

**Rising stars**

**Mercredi / Mittwoch / Wednesday**

**05.05.2010 20:00**

Salle de Musique de Chambre

**Hendrickje Van Kerckhove** soprano

**Inge Spinette** piano

Edvard Grieg: *Sechs Lieder nach deutschen Dichtern op. 48*

(1884–1889)

«Gruß»

«Dereinst, Gedanke mein»

«Lauf der Welt»

«Die verschwiegene Nachtigall»

«Zur Rosenzeit»

«Ein Traum»

15'

Richard Strauss: «*Ich schwebe wie auf Engelsschwingen*» op. 48

TrV 202 N° 2 (1900)

«*Ich wollt ein Sträußlein binden*» op. 68 TrV 235 N° 2 (1918)

«*Ständchen*» op. 17 TrV 149 N° 2 (1886)

«*Die Nacht*» op. 10 TrV 141 N° 3 (1885)

«*Schlagende Herzen*» op. 29 TrV 172 N° 2 (1895)

«*Morgen*» (*Demain*) op. 27 TrV 170 N° 4 (1894)

20'

Reynaldo Hahn: «*À Chloris*» (1916)

«*Le Rossignol des Lilas*» (1913)

«*L'Énamourée*» (1892)

«*Fêtes galantes*» (1892)

11'

Arnold Schönberg: *Brett-Lieder (Cabaret Songs)* (1901)

N° 7: «Galathea»

N° 6: «Gigerlette»

6'

Oscar Straus: *Ein Walzertraum* (1907)

N° 11: «Wenn zwei Menschen sich anschau'n»

N° 7: «Leise, ganz leise»

6'

Johann Strauß (Sohn): *Die Fledermaus (La Chauve-Souris)* (1873–1874)

N° 8: «Mein Herr Marquis»

4'



**ECHO**

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation

Nominated by BOZAR Brussels and Het Concertgebouw

Amsterdam

With the support of the European Commission Programme Culture 2000



# Le Voyage d'hier

## Lieder et mélodies autour de 1900

Vincent Vivès

La soprano Hendrickje Van Kerckhove et la pianiste Inge Spinette nous font parcourir le temps d'une soirée les rêves de valse sentimentales, lyriques et amoureuses qui inspirèrent un grand nombre de compositeurs. Les œuvres interprétées ici ont en commun de venir de la musique de tradition savante mais de faire des œillades à la musique populaire et à la tradition, soit par les accents et thèmes repris et revisités du folklore, soit par l'inspiration de la chanson de cabaret, soit encore en chantant le lieu commun de l'effusion des cœurs, chère aux romantiques. Ce lieu commun, le sentiment amoureux, qu'il soit heureux ou angoissé, est populaire au sens où il naît de l'idée que tout homme se définit avant tout par sa sensibilité, universalité qui va bien au-delà du manquement singulier de la raison. Aussi les Lieder et mélodies chantés ici ont un caractère résolument lyrique, et d'un lyrisme direct, qui vient toucher, séduire et porter quelquefois jusqu'aux larmes. C'est pourquoi aussi, ils reviennent sur des territoires connus, répétant des thèmes populaires de telle ou telle contrée, et pour le compositeur comme pour l'auditeur auquel il pense, revenant à la *Muttersprache*, la langue maternelle, et au *Vaterland*, la patrie, c'est-à-dire au territoire de l'enfance, du souvenir. Des œuvres, des esthétiques et des formes qui, comme la valse, engagent la communauté d'un peuple et d'une cité, Vienne, Berlin ou Paris, avec le souvenir joyeux et mélancoliques des fastes anciens.

### **Edvard Grieg**

Edvard Grieg, né à Bergen en 1843 et mort en 1907 à Bergen, est le plus célèbre des compositeurs norvégiens. Il quitte tôt la Norvège après avoir appris le piano avec sa mère, pianiste de talent,



Edvard Grieg  
(Portrait de Eilif Peterssen, 1891)

pour poursuivre des études musicales à Leipzig, où il compose ses Lieder allemands. De retour dans son pays natal, Grieg ne va cesser de composer, de la musique de scène aux pièces pour piano. Professeur et chef d'orchestre, il entame une carrière internationale où il cherche à faire connaître la musique norvégienne, pour laquelle il crée le premier festival dans son pays. Les *Seks Sanger til tyske diktere op. 48* (Six lieder d'après des poètes allemands) sont composés entre 1884 et 1889 dans un style qui allie réminiscences de la musique folklorique norvégienne et expression de la musique allemande, celle-ci étant la base de son éducation à Leipzig. Cette œuvre porte l'influence principale de Schubert et de Schumann. Grieg y fait entendre son admiration pour les deux maîtres du Lied germanique. «*Gruss*» (Salut), inspiré par la poésie d'Heinrich Heine, ouvre le cycle par un salut tonique qui, par sa structure musicale et par le thème littéraire, se présente au cœur du romantisme allemand comme le témoignage respectueux devant la culture qui s'offre au jeune musicien étranger.

«*Dereinst, Gedanke mein*» (Un jour, ma pensée), inspiré par le poète Emanuel Geibel, se présente en contraste, assumant de manière assez spectaculaire le modèle wagnérien. La pièce approfondit le sentiment océanique du ressassement tout aussi proche de l'extase que du sommeil définitif. Le chant récite dans un quasi *recto tono*, et plane au-dessus du piano qui avance inéluctablement par accords parfaits encombrés de dissonances légèrement inquiétantes. La musique se termine sur une note suspensive, évoquant une paix universelle qui, dans son ataraxie, est fort proche de la mort.

«*Lauf der Welt*» (Ainsi va le monde), composé sur des vers de Ludwig Uhland, interrompt la douloureuse méditation par les guirlandes volubiles de son chant qui propose une représentation du monde beaucoup plus joyeuse, assez extérieure, où l'univers semble se déployer dans l'égrènement de détails ornementaux, auxquels cependant un ostinato très schubertien, gage de stabilité, répond.

«*Die verschwiegene Nachtigall*» (Le Rossignol discret), sur des vers de Walther von der Vogelweide, continue le parcours du Lied germanique par une ode à Brahms. Ici, c'est la truculence des thèmes populaires qui est au cœur de la partition, avec des effets d'harmonie imitative où, par des figuralismes, la partition se charge des trilles du rossignol.

«*Zur Rosenzeit*» (Le Temps des roses), inspiré par Johann Wolfgang von Goethe, possède un temps circulaire, cyclique, qui ne cesse de revenir et de repartir. La pièce procède par des syncopes perpétuelles, avec une ligne brisée par des chutes proche de l'octave. Et l'harmonie se charge progressivement jusqu'à perdre sa limpidité initiale, alternant avec des octaves creuses: le temps éphémère se charge des pertes qu'il entraîne. La reprise finale de la première strophe ajoute à cette méditation, et le chant, s'étant élevé en un large crescendo dynamique, s'enfoncé inexorablement.

Ces six Lieder composés à partir de poètes divers et inspirés par plusieurs compositeurs allemands n'est pas au sens strict un cycle: pas de narration, pas de parcours sensible. Grieg s'ingénie plutôt ici à faire un portrait du Lied tel qu'il en fait l'apprentissage. «*Ein Traum*» (Un rêve), sur un poème de Friedrich Martin von Bodenstedt, vient clore ce parcours quasi initiatique par une pièce enlevée («crescendo poco a poco», dit la partition). Vif et agité, c'est là la sortie du rêve et une allégresse traduite par de grandioses octaves doublés à l'octave, qui chantent la vivacité du réel.

### **Richard Strauss**

Richard Strauss, né à Munich en 1864 et décédé à Garmisch en 1949, est le fils d'un corniste de la cour munichoise. Richard

Strauss est célèbre pour ses opéras (*Salomé*, en 1905, lui apporte une renommée internationale) et ses poèmes symphoniques, qui laissent souvent dans l'ombre une riche production de deux-cent Lieder avec lesquels pourtant le compositeur se hisse au sommet de son art.

«*Ich schwebe wie auf Engelschwingen*» op. 48 N° 2 (Je plane) sur un poème de Karl Friedrich Henckell, est extrait des *Fünf Lieder* composés en 1900. Strauss revient ici à deux de ses poètes favoris: Bierbaum et Henckell. La pièce est composée sur un rythme de valse avec des sixtes parallèles, d'une expression extrêmement simple assez rare dans l'œuvre, et avec une clarté qui n'est pas sans annoncer avec sa mélodie caressante et sa sinuosité toute viennoise *Der Rosenkavalier* à venir.

«*Ich wollt ein Sträußlein binden*» op. 68 N° 2 (Je voulais faire un petit bouquet) que Strauss compose sous l'inspiration de Clemens Brentano en 1918, est extrait des *Sechs Lieder* pour soprano colorature, qui connaîtront plus tardivement une version orchestrée. Ce cycle des *Brentano-Lieder* est reconnu comme un haut sommet de la production, tout particulièrement dans la maîtrise du rapport texte/musique et dans le tissage subtil de l'ornementation et du sentiment de l'intériorité. La deuxième pièce du cycle se signale avant tout par son geste lyrique qui s'organise à partir de l'arabesque.

