarda*, *Die Fledermaus*, *Tancredi*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Barbiere di Siviglia* and *Norma*. Edita Gruberova is highly acclaimed as a concert singer. She has the title of Austrian and Bavarian «Kammersängerin», she is a honorary member of the Vienna State Opera and was awarded many distinctions including the Sir Lawrence Olivier Award, the distinguished Italian Franco-Abbiati-Price for the best interpretation of an Italian opera role (Lucia), Bellini d'oro for outstanding performances and order of merit of the Austrian Republic.

|||||

Edita Gruberova Sopran

Edita Gruberova wird nicht zu Unrecht von der Presse als «Primadonna assoluta, Phänomen der Koloratur, Diva des Belcanto» gefeiert. Begeisterte Ovationen des Publikums bestätigen dies nach jedem Auftritt. Edita Gruberova, in Bratislava geboren, begann ihre internationale Karriere als Zerbinetta in *Ariadne auf*

Naxos an der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Karl Böhm. In kürzester Zeit gelangte sie zu Weltruhm und wurde zu einer der gefragtesten Interpretinnen der Rollen Zerbinetta, Konstanze, Donna Anna, Rosina, Gilda, Violetta und Lucia, die sie an den berühmtesten Opernhäusern wie Mailänder Scala, London Covent Garden, Metropolitan Opera New York, Grand Opéra Paris und an den Opernhäusern Berlin, München, Genf, Zürich, Florenz, Madrid und Barcelona interpretierte. Auch selten aufgeführte Opern werden für Edita Gruberova in den Spielplan genommen: *Maria Stuarda*, *I Puritani*, *Linda di Chamounix*, *Roberto Devereux*, *Sonnambula*, *Anna Bolena*, *Beatrice di Tenda* und *Lucrezia Borgia*. Edita Gruberova hat zahlreiche Einspielungen vorgenommen: Für DGG *Hoffmanns Erzählungen*, für Philips *Maria Stuarda*, *Die Fledermaus* und *Ariadne auf Naxos*, für Teldec *Die Fledermaus*, *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *La Finta Giardiniera*, *Lucia di Lammermoor* und *Traviata*, für EMI *Lucia di Lammermoor* und *I Capuleti e I Montecchi*, für Decca *Entführung aus dem Serail*, um nur einige der wichtigsten Operaufnahmen zu nennen. Bei Nightingale Classics sind bereits erschienen *Beatrice di Tenda*, *Linda di Chamounix*, *Anna Bolena*, *Maria di Rohan*, *La Fille du Regiment*, *Maria Stuarda*, *Die Fledermaus*, *Tancredi*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Barbiere di Siviglia* und *Norma*. Edita Gruberova ist auch als Konzert- und Liedsängerin international geschätzt. Sie ist österreichische und bayerische Kammer­sängerin, Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper und hat folgende Auszeichnungen erhalten: Franco-Abbiati-Kritikerpreis in Italien für die beste Darstellung einer italienischen Opernpartie (LUCIA), Sir Lawrence Olivier Award, Bellini d'oro für hervorragende Gesangsleistungen und Verdienstorden der Republik Österreich.

|||||
Stephan Matthias Lademann piano

Stephan Matthias Lademann est né à Meißen (Allemagne) et a étudié à la Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» de Dresde. À un stade précoce de ses études, il commence à se concentrer sur l'accompagnement. Il a été l'accompagnateur de Siegfried Jerusalem et a travaillé avec des chanteurs aussi renommés que Diana Damrau, Sibylla Rubens, Chen Reiss, Günther



