

03.05. 2016 20:00
Salle de Musique de Chambre
Mardi / Dienstag / Tuesday
Rising stars

Benjamin Appl baryton
James Baillieu piano

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation
Nominated by Barbican Centre London
With the support of the Culture Programme of the European Union

 **ECHO**
EUROPEAN
CONCERT HALL
ORGANISATION



Ce concert sera enregistré par radio 100,7 et diffusé le 11.06.2016
dans le cadre de l'émission «Classics in Concert».



Reynaldo Hahn (1874–1947)

«À Chloris» (1916)

«Quand je fus pris au pavillon» (1899)

«L'Énamourée» (1892)

Robert Schumann (1810–1856)

Dichterliebe (Les Amours du poète) op. 48 (1840)

N° 1: «Im wunderschönen Monat Mai»

N° 2: «Aus meinen Tränen sprießen»

N° 3: «Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne»

N° 4: «Wenn ich in deine Augen seh'»

N° 5: «Ich will meine Seele tauchen»

N° 6: «Im Rhein, im heiligen Strome»

N° 7: «Ich grolle nicht»

N° 8: «Und wüssten's die Blumen, die kleinen»

N° 9: «Das ist ein Flöten und Geigen»

N° 10: «Hör ich das Liedchen klingen»

N° 11: «Ein Jüngling liebt ein Mädchen»

N° 12: «Am leuchtenden Sommermorgen»

N° 13: «Ich hab' im Traum geweinet»

N° 14: «Allnächtlich im Traume»

N° 15: «Aus alten Märchen»

N° 16: «Die alten, bösen Lieder»

40'

—

Franz Schubert (1797–1828)

«Die Götter Griechenlands» D 677 (1819)

Nico Muhly (1981)

The Last Letter for Baritone and Piano (2015, commande Barbican Centre et ECHO European Concert Hall Organisation avec le soutien du programme Culture de l'Union européenne)

1–4: *Love Letters of the Great War* (texte: éd. Mandy Kirkby)

5: *The Gods of Greece* (texte: Friedrich Schiller, trad. Richard Wigmore)

Franz Schubert

«*Seligkeit*» D 433 (1816)

«*Die Gebüsche*» D 646 (1819)

«*Der Musensohn*» op. 92 N° 1 D 764 (1822)

«*Der Wanderer an den Mond*» op. 80 N° 1 D 870 (1826)

«*Abendstern*» D 806 (1824)

«*Der Wanderer*» op. 4 N° 1 D 493 (1816)

«*Nachtstück*» op. 36 N° 2 D 672 (1819)

40'

De l'intime à l'ineffable

Romane Lecomte

L'association de la voix et du piano est un lieu tout particulièrement propice à l'expression profonde. Fragments d'insaisissable, expression de ce qui ne peut être dit; l'intimité de la formation de même que la brièveté des pièces permet de saisir l'ineffable, de retenir un instant l'immatériel.

De ce fait, sous la forme du lied ou de la mélodie, le programme de ce récital met en lumière l'incroyable pouvoir d'incarnation de cette formation dans les domaines les plus variés de l'ineffable. Il se présente ainsi comme **autant de regards fugaces et intenses, cristallisant tant la légèreté de «l'esprit du temps» que l'inexprimable angoisse de la guerre.**

Ainsi, la mélodie de Reynaldo Hahn se réapproprie la langue française et l'élégante difficulté de sa déclamation quand le lied de Franz Schubert ou Robert Schumann exhale la pensée philosophique de tradition germanique. Peut-on dire que ces deux genres, bien que distincts, se rejoignent dans l'expression d'un «trait de caractère» propre à sa nation? De l'élégance française à l'intériorité allemande, chacun des deux nous semble le substrat de l'esprit de son pays natal. *The Last Letter* de Nico Mulhy, quant à lui, transmet de la manière la plus directe au cours de ses quatre mélodies, la violence, la tension presque folle qui envahit le quotidien d'une humanité bouleversée par la guerre.