Adolf Friedrich Graf von Schack inspire en 1886 la très célèbre «*Ständchen*» op. 17 N° 2 (Sérénade) ainsi que cinq autres des *Sechs Lieder*. L'introduction volubile du dessin pianistique arpégé, vivace et douce, s'infléchit ponctuellement à la troisième strophe en suivant le sens du poème, puis revient sur l'allégresse finale, radieuse. «*Die Nacht*» op. 10 N° 3 (La Nuit), datant de 1885, est extrait des *Acht Gedichte aus «Letzte Blätter»* de Hermann von Gilm. Troisième des «Dernières feuilles», «*Die Nacht*» chante l'anxiété de l'amant en présence de la nuit qui pourrait voiler la femme aimée. Très schumannien d'expression, ce Lied procède pianistiquement par notes répétées avec des réminiscences du «*Preislied*» des *Meistersinger* de Wagner et du duo d'amour du *Faust*



Richard Strauss  
(Photographie de Joseph G. Gessford, 1904)

de Gounod. La fin vient mourir sur une modulation dramatique qui porte sur le dernier mot: «aussi».

«*Schlagende Herzen*» (Cœurs battants), inspiré en 1895 par Otto Julius Bierbaum, est extrait des *Drei Lieder op. 29*, qui forment un triptyque lyrique amoureux, où la joie joue avec la naïveté. «*Morgen*» (Demain) naît sous l'impulsion des vers de John Henry Mackay en 1894. Ce Lied est extrait des *Vier Lieder op. 27* apportés en cadeau de mariage à Pauline de Ahna, l'épouse du compositeur, qui était cantatrice. Un important prélude pianistique schumanien molto cantabile introduit cette pièce, où la voix semble entrer de manière détournée, au beau milieu d'une phrase. Mais cette voix se déploie dans une courbe mélodique d'une ampleur exceptionnelle qui vient s'effacer comme elle était venue, laissant la place à la coda pianistique. Ce Lied, dont la plastique n'est pas sans rappeler l'amplitude des *Vier letzte Lieder*, est le premier à avoir été orchestré.

### **Reynaldo Hahn**

Reynaldo Hahn, né à Caracas 1847 et mort en 1947 à Paris, est avant tout célèbre pour son opérette *Ciboulette*. Il a aussi été un grand chef d'orchestre et un talentueux chanteur. Brillant causeur,



Reynaldo Hahn  
(Photographie de Nadar, 1898)

ami de Marcel Proust et de Sarah Bernhardt, il s'est distingué par un goût très prononcé pour la littérature de son temps. Ses écrits, *Du chant, L'oreille au guet, Journal d'un musicien*, montrent une conscience subtile de la musique vocale, à laquelle le compositeur s'est presque exclusivement consacré, notamment avec quelques 125 mélodies.

En 1916, Reynaldo Hahn choisit de mettre en musique Théophile de Viau. Avec «*À Chloris*», il parcourt la grâce désuète du temps jadis. L'écriture luthée du piano avec ornementation baroque compose une parodie d'un air de cour galant. Le chant suit aussi le syllabisme de l'école de Lully, où la déclamation épurée cherche à se lover au plus près de la syntaxe du français. «*Le Rossignol des Lilas*» inspiré par Léopold Dauphin en 1913 suit l'esthétique mélodique de Jules Massenet avec la souplesse si particulière de la ligne vocale. Cette mélodie résume parfaitement l'intention de Reynaldo Hahn qui disait vouloir faire de la «peinture sentimentale», et que Stéphane Mallarmé a ainsi immortalisé dans un merveilleux quatrain:





Vienna, Arnold Schönberg Center

Arnold Schönberg  
(Autoportrait, 1908)

«*Le pleur qui chante au langage  
du poète Reynaldo  
Hahn tendrement le dégage  
comme en l'allée un jet d'eau.*»

«*L'Énamourée*», inspirée par Théodore de Banville en 1892, explore la veine «fin de siècle» dont Hahn est, dans la musique française, l'un des plus remarquables hérauts. Cette pièce, extraite du premier recueil des *Vingt mélodies* composées entre 1888 et 1900, où le compositeur montre à la fois son intérêt pour de grands poètes français du 19<sup>e</sup> siècle, marque aussi la spécificité hahnienne: gracieuseté qui confine à la mièvrerie sans toutefois y tomber, dépouillement pianistique qui, soit par accords plaqués ou arpèges, accompagne la voix chantée qui reste toujours primordiale, soucieuse de parfaite intellection du texte. Dans ce même recueil se trouve «*Fêtes galantes*» inspirée la même année par Paul Verlaine. Cette mélodie préfigure le cycle verlainien composé en 1893, *Chansons grises*. Ici, le doute qui sourd subtilement derrière les jeux des apparences est indiqué en quelques notes, et ne passe que fort fugitivement.

### **Arnold Schönberg**

On sera peut-être surpris d'entendre les *Brettli-Lieder (Cabaret Songs)* venus en 1901 sous la plume d'Arnold Schönberg (1874–1951). Ces Lieder sont conçus lors du premier séjour berlinois, où Schönberg est directeur de la musique à l'«Überbrettli», fameux cabaret



Oscar Straus: *Ein Walzertraum*  
 (Couverture d'une édition contemporaine contenant des morceaux choisis, parue chez Doblinger, Vienne)

de l'époque. Le jeune compositeur y fait des arrangements innombrables et des chansons, dont huit ont été publiées en 1969. Quelque fois proche de Satie, ces deux chansons, «*Galathea*» (Frank Wedekind) et «*Gigerlette*» (Otto Julius Bierbaum), participent à l'art de tradition populaire citadine dont elles épousent parfaitement le style.

### Oscar Straus

Oscar Straus, né à Vienne en 1870 et mort en 1954 à Bad Ischl, fut compositeur d'opérette, pianiste dans un cabaret artistique de Berlin, chef d'orchestre. Il compose avant tout des opérettes, dont certaines reprennent l'esthétique d'Offenbach, dans une veine parodique prenant pour cible la tétralogie wagnérienne. C'est en 1907, avec *Ein Walzertraum* (Un rêve de valse), dont sont extraites les deux pièces «*Wenn zwei Menschen sich anschau'n*» (Lorsque deux êtres se regardent) et «*Leise, ganz leise*» (Doucement, tout doucement), qu'il connaît la consécration. L'œuvre se situe dans la mouvance de Johann Strauß (fils) (1825–1899), portant pour signature la structure rythmique si particulière de la valse.

# Liedkunst um 1900

## Zu den Werken im heutigen Programm

Jürgen Ostmann

Das Klavierlied war um das Jahr 1900 eine überaus beliebte Gattung, eine lebendige und vielgestaltige dazu. Da gab es vorwiegend melodisch geprägte Lieder und andere, die eher deklamatorisch, also aus dem Sprachakzent gestaltet waren. Es gab Lieder für den Salon, für den Konzertsaal, für das Kabarett. Manche Liedkomponisten erschlossen sich vom Volkslied ausgehend neue Ausdrucksbereiche, während andere bis an die Grenzen der tonalen Harmonik vordrangen und sie schließlich überschritten. Beim Komponieren von Klavierliedern konnte ein junger Musiker sich mit traditionellen Satzstrukturen vertraut machen, aber auch neue Möglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses erproben. Lieder boten, nicht zuletzt durch ihren überschaubaren Umfang und die kleine Besetzung, ein ideales Experimentierfeld.

### **Edvard Grieg (1843–1907)**

Grieg, mit dem Hendrickje Van Kerckhove und Inge Spinette ihren Abend beginnen, hatte als Liedkomponist ein besonderes Problem zu überwinden: Das internationale Publikum konnte die norwegischen und dänischen Texte, die er bevorzugt vertonte, nicht verstehen. So wurden Griegs Lieder in Skandinavien zwar sehr populär, doch in Mitteleuropa fanden sie, anders als seine Instrumentalwerke, nur wenig Resonanz. Übersetzungen boten auch keine ideale Lösung; sie fielen nach Ansicht des Komponisten zumeist «unpoetisch», «banal» oder gar «sinnentstellend» aus. In seiner 1889 veröffentlichten Liedsammlung *Sechs Lieder nach deutschen Dichtern op. 48 (Seks Sanger til tyske diktere)* griff Grieg daher direkt auf Dichtungen deutscher Autoren zurück. Schließlich hatte er von 1858 bis 1862 am Leipziger Konservatorium studiert



Edvard und Nina Grieg  
(Photographie von L. Szacinski, 1899)

und sich dabei nicht nur intensiv mit der deutschen Liedkunst auseinandergesetzt, sondern auch die deutsche Sprache hervorragend erlernt. Bereits für seine frühen Liedgruppen *op. 2* (1862) und *op. 4* (1864) hatte er deutsche Texte gewählt.

Insgesamt schrieb Grieg mehr als 180 Lieder. Nach einer brieflichen Mitteilung an seinen Biographen Henry Finck tat er dies nicht etwa, weil er sich als besonders begabt für dieses Genre ansah, sondern weil ihm in seiner Gattin Nina eine vorzügliche, seiner Meinung nach sogar die einzig wahre Interpretin zur Verfügung stand. Nina Hagerup Griegs Art zu singen beschreibt der dänische Bariton Julius Steenberg folgendermaßen: «Sie schuf gewissermaßen ihren eigenen Stil [...]. Es war wie ein belebtes dramatisches Rezitativ. Sie drang nicht nur zum emotionalen Kern einer Dichtung vor, sondern lotete auch die Tiefen einzelner Worte aus, sodass sie eine ausgeprägtere Farbe bekamen, als man sie beim bloßen Lesen wahrnimmt.» Dieser Gesangsstil entsprach genau dem Ideal Edvard Griegs, der beim Komponieren eines Liedes nie zuerst daran dachte, Musik zu schreiben; ihm ging es nach eigener Aussage vielmehr darum, «die geheimsten Intentionen des Dichters» zu ergründen: «Das Gedicht hervortreten zu lassen, und zwar potenziert, das war meine Aufgabe. Ist diese Aufgabe gelöst, dann ist auch die Musik gelungen. Sonst nicht, und wäre sie auch himmlisch schön.»