photo: Tanja Niemann

Stephan Matthias Lademann

Groissböck, Daniela Fally et Robert Dean Smith. Il a été l'invité de festivals et maisons d'opéras tels que: Alte Oper Frankfurt, Wiener Musikverein, Klangbogen-Festival Theater an der Wien, Schubertiade Schwarzenberg, Rheingau-Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Kissinger Sommer, Münchner Opernfestspiele, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Salzburger Festspiele, Semperoper Dresden, Berlin Philharmonie, Teatro della Zarzuela Madrid, New York Carnegie Hall et Teatro alla Scala di Milano. Il s'est fait un nom dans les cercles musicaux internationaux, en particulier comme accompagnateur de la soprano Diana Damrau. Ensemble ils se sont produits à travers le monde. En mars 2008, Stephan Matthias Lademann a accompagné Edita Gruberova au Wigmore Hall de Londres lors de ses débuts dans cette salle. Ils ont poursuivi leur collaboration en mai 2009 pour un concert à la Staatsoper de Berlin. Stephan Matthias Lademann a reçu le prix spécial de l'International Record Prize Toblach 2006 pour son enregistrement chez telos dela version originale pour piano de l'œuvre de Mahler *Des Knaben Wunderhorn* avec Diana Damrau et Iván Paley. Parmi ses autres disques, citons un enregistrement live d'un récital donné en 2005 en

compagnie de Diana Damrau au Festival de Salzbourg, la première version discographique de la version pour ténor, baryton et piano du *Lied von der Erde* de Mahler avec Robert Dean Smith et Iván Paley; un CD d'airs italiens de Schubert et Donizetti avec la soprano israélienne Chen Reiss et le CD «Songs and Letters» présentant le cycle des *Myrten op. 25* de Robert Schumann, une collaboration avec Diana Damrau, Iván Paley et les acteurs Martina Gedeck et Sebastian Koch, lauréats de l'Academy Award. Stephan Matthias Lademann enseigne actuellement à l'Universität für Musik und Darstellende Kunst de Vienne et à la Staatlichen Hochschule für Musik de Nuremberg.

|||||
Stephan Matthias Lademann piano

Stephan Matthias Lademann was born in Meißen, Germany and studied at the Dresden University of Music. At an early stage of his studies he started concentrating on piano accompaniment and majored in piano performance and accompaniment. He was Siegfried Jerusalem's accompanist and has worked with other renowned singers like Diana Damrau, Sibylla Rubens, Chen Reiss, Günther Groissböck, Daniela Fally and Robert Dean Smith. He has been invited to numerous international music festivals and opera houses, such as Alte Oper Frankfurt, Wiener Musikverein, Klangbogen-Festival Theater an der Wien, Schubertiade Schwarzenberg, Rheingau-Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Kissinger Sommer, Münchner Opernfestspiele, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Salzburger Festspiele, Semperoper Dresden, Berlin Philharmonie, Teatro della Zarzuela Madrid, New York Carnegie Hall and the Teatro alla Scala di Milano. Especially as the accompanist of soprano Diana Damrau, he has been able to make a name for himself in international music circles. They perform all over the world. In March 2008, Stephan Matthias Lademann accompanied Edita Gruberova at Wigmore Hall London when she debuted there. They will continue this collaboration with a performance at the Staatsoper Berlin scheduled for May 2009. He received the special award of the International Record Prize Toblach 2006 for the debut recording at telos music vocal of the original piano version of Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*

with Diana Damrau and Iván Paley. Others of his CD recordings include a live recording of the recital with Diana Damrau at the Salzburg Festival 2005; the debut recording of the version for tenor, baritone and piano of Mahler's *Das Lied von der Erde* with Robert Dean Smith and Iván Paley; a CD of Italian songs by Schubert and Donizetti with the Israeli soprano Chen Reiss; and the CD «Songs and Letters» featuring the song cycle *Myrten op. 25* by Robert Schumann, a collaboration with Diana Damrau, Iván Paley and Academy Award winning actors Martina Gedeck and Sebastian Koch. Stephan Matthias Lademann is currently teaching at the University of Music and Performing Arts Vienna and at the Nuremberg Academy of Music.