Die beiden ersten Lieder der Sammlung *op. 48* – den «*Gruß*» mit dem «Geläute» des Klaviers und das hymnische, kirchliche Assoziationen weckende «*Dereinst*» – schrieb Grieg offenbar schon im September 1884; diese Datierung trägt das Manuskript. Die vier übrigen Nummern entstanden im August 1889: «*Lauf der Welt*» wirkt mit dem Orgelpunkt des Beginns volkstümlich, und in «*Die verschwiegene Nachtigall*» nach einem Gedicht Walthers von der Vogelweide gibt es Akkorde, die sich harmonisch-funktional kaum mehr deuten lassen – sie klingen impressionistisch, oder wie eine fiktive mittelalterliche Musik. Harsche Dissonanzen enthält der Mittelteil des Goethe-Liedes «*Zur Rosenzeit*», und das Schlusslied, «*Ein Traum*», steigert sich gegen Ende zu fast opernhafter Dramatik.

#### **Richard Strauss (1864–1949)**

Was Nina Hagerup für Grieg, war Pauline de Ahna für Strauss: Ehefrau und zugleich ideale Interpretin. Pauline inspirierte seine lebenslange Vorliebe für die Sopranstimme, und er trat bei Liederabenden in Europa und in den USA regelmäßig als ihr Klavierbegleiter auf. Strauss hatte mit seinen Liedern von Beginn an den Erfolg auf dem Konzertpodium ins Auge gefasst, und tatsächlich trugen sie zu seiner Popularität maßgeblich bei. Seinen Schaffensprozess bei der Liedkomposition beschrieb Strauss einmal so: «Ich habe monatelang keine Lust zum Komponieren gehabt; plötzlich eines Abends nehme ich ein Gedichtbuch zu Hand, blättere es oberflächlich durch; es stößt mir ein Gedicht auf, zu dem sich, oft bevor ich es nur ordentlich durchgelesen habe, ein musikalischer Gedanke findet: ich setze mich hin; in zehn Minuten ist das ganze Lied fertig. [...] Treffe ich nun da, wenn sozusagen das Gefäß bis oben voll ist, auf ein nur ungefähr im Inhalt korrespondierendes Gedicht, so ist das Opus im Handumdrehen da.»

Mit Grieg wäre sich Strauss über den Stellenwert der Dichtkunst wohl kaum einig geworden. Doch angesichts seiner Arbeitsweise scheint es immerhin konsequent, dass er nur selten Texte höchsten Ranges vertonte. Primär war für ihn eben nicht das literarische Kunstwerk, sondern die vorgefasste musikalische Idee; ein rasch



Richard und Pauline Strauss  
(Photographie Atelier Hertel, 1894?)

gewähltes, «ungefähr korrespondierendes» Gedicht gab dann nur noch den äußeren Anstoß zur Ausführung. So konnte natürlich auch einmal ein Autor wie der Tiroler Hermann von Gilm zu Rosenegg (1812–1864) zum Zuge kommen, an dessen leicht sentimentale Reime sich ohne Strauss' geniale Vertonungen heute vermutlich niemand mehr erinnern würde. Die erste Liedsammlung, die der 21-jährige Komponist im Jahr 1885 veröffentlichte, waren die *Acht Gedichte aus «Letzte Blätter»* von Gilm, die als *op. 10* erschienen. Einige Lieder dieser Gruppe setzten sich nachhaltig im Repertoire durch, darunter auch *«Die Nacht»*. Schon im nächsten Jahr entstand das ebenfalls sehr erfolgreiche *«Ständchen»* nach Adolf Friedrich Graf von Schack (1815–1894), der eine Zeitlang zu den Lieblingsdichtern des Komponisten zählte. Das Lied zeigt beispielhaft, wie prachtvoll bei Strauss die Klavierbegleitung oftmals die dominierende Singstimme umrankt.

Im Jahr 1894 heiratete Strauss die professionelle Opernsängerin Pauline de Ahna, die er bereits 1887 kennengelernt hatte. Die vier *Lieder op. 27*, darunter auch *«Morgen»* nach der Dichtung des aus Schottland stammenden John Henry Mackay (1864–1933), waren sein Hochzeitsgeschenk an sie. Das Ehepaar zog nun in

Strauss' Heimatstadt München, wo er eine Stelle als Kapellmeister der Hofoper annahm. In München nahm Strauss dann Kontakt mit dem Modedichter Otto Julius Bierbaum (1865–1910) auf. Ursprünglich hoffte er auf ein Opernlibretto vom ihm, doch letztlich brachte die Zusammenarbeit nur eine Reihe von Liedern hervor, darunter die drei der 1895 veröffentlichten Gruppe *op. 29*. «*Schlagende Herzen*» ist ein lebhafter Sprechgesang; man kann sich gut vorstellen, dass das «Kling-Klang» der Herzen den Anstoß zur Vertonung gab. Auch die fünf *Lieder op. 48* von 1900 begann Strauss mit einem Bierbaum-Gedicht, doch die übrigen Texte der Reihe stammen von Karl Friedrich Henckell (1864–1929). Der Klavierpart von «*Ich schwebe wie auf Engelsschwingen*» vereint Sextenseligkeit und raffinierte Harmoniewechsel im Walzertakt. In den Jahren nach seiner Hochzeit schrieb Strauss einen beträchtlichen Teil seiner insgesamt mehr als 200 Lieder. Erst als ihn Opernprojekte immer stärker in Beschlag nahmen, ging seine Liedproduktion zurück, und 1906, mit Beginn der Arbeit an *Elektra*, riss sie ganz ab. Nach einer zwölfjährigen Pause komponierte Strauss 1918 wieder einige Lieder, darunter die sechs Brentano-Vertonungen *op. 68*. Sie waren für die Sängerin Elisabeth Schumann bestimmt; dass sie eine hervorragende Koloratur-Sopranistin war, ist an dem Lied «*Ich wollt' ein Sträußlein binden*» leicht zu erkennen.

#### **Reynaldo Hahn (1874–1947)**

Gerade in Strauss' frühen Liedern wollten manche Kommentatoren «gewisse Stimmungen einer plüschernen Salonromantik» ausmachen – so formulierte es Ernst Krause in seiner Strauss-Monographie. Die französische Variante des Salon-Liedes repräsentiert wie kaum ein anderer Reynaldo Hahn. Er wurde zwar als Sohn eines Deutschen und einer Venezolanerin in Caracas geboren, kam aber bereits als Dreijähriger mit seinen Eltern nach Paris. Mit sechs Jahren soll er in den vornehmen Salons der Metropole Offenbach-Arien gesungen haben, wobei er sich selbst auf dem Klavier begleitete. Mit acht begann er zu komponieren, und mit zehn studierte er am Conservatoire; der Opernkomponist Jules Massenet war dort sein Lehrer. Später (1920) übernahm Hahn eine Professur für Gesang an der École Nationale de Musique in Paris, und in seinen letzten Lebensjahren war er Direktor der



Reynaldo Hahn  
(Portrait von Lucie Lambert, 1907)

Pariser Oper. Über seinen Gesang (er hatte eine leichte Baritonstimme) berichtet der Musikschriftsteller Bernard Gavoty: «Ich hörte ihn nur einmal, zu wenig, um ausführlicher darüber zu reden, aber genug, um sich verzaubern zu lassen. War es schön? Nein, es war unvergesslich. Die Stimme war nicht außergewöhnlich, doch sie wurde von einer wunderbaren Intelligenz geleitet. In seinem Mundwinkel hing stets eine Zigarette, nicht als Pose, sondern aus Gewohnheit. Er sang, wie wir atmen – aus Notwendigkeit.»

Hendrickje Von Kerckhoves Auswahl enthält zwei Lieder, die Hahn bereits 1892, also im Alter von 18 Jahren komponierte. «*L'Énamourée*» stammt von Théodore de Banville (1823–1891), einem Dichter, der als Vorläufer des «Parnasse» gilt, «*Fêtes galantes*» von Paul Verlaine (1844–1896), der dieser Bewegung nahestand. Die «Parnassiens» strebten nach formaler Schönheit, nach einer objektiv-distanzierten, handwerklich perfekt gearbeiteten Kunst ohne Bezug auf soziale Probleme oder überhaupt auf Gegenwartsthemen. In einer Abhandlung über französischen Versbau widmete Banville der dichterischen Freiheit ein eigenes Kapitel, das einzig aus den Worten «il n'y en a pas» bestand: «Es gibt sie nicht.» Diese Ansicht teilte auch Hahn. Den strengen Formen, welche die Parnassiens oft aus vergangenen Epochen der Dichtkunst entlehnten,



blieb der literarisch hochgebildete Komponist auch in späteren Jahren treu. «*Le Rossignol des Lilas*» von Léopold Dauphin (1847–?) ist ein «Rondel»: Diese Gedichtform ist seit dem 14. Jahrhundert belegt; ein Rondel setzt sich aus zwei vierzeiligen und einer fünfzeiligen Strophe zusammen; bestimmte Verse wiederholen sich, und es gibt nur zwei Reime, die nach dem folgenden Schema angeordnet sind: ABBA, ABAB, ABBAA. In seiner Vertonung aus dem Jahr 1913 zeigt sich Hahn auch musikalisch sehr konservativ. Nichts ist zu hören von den erweiterten harmonischen Möglichkeiten der Zeit, wie Richard Strauss sie so gern nutzte. Das Lied könnte auch viel früher komponiert worden sein, und das gilt erst recht für Hahns vielleicht bekanntestes Lied, «*À Chloris*». Diese 1916 entstandene Komposition beruht auf Versen von Théophile de Viau (1590–1626), und Hahns Vertonung schickt den Hörer auf eine Zeitreise: Sie führt zwar nicht ganz zurück in die Epoche des Dichters, doch immerhin bis in die Zeit Johann Sebastian Bachs, dessen berühmtes *Air* aus der *Orchestersuite N° 3 BWV 1068* zweifellos Hahns Führung der Basslinie im Klavier inspirierte.

### **Arnold Schönberg (1874–1951)**

«Musik gewordener Kretinismus oder ein Defekt im Gehör. Dabei nahezu talentlos – für die musikalische Komposition. Nie möchtest Du eine solche Tortur mitmachen!» So äußerte sich Franz Schreker 1907 über das *Streichquartett N° 1* seines Kollegen Arnold Schönberg, mit dem ihn später allerdings eine intensive Freundschaft verbinden sollte. Schönbergs *Brettli-Lieder* entstanden noch einige Jahre zuvor, nämlich 1901. Am Wiener Carltheater gastierte damals ein literarisches Kabarett aus Berlin. Ernst von Wolzogen, der Librettist von Richard Strauss' Einakter *Die Feuersnot*, hatte es kurz zuvor gegründet und ihm den Namen «Überbrettli» gegeben – in Anspielung auf Nietzsches «Übermensch» und die als «Brettli» bekannten kleinen Hinterzimmer-Theater. Auf dem Programm standen Tanzszenen, Pantomimen, Dramolette und leicht satirische oder frivole Sketche und Lieder – Politisches fehlte wegen der strengen preußischen Zensur. Dem Theaterunternehmer spielte der junge Schönberg einige Vertonungen von Liedern aus Otto Julius Bierbaums Anthologie *Deutsche Chansons* vor, und



Das «Bunte Brett» in Berlin  
(Photographie von Georg Bartls, um 1901)

Wolzogen war so angetan, dass er ein Lied sofort kaufte und Schönberg obendrein als Kapellmeister seines Stammhauses in Berlin engagierte.

Schönbergs Berliner Vertrag lief von Dezember 1901 bis Juli 1902. Danach stieg Wolzogen hoch verschuldet aus dem Unternehmen aus, und Schönberg kehrte, nachdem er sich noch eine Weile mit Gelegenheitsjobs durchgeschlagen hatte, 1903 nach Wien zurück. Insgesamt schrieb er acht *Brettli-Lieder*, die vermutlich alle im «Überbrettli» aufgeführt wurden – wenngleich das nur in einem Fall auch belegt ist. Die Stücke haben mit Schönbergs eigentlicher kompositorischer Entwicklung nicht viel zu tun. Sie sind reine Brotarbeiten, allerdings auf höchstem Niveau. Anstatt nur hübsche Walzermelodien zu schreiben, die zu fast jedem Text passen, beachtet Schönberg die im Kunstlied entwickelten Prinzipien der Textausdeutung. So nutzt er beispielsweise in «Galathea» (nach Frank Wedekind) stark chromatische Passagen und weite melodische Sprünge, um die Leidenschaft eines jungen Mannes darzustellen. Formal folgt die Vertonung der sechs Strophen dem Muster eines Rondos (ABACAD).

#### **Oscar Straus (1870–1954)**

Zumindest indirekt verdanken wir die Entstehung von Schönbergs *Brettli-Liedern* auch Oscar Straus. Denn er war der Hauskomponist des «Überbrettli» und an den Wiener Auftritten des Kabarett maßgeblich beteiligt. Wolzogen berichtete später über seine erste Begegnung mit Schönberg: «In die Zeit, während wir in Wien am Carltheater gastierten, fiel das jüdische Versöhnungsfest, und Oscar Straus durfte am Abend dieses Tages auf Befehl seines



Oscar Straus und Mitglieder des Premierensembles von *Ein Walzertraum*, 1907

reichen Erbonkels nicht auftreten. Er führte mir als seinen Stellvertreter für diesen Abend einen jungen Mann zu von kleiner Gestalt, harten Gesichtszügen und dunkler Hautfarbe, dessen Name, Arnold Schönberg, damals noch gänzlich unbekannt war.» Berühmt wurde Oscar Straus durch seine Operetten. Die bei Weitem erfolgreichste erlebte 1907 am Carltheater ihre Uraufführung; sie trug den Titel *Ein Walzertraum*. Mit der ebenfalls in Wien beheimateten Walzer-Dynastie Strauß, die zum Abschluss des heutigen Abends durch Johann Strauß Sohn (1825–1899) vertreten ist, hatte Oscar Straus übrigens nichts zu tun – er schrieb sich zwar ursprünglich «Strauss», strich aber eigens ein S, um Verwechslungen vorzubeugen.

## Texte

**Edvard Grieg**

**Sechs Lieder nach deutschen  
Dichtern op. 48**

**1. «Gruß»**

(Text: Heinrich Heine, 1797–1856)

Leise zieht durch mein Gemüt  
liebliches Geläute,  
klinge, kleines Frühlingslied,  
kling hinaus ins Weite.

Zieh hinaus bis an das Haus  
wo die Veilchen sprießen!  
wenn du eine Rose schaust  
sag, ich laß sie grüßen!

**2. «Dereinst, Gedanke mein»**

(Text: Emanuel Geibel, 1815–1884)

Dereinst, Gedanke mein,  
wirst ruhig sein.  
läßt Liebesglut  
dich still nicht werden,  
in kühler Erden,  
da schläfst du gut,  
dort ohne Lieb' und ohne Pein  
wirst ruhig sein.

Was du im Leben  
nicht hast gefunden,

**Edvard Grieg**

**Sechs Lieder nach deutschen  
Dichtern op. 48**

**1. «Greeting»**

(texte: Heinrich Heine, 1797–1856,  
translation: Marty Lucas)

Sweet chimes are softly  
filling my soul;  
ring, little springtime-song  
ring out: far and wide.

Go forward till you reach the house,  
where the violets bloom;  
and if you see a rose,  
give her my greetings.

**2. « One day, one day, o my mind»**

(text: Emanuel Geibel, 1815–1884,  
translation: David K. Smythe)

One day, one day, O my mind,  
you will be at peace.  
love's ardour  
will not leave you alone,  
in the cool earth,  
there you sleep well  
and without suffering;  
you will be at peace:

What you have not  
found in life,

was du im Leben  
nicht hast gefunden,  
wenn es entschwunden,  
wird's dir gegeben,  
dann ohne Wunden  
und ohne Pein  
wirst du ruhig sein.

**3. «Lauf der Welt»**

(Text: Ludwig Uhland, 1787–1862)

An jedem Abend geh' ich aus,  
hinauf den Wiesensteg.  
Sie schaut aus ihrem Gartenhaus,  
es stehet hart am Weg.  
Wir haben uns noch nie bestellt,  
es ist nur so der Lauf der Welt.

Ich weiß nicht, wie es so geschah,  
seit lange küß' ich sie,  
ich bitte nicht, sie sagt nicht: Ja!  
Doch sagt sie: Nein! auch nie.  
Wenn Lippe gern auf Lippe ruht,  
wir hindern's nicht, uns dünkt es gut.

Das Lüftchen mit der Rose spielt,  
es fragt nicht: hast mich lieb?  
das Röschen sich am Tause kühlte,  
es sagt nicht lange: Gib!  
Ich liebe sie, sie liebet mich,  
doch keines sagt: Ich liebe dich!

**4. «Die verschwiegene Nachtigall»**

(Text: Karl Joseph Simrock, 1802–1876,  
nach Walther von der Vogelweide,  
~1170–~1230)

Unter den Linden, an der Haide,  
wo ich mit meinem Trauten saß,

when it has vanished,  
will be given to you;  
then without wounds  
and without pain  
you will be at peace.

**3. «La course du monde»**

(texte: Ludwig Uhland, 1787–1862,  
traduction: Pierre Mathé)

Chaque soir, je sors et vais  
sur le petit pont de la prairie.  
elle regarde, de son pavillon  
qui est au bord du chemin.  
Nous n'étions convenu de rien,  
c'est ainsi que va le monde.

Je ne sais pas comment c'est arrivé,  
je l'embrasse depuis longtemps,  
je ne lui demande pas, elle ne dit  
pas: oui!  
Elle ne dit pourtant jamais: non!  
Lorsque les lèvres aiment à se poser  
sur les lèvres,  
nous ne nous y opposons pas, ça  
nous semble bon,

Le zéphyr joue avec la rose,  
il ne demande pas: m'aimes-tu?  
La petite rose se rafraîchit à la rosée,  
elle ne demande pas longtemps:  
donne!  
Je l'aime, elle m'aime,  
pourtant personne ne dit: je t'aime!