|||||
Stephan Matthias Lademann Klavier

Der in Meißen geborene Pianist Stephan Matthias Lademann studierte an der Hochschule für Musik «Carl Maria von Weber» in Dresden. Er konzentrierte sich schon während seines Studiums auf die Klavierbegleitung. Er ist Liedbegleiter von Siegfried Jerusalem und begleitet heute weitere renommierte Künstler wie Diana Damrau, Edita Gruberova, Sibylla Rubens, Chen Reiss, Günther Groissböck, Daniela Fally und Robert Dean Smith, mit denen er auf internationalen Musikfestivals und in zahlreichen Musikzentren zu Gast war; u.a Alte Oper Frankfurt, Wiener Musikverein, Klangbogen-Festival Theater an der Wien, Schubertiade Schwarzenberg, Rheingau-Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Kissinger Sommer, Münchner Opernfestspiele, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Salzburger Festspiele, Semperoper Dresden, Berliner Philharmonie, Teatro della Zarzuela Madrid, New Yorker Carnegie Hall und Teatro alla Scala di Milano Besonders als künstlerischer Partner von Diana Damrau hat er sich international einen Namen gemacht und begleitet die Sopranistin weltweit bei ihren Liederabenden. Im März 2008 begleitete Stephan Matthias Lademann das Debüt von Edita Gruberova in der Wigmore Hall London. Ferner wird er mit der Sängerin im Mai 2009 in der Staatsoper Berlin auftreten. Für die Welterstein-spielung von Gustav Mahlers Zyklus *Des Knaben Wunderhorn* in der originalen Klavierfassung mit Diana Damrau und Iván

Paley bei telos music vocal erhielt er den Sonderpreis des internationalen Schallplattenpreises Toblach. Zu seinen weiteren Einspielungen gehören ein Live-Mitschnitt des Liederabends mit Diana Damrau bei den Salzburger Festspielen 2005, die Erstein-spielung Mahlers *Das Lied von der Erde* mit Robert Dean Smith und Iván Paley in der Fassung für Tenor, Bariton und Klavier, eine CD italienischer Lieder von Schubert und Donizetti mit der israelischen Sopranistin Chen Reiss sowie der Liederzyklus *Myrten Op.25* von Robert Schumann unter dem Titel «Songs and Letters» mit Damrau, Paley und den Oscarpreisträgern Martina Gedeck und Sebastian Koch. Stephan Matthias Lademann lehrt an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien und an der Staatlichen Hochschule für Musik in Nürnberg.

|||||
Patrick Messina clarinette

Né à Nice, de parents sicilien et espagnol, Patrick Messina est depuis 2003 1^e Clarinette Solo de l'Orchestre National de France (direction: Kurt Masur). Il commence son apprentissage au Conservatoire de Nice puis poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient à tout juste 18 ans les Premiers Prix de clarinette et de musique de chambre dans la classe de Guy Deplus puis de Michel Arrignon. Entre temps il participe au World Youth Orchestra (direction: W. Rowicki) et à l'Orchestre Français des Jeunes (direction: E. Krivine). En 1992 il devient lauréat de la Fondation Yehudi Menuhin. Grâce à une bourse Lavoisier, décernée par le Ministère des Affaires Etrangères, il s'installe aux États-Unis pour approfondir sa formation au Cleveland Institute of Music auprès de Franklin Cohen. Un an plus tard, fort d'un 1^{er} Prix obtenu aux East & West Artists International Auditions de New York, il est invité pour un récital au Weill Recital Hall du célèbre Carnegie Hall. Il enchaîne ensuite les succès dans les plus prestigieux concours américains dont le Houston Ima Hogg Young Artists Competition (1^{er} Prix, 1996) et le Heida Hermanns International Young Artists Competitions (1^{er} Prix, 1998) et travaille régulièrement pendant six ans au Metropolitan Opera de New York sous la direction de James Levine, Valery Gergiev ou encore Leonard Slatkin. Patrick Messina