**4. «Under the lindens on the heath»**

(text: Karl Joseph Simrock, 1802–1876,  
after Walther von der Vogelweide,  
~1170–~1230, translation: Peter Low)

Under the lindens, on the heath,  
at the spot where I sat with my  
boyfriend

da mögt ihr finden, wie wir beide  
die Blumen brachen und das Gras.  
Vor dem Wald mit süßem Schall  
Tandaradei! Tandaradei!  
Sang im Tal die Nachtigall.

you might discover how he and I  
squashed the flowers and the grass.  
From the woods came a sweet  
sound –  
Tandaradei! Tandaradei!  
– the nightingale singing in the valley.

Ich kam gegangen zu der Aue,  
mein Liebster kam vor mir dahin.  
Ich ward empfangen als hehre Fraue,  
daß ich noch immer selig bin.  
Ob er mir auch Küsse bot?  
Tandaradei! Tandaradei!  
Seht, wie ist mein Mund so rot!

I came to the meadow;  
my sweetheart had arrived before me.  
He greeted me as a noble lady  
(I'm still very happy about that).  
Did he offer me kisses?  
«Tandaradei!»  
– See how red my lips are!

Wie ich da ruhte, wüßt' es einer,  
behüte Gott, ich schämte mich.  
Wie mich der Gute herzte, keiner  
erfahre das, als er und ich,  
und ein kleines Vögelein,  
Tandaradei! Tandaradei!  
Das wird wohl verschwiegen sein.

If anyone found out (God forbid!)  
what happened as I lay there,  
I would be deeply ashamed.  
May nobody know how the young  
man embraced me  
except him and me –  
and a little bird –  
Tandaradei! Tandaradei!  
– who will certainly keep a secret.

##### **5. «Zur Rosenzeit»**

(Text: Johann Wolfgang von Goethe,  
1749–1832)

Ihr verblüet, süße Rosen,  
meine Liebe trug euch nicht;  
blühet, ach! dem Hoffnungslosen,  
dem der Gram die Seele bricht!

Jener Tage denk' ich trauernd,  
als ich, Engel, an dir hing,  
auf das erste Knöspchen lauernd,  
früh zu meinem Garten ging;

Alle Blüten, alle Früchte  
noch zu deinen Füßen trug,  
und vor deinem Angesichte  
Hoffnung in dem Herzen schlug.

##### **5. «Vous vous fanez, chères roses»**

(texte: Johann Wolfgang von Goethe,  
1749–1832, traduction: Pierre Mathé)

Vous vous fanez, chères roses,  
mon amour ne vous soutenait pas;  
ah, fleurissez! pour le désespéré,  
à qui le chagrin brise l'âme!

Je pense tristement à chaque jour,  
où, mon ange, je m'accrochais à toi,  
quand, guettant le premier petit  
bourgeon  
j'allais de bonne heure dans mon  
jardin;

toutes ces fleurs, tous ces fruits,  
je les apportais à tes pieds  
et devant ton visage  
l'espoir faisait battre le cœur

Ihr verblühet, süße Rosen,  
meine Liebe trug euch nicht;  
blühet, ach! dem Hoffnungslosen,  
dem der Gram die Seele bricht.

#### **6. «Ein Traum»**

(Text: Friedrich Martin von Bodenstedt, 1819–1892)

Mir träumte einst ein schöner Traum:  
Mich liebte eine blonde Maid,  
es war am grünen Waldesraum,  
es war zur warmen Frühlingszeit:

Die Knospe sprang, der Waldbach  
schwoll,  
fern aus dem Dorfe scholl Geläut,  
wir waren ganzer Wonne voll,  
versunken ganz in Seligkeit.

Und schöner noch als einst der Traum,  
begab es sich, in Wirklichkeit:  
Es war am grünen Waldesraum,  
es war zur warmen Frühlingszeit;

Der Waldbach schwoll, die Knospe  
sprang,  
Geläut erscholl von Dorfe her:  
Ich hielt dich fest, ich hielt dich lang  
und lasse dich nun nimmermehr!

O frühlingsgrüner Waldesraum,  
du lebst in mir durch alle Zeit!  
Dort ward die Wirklichkeit zum Traum,  
dort ward der Traum zur Wirklichkeit!

de celui qui guettant le premier  
bourgeon  
allait de bonne heure dans son jardin,  
hélas, à ces jours je pense tristement,  
quand, mon ange, je m'accrochais  
à toi.

#### **6. «Un rêve»**

(texte: Friedrich Martin von Bodenstedt, 1819–1892)

J'ai fait un joli rêve un jour,  
tu me disais des mots d'Amour,  
c'était au coin d'un bois fleuri,  
au mois des amoureux chéri,

la fleur s'ouvrait, l'oiseau chantait,  
dans l'ombre l'Angélus tintait,  
et nous étions assis tous deux,  
perdus dans notre songe heureux.

C'était au coin d'un bois fleuri,  
au mois des amoureux chéri,  
la fleur s'ouvrait, l'oiseau chantait,  
dans l'ombre l'Angélus tintait.

Tu dis alors que tu m'aimais,  
et j'étais prise pour jamais;  
tu dis alors que tu m'aimais,  
et j'étais prise pour jamais!

Ô toi qui m'a ouvert le Ciel,  
ton parfum qui m'embaume encore!  
Tu fis du rêve le réel;  
et du réel un rêve d'or!

**Richard Strauss**

**«Ich schwebe wie auf  
Engelsschwingen»**

(Text: Karl Friedrich Henckel,  
1864–1929)

Ich schwebe wie auf  
Engelsschwingen,  
die Erde kaum berührt mein Fuß,  
in meinen Ohren hör' ich's klingen  
wie der Geliebten Scheidegruß.

Das tönt so lieblich, mild und leise,  
das spricht so zage, zart und rein,  
leicht lullt die nachgeklung'ne Weise  
in wonneschweren Traum mich ein.

Mein schimmernd Aug' indess mich  
füllen  
die süssesten der Melodien  
sieht ohne Falten, ohne Hüllen  
mein lächelnd Lieb' vorüber ziehn.

**«Ich wollt ein Sträußlein binden»**

(Text: Clemens von Brentano,  
1778–1842)

Ich wollt ein Sträußlein binden,  
da kam die dunkle Nacht,  
kein Blümlein war zu finden,  
sonst hätt ich dir's gebracht.

Da flossen von den Wangen  
mir Tränen in den Klee,  
ein Blümlein aufgegangen  
ich nun im Garten seh.

Das wollte ich dir brechen  
wohl in dem dunklen Klee,  
doch fing es an zu sprechen:  
«Ach, tue mir nicht weh!

**Richard Strauss**

**«I float as if on an angel's wings»**

(text: Karl Friedrich Henckel,  
1864–1929,  
translation: Linda Godry)

I float as if on an angel's wings,  
my foot hardly touching the ground,  
I hear a lament resounding  
as if it were my love's farewell.

It resounds, so lovely, gentle and soft,  
it speaks to me, so shy, so frail and  
pure,  
the echo of the melody softly lulling  
me into a blissful dream.

My gleaming eye, while basking  
in the sweetest of melodies  
watches my smiling love go by  
without any fabric's fold, any wraps.

**«I would have made a bouquet»**

(text: Clemens von Brentano,  
1778–1842, translation: Emily Ezust)

I would have made a bouquet  
but dark night arrived  
and there was no little flower to be  
found,  
or I would have brought it.

Then down my cheeks flowed  
tears onto the clover –  
I saw that one small flower had  
sprouted up  
now in the garden.

I wanted to pick it for you  
deep in the dark clover,  
but it began to speak:  
«Ah, do not harm me!



Sei freundlich im Herzen,  
betracht dein eigen Leid,  
und lasse mich in Schmerzen  
nicht sterben vor der Zeit!»

Und hätt's nicht so gesprochen,  
im Garten ganz allein,  
so hätt ich dir's gebrochen,  
nun aber darf's nicht sein.

Mein Schatz ist ausgeblieben,  
ich bin so ganz allein.  
im Lieben wohnt Betrüben,  
und kann nicht anders sein.

**«Ständchen»**

(Text: Adolf Friedrich Graf von Schack,  
1815–1894)

Mach auf, mach auf, doch leise mein  
Kind,  
um keinen vom Schlummer zu  
wecken.  
Kaum murmelt der Bach, kaum  
zittert im Wind  
ein Blatt an den Büschen und Hecken.  
Drum leise, mein Mädchen, daß  
nichts sich regt,  
nur leise die Hand auf die Klinke  
gelegt.

Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,  
um über die Blumen zu hüpfen,  
flieg leicht hinaus in die  
Mondscheinnacht,  
zu mir in den Garten zu schlüpfen.  
Rings schlummern die Blüten am  
rieselnden Bach  
und duften im Schlaf, nur die Liebe  
ist wach.

Sitz nieder, hier dämmert's  
geheimnisvoll  
unter den Lindenbäumen,

Be kind-hearted,  
consider your own grief,  
and do not let me  
die in agony before my time!»

And if it had not spoken so,  
in the garden all alone,  
I would have plucked it for you,  
but now that cannot be.

My sweetheart has not come,  
I am so entirely alone.  
In love dwells tribulation,  
and it can be no different.

**«Sérénade»**

(texte: Adolf Friedrich Graf von Schack,  
1815–1894,  
traduction: Henri Masset)

Tout bas, sans bruit, ma belle, ouvre  
moi!  
que nul des voisins ne s'éveille!  
À peine on entend le léger émoi  
du vent, dans le bois qui sommeille.  
Sans bruit, mon aimée, d'un doigt  
discret  
viens ouvrir la porte et combler mon  
souhait!

Mignonne, d'un pas plus léger qu'un  
lutin,  
qui rase la plaine fleurie,  
Oh viens à moi, mon doux chérubin,  
à moi qui t'adore, te prie!  
Fleurettes et roses, jasmin et lilas,  
tout dort au jardin; seul l'amour ne  
dort pas.

Prends place ici! Un charme  
mystérieux  
sous ces charmilles règne;

die Nachtigall uns zu Häupten soll  
von unseren Küssen träumen,  
und die Rose, wenn sie am Morgen  
erwacht,  
hoch glühn von den  
Wonnenschauern der Nacht.

**«Die Nacht»**

(Text: Hermann von Gilm zu  
Rosenegg, 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.

**«Schlagende Herzen»**

(Text: Otto Julius Bierbaum,  
1865–1910)

Über Wiesen und Felder ein Knabe  
ging,  
kling-klang schlug ihm das Herz;  
es glänzt ihm am Finger von Golde  
ein Ring.  
Kling-klang, schlug ihm das Herz.

le rossignol, sur nos têtes,  
de ses chants d'amour nous baigne,  
et la rose, ouvrant sa fleur aux  
zéphirs,  
frémit aux délices de nos soupirs.

**«The night»**

(text: Hermann von Gilm zu  
Rosenegg, 1812–1864,  
translation: Lawrence Snyder and  
Rebecca Plack)

Night steps out of the woods,  
and sneaks softly out of the trees,  
looks about in a wide circle,  
now beware.

All the lights of this earth,  
all flowers, all colors  
it extinguishes, and steals the sheaves  
from the field.

It takes everything that is dear,  
takes the silver from the stream,  
takes away, from the cathedral's  
copper roof,  
the gold.

The shrubs stand plundered,  
draw nearer, soul to soul;  
oh, I fear the night will also steal  
you from me.

**«Cœurs battants»**

(texte: Otto Julius Bierbaum,  
1865–1910, traduction: Pierre Mathé)

Un garçon allait par prairies et  
champs,  
cling clang battait son cœur;  
à son doigt brillait un anneau d'or.  
Cling clang battait son cœur;

«Oh Wiesen, oh Felder,  
Wie seid ihr schön!  
Oh Berge, oh Täler,  
wie schön!  
Wie bist du gut, wie bist du schön,  
du gold'ne Sonne in Himmelshöhn!»  
Kling-klang schlug ihm das Herz.

Schnell eilte der Knabe mit  
fröhlichem Schritt,  
kling-klang schlug ihm das Herz;  
nahm manche lachende Blume mit –  
kling-klang schlug ihm das Herz.  
«Über Wiesen und Felder  
weht Frühlingswind,  
über Berge und Wälder  
weht Frühlingswind.  
Im Herzen mir innen weht  
Frühlingswind,  
der treibt zu dir mich leise, lind!»  
Kling-klang schlug ihm das Herz.

Zwischen Wiesen und Feldern ein  
Mädel stand,  
kling-klang schlug ihr das Herz.  
Hielt über die Augen zum Schauen  
die Hand,  
kling-klang schlug ihr das Herz.  
«Über Wiesen und Felder  
über Berge und Wälder,  
zu mir, zu mir, schnell kommt er her!  
Oh, wenn er bei mir nur, bei mir  
schon wär!»  
Kling-klang schlug ihr das Herz.

**«Morgen»**

(Text: John Henry Mackay, 1864–1933)

Und morgen wird die Sonne wieder  
scheinen,  
und auf dem Wege, den ich gehen  
werde,

ô prairies, ô champs,  
comme vous êtes beaux!  
Ô montagnes, ô vallées,  
comme vous êtes belles!  
Comme tu es bon, comme tu es beau,  
toi soleil d'or là-haut dans le ciel!  
Cling, clang battait son cœur.

Le garçon se pressait vite, d'un pas  
joyeux,  
cling clang battait son cœur;  
il emporta quantité de riantes fleurs –  
cling clang battait son cœur;  
sur les prairies et les champs  
souffle le vent du printemps,  
sur les montagnes et les vallées  
souffle le vent du printemps,  
à l'intérieur de mon cœur souffle le  
vent du printemps  
qui me porte vers toi légèrement,  
doucement,  
cling clang battait son cœur;

Entre prairies et champs il y avait  
une fille,  
cling clang battait son cœur;  
pour voir elle protégeait ses yeux de  
la main,  
cling clang battait son cœur;  
par-dessus prairies et champs,  
par-dessus montagnes et vallées,  
vite il vient, vers moi, vers moi,  
ô s'il était seulement près de moi,  
déjà près de moi!  
Cling, clang, battait son cœur.

**«Tomorrow»**

(text: John Henry Mackay, 1864–1933,  
translation: Emily Ezust)

And tomorrow the sun will shine  
again,  
and on the path I will take,

wird uns, die Glücklichen, sie wieder  
einen  
inmitten dieser sonnenatmenden  
Erde...

Und zu dem Strand, dem weiten,  
wogenblauen,  
werden wir still und langsam  
niedersteigen,  
stumm werden wir uns in die Augen  
schauen,  
und auf uns sinkt des Glückes  
stummes Schweigen...

**Reynaldo Hahn**

**«À Chloris»**

(texte: Théophile de Viau, 1590–  
1626)

S'il est vrai, Chloris, que tu m'aimes,  
mais j'entends, que tu m'aimes bien,  
je ne crois point que les rois mêmes  
aient un bonheur pareil au mien.  
Que la mort serait importune  
de venir changer ma fortune  
à la félicité des cieux!  
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie  
ne touche point ma fantaisie  
au prix des grâces de tes yeux.

**«Le Rossignol des Lilas»**

(texte: Léopold Dauphin, 1847–?)

Ô premier rossignol qui viens  
dans les lilas, sous ma fenêtre,  
ta voix m'est douce à reconnaître!  
Nul accent n'est semblable au tien!

Fidèle aux amoureux liens,  
trille encor, divin petit être!

it will unite us again, we happy ones,  
upon this sun-breathing earth...

And to the shore, the wide shore  
with blue waves,  
we will descend quietly and slowly;  
we will look mutely into each other's  
eyes  
and the silence of happiness will  
settle upon us...

**Reynaldo Hahn**

**«To Chloris»**

(text: Théophile de Viau, 1590–1626,  
translation: Richard Stokes)

If it be true, Chloris, that thou lovest  
me,  
and I understand that thou dost love  
me well,  
I do not believe that even kings  
could know such happiness as mine.  
How unwelcome death would be,  
if it came to exchange my fortune  
with the joy of heaven!  
All that they say of ambrosia  
does not fire my imagination  
like the favour of thine eyes.

**«The nightingale among the lilac»**

(text: Léopold Dauphin, 1847–?,  
translation: Richard Stokes)

O first nightingale to appear  
among the lilac beneath my window,  
how sweet to recognise your voice!  
There is no song like yours!

Faithful to the bonds of love,  
trill away, divine little being!

Ô premier rossignol qui viens  
dans les lilas, sous ma fenêtre!

Nocturne ou matinal, combien  
ton hymne à l'amour me pénètre!  
Tant d'ardeur fait en moi renaître  
l'écho de mes avrils anciens,  
ô premier rossignol qui viens!

**«L'Énamourée»**

(texte: Théodore de Banville,  
1823–1891)

Ils se disent, ma colombe,  
que tu rêves, morte encore,  
sous la pierre d'une tombe:  
mais pour l'âme qui t'adore  
tu t'éveilles ranimée,  
ô pensive bien-aimée!

Par les blanches nuits d'étoiles,  
dans la brise qui murmure,  
je caresse tes longs voiles,  
ta mouvante chevelure,  
et tes ailes demi-closes  
qui voltigent sur les roses.

Ô délices! Je respire  
tes divines tresses blondes;  
ta voix pure, cette lyre,  
suit la vague sur les ondes,  
et, suave, les effleure,  
comme un cygne qui se pleure!

**«Fêtes galantes»**

(texte: Paul Verlaine, 1844–1896)

Les donneurs de sérénades  
et les belles écouteuses  
échangent des propos fades  
sous les ramures chanteuses.

O first nightingale to appear  
among the lilac beneath my window!

Night or morning, o how  
your love-song strikes to my heart!  
Such ardour re-awakens in me  
echoes of April days long past,  
o first nightingale to appear!

**«They say, my dove»**

(text: Théodore de Banville, 1823–1891,  
translation: Peter Low)

They say, my dove,  
that you are still dead and dreaming  
beneath a tombstone;  
but you awaken, revived,  
for the soul that adores you,  
oh pensive beloved!

Through the sleepless nights,  
in the murmuring breeze,  
I caress your long veils,  
your swaying hair  
and your half-closed wings  
which flutter among the roses.