Patrick Messina

poursuit une carrière de soliste et de chambriste. Il a joué notamment avec l'Orchestre Symphonique de Houston, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de Cannes, l'Orchestre National d'Ile-de-France, l'Orchestre de chambre National de Toulouse, l'Orchestre des Nations (Allemagne), sous la direction de chefs tels que Riccardo Muti, Yehudi Menuhin, Kristjan Jarvi, Jacques Mercier, Justus Frantz, Jaap Van Zweden et John Axelrod. Il se produit en formation de chambre en Europe et aux États-Unis aux côtés de Jean-Yves Thibaudet, Gautier Capuçon, Katia et Marielle Labèque, Daniel Hope, Nicolas Stavy, Jean-Marc Luisada, François Chaplin, le Fine Arts Quartet, Berlin Philharmonia Quartet ou encore le Beaux Arts Trio dans de prestigieux festivals, tels que Spoleto (Italie), Yehudi Menuhin Festival à Gstaad (Autriche), Mitte Europa Festival (Allemagne), le Savannah Music Festival (USA) et le festival Pablo Casals à Prades (France). Patrick Messina donne des Master-classes en France, en Espagne, en Italie, en Russie, aux États-Unis ou encore en Corée. Il est également invité régulièrement à jouer en soliste avec de prestigieuses

est member to be selected in the World Youth Orchestra, under the baton of Witold Rowicki, as well as in the National French Youth Orchestra (Orchestre Français des Jeunes) under the direction of Emmanuel Krivine and in 1992, he became a laureate of the Yehudi Menuhin Foundation. Aged only 18, he was the first prize winner in both the chamber music and clarinet division at the prestigious Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. In the United States, Mr. Messina won the first prize of the Houston Ima Hogg National Young Artist Competition, the Heida Hermanns International Young Artist Competition and the East & West Artists International Auditions in New York. Born in Nice, France, of Sicilian and Spanish parents, Mr. Messina began taking clarinet lessons with his father, and continued his studies with such prominent teachers as Guy Deplus, Michel Arrignon at the Paris Conservatory and Franklin Cohen at the Cleveland Institute of Music. In 1994 the Foreign Ministry of France awarded Mr. Messina with the Lavoisier Scholarship which made it possible for him to further his studies in the United States.

||||| LUXEMBOURG FESTIVAL

Prochain événement «Luxembourg Festival» au Grand Théâtre
Nächste «Luxembourg Festival» Veranstaltung im Grand Théâtre
Next «Luxembourg Festival» event at the Grand Théâtre

Samedi / Samstag / Saturday 31.10.2009 20:00

Grand Théâtre de Luxembourg

The Göteborg Ballet

«3xBoléro»

Choreographien von Kenneth Kvarnström, Alexander Ekman &
Johan Inger

Walking Mad

Johan Inger Choreographie

Maurice Ravel: *Boléro*

Einspielung mit dem Orchestre de Montréal, Dirigent: Charles
Dutoit (1980)

Johan Inger Bühne und Kostüme

Erik Berglund Lichtdesign

Mit 9 Tänzerinnen

OreloB

Kenneth Kvarnström Choreographie

Originalmusik komponiert von Jukka Rintamäki, basierend auf
dem *Boléro*

von Maurice Ravel

Jens Sethzman Bühne und Lichtdesign

Helena Hörstedt Kostüme

Mit 5 Tänzerinnen

Episode 17

Alexander Ekman Choreographie

Maurice Ravel: *Boléro*, arrangiert von Bernard Matracki, gespielt
von Dieter Schöning (Violine) und Emil Jonasson (Viola).

Teile aus den CD-Einspielungen des *Boléro* gesungen von Vic
Damone, Komposition Nat Simon, Text Jimmy Kennedy

Bernard Matracki Musikarrangement

Joakim Brink Lichtdesign

Alexander Ekman Bühne und Kostüme

Mit 19 Tänzerinnen

Produktion The Göteborg Ballet

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

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie als Web-PDF auch online unter www.philharmonie.lu beim jeweiligen Konzert.

Partenaire officiel



Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2009
Damien Wigny, Président
Matthias Naske, Directeur Général
Responsable de la publication: Matthias Naske
Photo Philharmonie: Jörg Hejkal
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé à Luxembourg par l'imprimerie Faber
Tous droits réservés.



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