Oh delights! I breathe  
your divine blond tresses!  
Your pure voice, a kind of lyre,  
moves on the swell of the waters  
and touches them gently, suavely,  
like a lamenting swan!

**«The givers of serenades»**

(text: Paul Verlaine, 1844–1896,  
translation: Emily Ezust)

The givers of serenades  
and the lovely women who listen  
exchange insipid words  
under the singing branches.

C'est Tircis et c'est Aminte,  
et c'est l'éternel Clitandre,  
et c'est Damis qui pour mainte  
cruelle fit maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,  
leurs longues robes à queues,  
leur élégance, leur joie  
et leurs molles ombres bleues,

Tourbillonnent dans l'extase  
d'une lune rose et grise,  
et la mandoline jase  
parmi les frissons de brise.

**Arnold Schönberg**

**Brettli-Lieder (Cabaret Songs)**

**7. «Galathea»**

(Text: Frank Wedekind, 1864–1918)

Ach, wie brenn' ich vor Verlangen,  
Galathea, schönes Kind,  
Dir zu küssen deine Wangen,  
weil sie so entzückend sind.

Wonne die mir widerfahre,  
Galathea, schönes Kind,  
Dir zu küssen deine Haare,  
weil sie so verlockend sind.

Nimmer wehr mir, bis ich ende,  
Galathea, schönes Kind,  
Dir zu küssen deine Hände,  
weil sie so verlockend sind.

Ach, du ahnst nicht, wie ich glühe,  
Galathea, schönes Kind,  
Dir zu küssen deine Knie,  
weil sie so verlockend sind.

There is Thyrsis and Amyntas  
and there's the eternal Clytander,  
and there's Damis who, for many a  
heartless woman, wrote many a  
tender verse.

Their short silk coats,  
their long dresses with trains,  
their elegance, their joy  
and their soft blue shadows,

Whirl around in the ecstasy  
of a pink and grey moon,  
and the mandolin prattles  
among the shivers from the breeze.

**Arnold Schönberg**

**Brettli-Lieder (Cabaret Songs)**

**7. «Galathée»**

(texte: Frank Wedekind, 1864–1918,  
traduction: Guy Lafaille)

Ah, je brûle du désir,  
Galathée, belle enfant,  
de baiser tes joues  
qui sont si ravissantes.

Quel ravissement s'il m'advenait,  
Galathée, belle enfant,  
de baiser tes cheveux  
qui sont si attirants.

Ne m'empêche jamais, jusqu'à ma  
mort,  
Galathée, belle enfant,  
de baiser tes mains  
qui sont si attirantes.

Ah, tu n'as idée combien je brûle,  
Galathée, belle enfant,  
de baiser tes genoux  
qui sont si attirants.

Und was tät ich nicht, du süße  
Galathea, schönes Kind,  
Dir zu küssen deine Füße,  
weil sie so verlockend sind.

Aber deinen Mund enthülle,  
Mädchen, meinen Küssen nie,  
Denn in seiner Reize Fülle  
küssst ihn nur die Phantasie.

**6. «Gigerlette»**

(texte: Otto Julius Bierbaum,  
1865–1910)

Fräulein Gigerlette  
lud mich ein zum Tee.  
Ihre Toilette  
war gestimmt auf Schnee;  
ganz wie Pierrette  
war sie angetan.  
Selbst ein Mönch, ich wette,  
sähe Gigerlette  
wohlgefällig an.

War ein rotes Zimmer,  
drin sie mich empfing,  
gelber Kerzenschimmer  
in dem Raume hing.  
Und sie war wie immer  
Leben und Esprit.  
Nie vergess ich's, nimmer:  
Weinrot war das Zimmer,  
blütenweiß war sie.

Und im Trab mit Vieren  
fuhren wir zu zweit  
in das Land spazieren,  
das heißt Heiterkeit.  
Dass wir nicht verlieren  
Zügel, Ziel und Lauf,  
saß bei dem Kutschieren  
mit den heißen Vieren  
Amor hinten auf.

Et que ne ferais-je pas, toi douce  
Galathée, belle enfant,  
pour baiser tes pieds  
qui sont si attirants.

Mais ta bouche ne recevra jamais,  
jeune fille, mes baisers,  
car la plénitude de son charme  
est baisé seulement dans  
l'imagination.

**6. «Gigerlette»**

(text: Otto Julius Bierbaum,  
1865–1910, traduction: Guy Laffaille)

Miss dandy  
m'a invité à prendre le thé.  
Sa toilette  
était assortie à la neige;  
Tout à fait comme un Pierrot,  
Elle était habillée.  
Moi, un moine, je parie,  
qu'il verrait Miss dandy  
avec plaisir.

C'était dans une chambre rouge  
qu'elle me recevait,  
la lueur jaune de chandelles  
s'accrochait dans la pièce.  
Et elle était comme toujours  
pleine de vie et d'esprit.  
Jamais je ne l'oublierai, jamais:  
la chambre était comme du vin rouge,  
elle était comme une fleur blanche.

Et dans un trot de nos quatre  
nous allions nous deux  
nous promener dans le pays  
qui s'appelle gaieté.  
Pour ne pas perdre  
rênes, but et destination,  
pour conduire l'équipage  
avec les quatre ardents  
Amour était assis à l'arrière.

**Oscar Straus**

**Ein Walzertraum**

(Text: Felix Dörmann, 1870–1928,  
und Leopold Jacobson, 1878–1943)

**7. «Leise, ganz leise»**

Leise, ganz leise  
klingt's durch den Raum,  
liebliche Weise  
Walzertraum.

Süßester Schmerzen  
zärtlicher Chor  
steigt aus dem Herzen  
Selig empor.

Frühlingsverlangen  
Glück ohne Ruh,  
Hoffen und Bangen  
Liebe bist du!

Einmal noch beben,  
eh' es vorbei –  
einmal noch leben –  
lieben im Mai!

**Johann Strauß (Sohn)**

**Die Fledermaus**

(Text: Karl Haffner, 1804–1876,  
und Richard Genée, 1823–1895)

**8. «Mein Herr Marquis»**

Mein Herr Marquis, ein Mann wie  
Sie  
sollt' besser das verstehn,  
darum rate ich, ja genauer sich  
die Leute anzusehn!  
Die Hand ist doch wohl gar so fein,  
ach,

**Oscar Straus**

**Un rêve de valse**

(texte: Felix Dörmann, 1870–1928, et  
Leopold Jacobson, 1878–1943)

**7. «Doucement, tout doucement»**

Doucement, tout doucement,  
sonne dans l'espace,  
de la meilleure manière,  
rêve de valse.

Amères douleurs,  
tendre cœur,  
vient du cœur,  
dans un emportement béat.

Prolongeant le printemps,  
le bonheur sans quiétude,  
espoirs et craintes d'un  
je vous aime!

Frissonner encore une fois,  
avant que la page se tourne,  
vivre encore une fois,  
d'un amour de mai!

**Johann Strauß (fils)**

**La Chauve-Souris**

(texte: Karl Haffner, 1804–1876,  
et Richard Genée, 1823–1895,  
traduction: Paul Ferrier d'après  
Henry Meilhac et Ludovic Halévy)

**8. «Pour un marquis de si bel air»**

Pour un marquis de si bel air,  
c'est avoir peu de flair!  
Croyez-moi, mon cher, à l'occasion,  
mettez votre lorgnon!  
Vous verrez mieux ceci, cela,



dies Füßchen so zierlich und klein,  
ach,  
die Sprache, die ich führe,  
die Taille, die Tournüre,  
dergleichen finden Sie  
bei einer Zofe nie!  
Gestehen müssen Sie fürwahr,  
sehr komisch dieser Irrtum war!

Ja, sehr komisch, ha ha ha,  
ist die Sache, ha ha ha,  
drum verzeihn Sie, ha ha ha,  
wenn ich lache, ha ha ha ha ha ha,  
ja, sehr komisch, ha ha ha,  
ist die Sache, ha ha ha,  
ha ha ha,  
Sehr komisch, Herr Marquis, sind  
Sie!

Mit dem Profil im griech'schen Stil  
beschenkte mich Natur;  
wenn nicht dies Gesicht schon  
genügend spricht,  
so sehn Sie die Figur  
Schaun durch die Lorgnette Sie  
dann, ah,  
sich diese Toilette nur an, ah.  
Mir scheint wohl, die Liebe  
macht Ihre Augen trübe,  
der schönen Zofe Bild  
hat ganz Ihr Herz erfüllt!  
Nun sehen Sie sie überall,  
sehr komisch ist fürwahr der Fall!

ce peton-ci, cette main-là,  
cette ample chevelure,  
ce galbe, cette allure.  
Ces épaules de neige et ces bras  
faits au tour,  
qui fleurissent le salon et point la  
basse-cour!  
C'est fin tout ça, frais et mignon!  
Mettez pour voir votre lorgnon!

À vos dépens on s'esclaffe!  
Ah! Ah! Ah!  
Vous avez fait une gaffe!  
Ah! Ah! Ah!

Mais un soupçon me vient soudain!  
Peut-être, affreux gredin,  
cette soubrette-là que vous voyez  
partout,  
est-elle à votre goût?  
On connaît des maîtres galants,  
qu'allument les tabliers blancs!  
Et si Monsieur fourgonne,  
dans la jupe à sa bonne,  
Il n'est pas surprenant que d'un  
profil exquis  
l'image flotte autour de Monsieur le  
marquis!  
Notre ballet, ceci se voit,  
n'est pas celui que Monsieur croit.





Hendrickje Van Kerckhove

*Dialogues des Carmélites*), Lisa dans *La Somnambula* de Bellini, et Woglinde dans *Götterdämmerung*. En 2008/09, elle a incarné Despina dans *Così fan tutte*. Elle a fait ses débuts au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 2005 dans Kristin dans *Julie* de Philippe Boesmans (une production reprise à Vienne et à Aix-en-Provence). Depuis, elle est retournée à la Monnaie dans Blondchen (*L'Enlèvement au Sérail*), Ernestine (*Monsieur Choufleuri*) et Sophie dans *Werther*. À l'Opéra Royal de Wallonie, elle a fait ses débuts dans *La Zingara* de Da Capua. Exceptionnellement douée pour le Lied, Hendrickje Van Kerckhove se produit régulièrement en récital. On a ainsi pu l'entendre au Théâtre de la Monnaie avec le pianiste Kazuchi Ono et au Festival de Flandre avec Christel Kessels. Invitée par Philippe Herreweghe à participer au Festival Brahms, elle a également donné avec la pianiste Inge Spinette, des récitals au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Musikverein de Vienne et au Mégaron d'Athènes. Hendrickje

Van Kerckhove a été élue Rising star par l'ECHO (European Concert Hall Association). Elle se produira prochainement avec Inge Spinette au Handelsbeurs de Gand. Au concert, on a pu l'entendre fréquemment avec l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Ensemble Orchestral de Paris, le Brussels Philharmonic, l'Orchestre Philharmonique de Flandre, l'Orchestre National de Belgique, l'Orchestre Symphonique de Flandre, etc. En mai 2010, elle chantera la *Symphonie N° 4* de Mahler avec la Camerata Academica de Salzburg dans le cadre de la Musiktriennale Köln et en juin 2010, au Musikverein de Vienne sous la direction de Bertrand de Billy.

|||||

**Hendrickje Van Kerckhove** soprano

Season 2005/06 has been the international breakthrough for Belgian soprano Hendrickje Van Kerckhove, with her debut at Bavarian State Opera in Arnaldo de Felice's *Medusa, Un ballo in maschera* and eventually *Don Carlo* led by Zubin Mehta, who invited her to sing Blondchen in Mozart's *Entführung* in Tel Aviv (July 2007). Nominated Rising star by ECHO – European Concert Hall Organization in 2008 she was offered a recital tour on Europe's most prestigious concert halls. Other highlights included her interpretation of Sœur Constance in *Dialogues des Carmélites* at Theater an der Wien and at Flanders Opera (staged directed by Robert Carsen). During the 2009/10 season Hendrickje will make her debut at the Liceu Barcelona (as Blondchen) and at Opéra national du Rhin Strasbourg (as Despina in *Così fan tutte*); furthermore she will make her comeback at Theater an der Wien to appear in the world creation of Johannes Kalitzke's opera *Die Besessenen*. Hendrickje studied with Bernadette Degelin at the Royal Conservatoire of Antwerp and fulfilled her vocal education with Susan Roper. She followed masterclasses with Rudolph Jansen, Claude Coppens and Robert Alderson. Eventually she post-graduated at the Flemish Operastudio and was coached by José van Dam at the Queen Elisabeth Musical College. Her career started both at Vlaamse Opera, with a.o. appearances in *Die lustige Witwe*, *Rheingold* and *Götterdämmerung* (Woglinde), *Don Giovanni* (Zerlina), *La Sonnambula* (Lisa),



des Rencontres Musicales. En outre, elle occupe un poste de chargée de cours en accompagnement au Conservatoire Royal flamand de Bruxelles, où elle a obtenu son Diplôme supérieur de piano. Elle s'est aussi spécialisée à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, essentiellement en accompagnement de mélodies et d'opéras. Parallèlement, elle a suivi des master-classes de Graham Johnson, Martin Isepp, Dalton Baldwin, Roger Vignoles et Helmut Deutsch. Elle a elle-même accompagné des master-classes de Lucienne Van Deyck, Vera Rosza, Grace Bumbry, Tom Krause, Andreas Scholl, Raina Kabaivanska, Suzanne Eken, Sarah Walker, Sir Donald McIntyre, Gérard Souzay, Stuart Burrows et Udo Reinemann. Inge Spinette se produit régulièrement avec des chanteurs ou lors de concerts de musique de chambre, tant en Belgique qu'à l'étranger. Ainsi, on a pu l'entendre au Festival des Flandres, au Festival de Wallonie, à de Singel, November Music, transit, Flagey, aux opéras de Lille, Gand et Anvers, au Théâtre du Châtelet, sur radio Klara, et la RTBF ainsi que des radios étrangères et au festival Les Heures romantiques sous la direction de Udo Reinemann. Elle a également joué les parties solo de piano de la production «Mozart concert arias» de la compagnie de danse Rosas. Sa discographie inclut plusieurs enregistrements d'œuvres pour piano à quatre mains de Mozart (sur un piano Walter), de Schubert (sur un piano Graf), de Debussy (sur un Erard), de Brahms (sur un Bösendorfer), de Kurtág et de Goeyvaerts, ainsi que la *Sonate pour deux pianos et percussions* de Bartók avec le pianiste Jan Michiels. Son étroite collaboration avec le baryton Jan van der Crabben a été couronnée d'un Grand Prix du Disque Lyrique 2001 décerné pour leur enregistrement de mélodies de Debussy, Fauré et Duparc. En 2004 a paru chez Eufoda un CD avec les *Goethe-Lieder* de Hugo Wolf avec le ténor Yves Saelens, et en 2006 un CD de mélodies de Gabriel Fauré avec le baryton Jan van der Crabben. En juin 2005, elle a eu l'honneur d'accompagner José van Dam lors d'un concert à La Monnaie. En 2007, un deuxième CD avec Yves Saelens est paru, consacré aux romances de Francesco Paolo Tosti. De 2008 à 2010, elle a accompagné la soprano Hendrickje Van Kerkhove pour une série de récitals dans le cadre du cycle Rising stars (ECHO) à travers l'Europe.



Inge Spinette

|||||  
**Inge Spinette** piano

Inge Spinette has been rehearsal pianist at the Théâtre Royal de La Monnaie since 1992, first under Antonio Pappano, and since 2003 under Kazushi Ono. This has given her the opportunity to work with singers of international reputation and to play at concerts, notably during the Rencontres Musicales. She is also in charge of lessons in melody accompaniment at the Flemish Royal Conservatory of Brussels, where she obtained her superior diploma of piano. She underwent a specialization at the Guildhall School of Music and Drama in London, essentially in melody and opera accompaniment. In parallel, she followed master classes with Graham Johnson, Martin Isepp, Dalton Baldwin, Roger Vignoles and Helmut Deutsch. She herself accompanied master classes of Lucienne Van Deyck, Vera Rosza, Grace Bumbry, Tom Krause, Andreas Scholl, Raina Kabaivanska, Suzanne Eken, Sarah Walker, Sir Donald McIntyre, Gérard Souzay, Stuart Burrows and Udo Reinemann. Inge Spinette regularly plays with singers and in chamber music concerts, in Belgium and abroad. She has been heard at the Flanders Festival, at the Festival de Wallonie, at de Singel, November Music, transit, Flagey and Klara, for the RTBF and also on foreign radios. She also collaborated on the «Mozart concert arias» production of Rosas, a

dance company, for the pianoforte parts. Her discography includes several recordings of four-hand piano works of Mozart (on a Walter pianoforte), of Shubert (on a Graf pianoforte), of Debussy (on a Erard), of Brahms (on a Bösendorfer), of Kurtág and of Goeyvaerts, as well as *Sonata for two pianos and percussion* of Bartók with pianist Jan Michiels. Her close collaboration with baritone Jan van der Crabben was rewarded by a Grand Prix du Disque Lyrique 2001 in recognition of their recording of melodies by Debussy, Fauré and Duparc. A CD with *Goethe-Lieder* by Hugo Wolf with tenor Yves Saelens was published at Eufoda in 2004, followed this year by a CD of melodies by Gabriel Fauré with baritone Jan van der Crabben. In June 2005, she had the honour of accompanying José van Dam during a concert at La Monnaie. In 2006 a second CD with Jan van der Crabben appeared with *Fuga Libera* and recently a CD with Yves Saelens with *Romances* of Paolo Tosti. From 2008 to 2010 she accompanied a series of recitals with the soprano Hendrickje Van Kerkhove, elected for the Rising stars series (ECHO), all through Europe.



||||| RISING STARS

Prochain concert dans le cycle «Rising stars»

Nächstes Konzert im Zyklus «Rising stars»

Next concert in the cycle «Rising stars»

**Lundi / Montag / Monday**

**10.05.2010 20:00**

Salle de Musique de Chambre

**«Face to Face»**

**Pascal Schumacher** vibraphone

**Jef Neve** piano

**Remarque:** Ce concert, initialement annoncé le mardi 11.05.2010 a dû être avancé d'un jour.

**Anmerkung:** Dieses Konzert, das ursprünglich für Dienstag, den 11.05.2010 angekündigt war, musste um einen Tag vorverlegt werden.

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

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

Partenaire officiel



#### Impressum

© Philharmonie Luxembourg 2010  
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