Reynaldo Hahn

Reynaldo Hahn

«La voix! La voix humaine, c'est plus beau que tout! Bien que naturelle, organique, créée par Dieu, elle est le plus méprisé des instruments, alors qu'elle les contient tous! Instrument prodigieux, qui parle! La musique est devenue abstraite à cause de l'abolition de la voix. Quand Orphée dompta les monstres de la route, connaissait-on l'orchestration? Tout cède au charme de la voix, a dit Barville: tout, c'est vrai. C'est pourquoi, après avoir terminé de vagues besognes en faveur de vils instruments, de bois et de boyaux de porc – je reviendrai, et pour toujours, à la divine voix...» Ainsi Reynaldo Hahn écrit-il à Edouard Risler sa prédilection pour la voix, si supérieure à tous les instruments car elle porte le texte. Pour lui, l'expression la plus forte passe avant tout par la déclamation qu'il travaille le plus naturellement possible avec un sens inné de la langue française. Il écrit à ce propos à son maître, Massenet: *«En somme, c'est de la peinture sentimentale, que je rêvais de faire, c'est-à-dire fixer, par la notation, les inflexions caractéristiques de tous les sentiments».*

De ce fait, Reynaldo Hahn est particulièrement apprécié par les écrivains qu'il côtoie. Mallarmé lui reconnaît la capacité subtile de percevoir «*le chant, sacré, inscrit aux strophes*» dans les quelques vers qu'il lui consacre :

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

En cela, Reynaldo Hahn joue sur une futile élégance toute française.

En effet la mélodie, contrairement au lied qui donne la parole à la musique, se construit précisément sur le pari que la qualité du texte et l'exacerbation de ses qualités linguistiques puisse rehausser par **une accentuation subtile et nuancée la nature profonde de la musique.**

Ainsi, «*À Chloris*», composée en 1916, met en musique avec beaucoup de délicatesse un poème de Théophile de Viau; la main droite du piano offre un contrechant à la voix qui se trouve parfois être l'unique et fragile accompagnement de la ligne mélodique. «*Quand je fus pris au pavillon*», sur un poème de Charles d'Orléans, est issue de *Rondels*, recueil de 12 mélodies publié en 1898 et dédié à Lucien Fugère. Enfin, dans «*L'Énamourée*», dédiée à Miss Sybil Anderson et composée en 1892, le piano d'une grande sobriété enveloppe le poème de Théodore de Banville et laisse la voix dévoiler toute son expressivité. Cette mélodie a été par la suite intégrée au *Premier recueil de 20 mélodies* qui porte la dédicace «*À la mémoire de Lucien Grandjany, son élève, son ami, Reynaldo Hahn, 1895*».

Dans ces mélodies affleure l'esprit des salons parisiens de la fin du siècle tel qu'il transparait dans le portrait du compositeur esquissé par Proust: «*La tête légèrement renversée en arrière, la bouche mélancolique, un peu dédaigneuse, laissant échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais, cet ins-*

trument de génie qui s'appelle Reynaldo Hahn étreint tous les cœurs, mouille tous les yeux, dans le frisson d'admiration qu'il propage au loin et qui nous fait trembler, nous courbe tous l'un après l'autre, dans une silencieuse et solennelle ondulation des blés sous le vent».

Robert Schumann

Loin de la mélodie, l'expression use d'un autre médium dans le lied qui tend vers la «musique pure» et le sublime qu'elle sous-entend chez les compositeurs romantiques allemands.

En effet, bien qu'il s'agisse ici de musique vocale, les *Dichterliebe* illustrent l'influence sur Schumann des philosophes d'Iéna qu'il fréquente beaucoup. Ceux-ci conçoivent chaque œuvre d'art comme un fragment d'une œuvre absolue qui serait à la fois l'Idée et la Vérité. Ces fragments, par leur incomplétude, ouvrent sur l'infini de l'Absolu. Cependant, ils sont également (et paradoxalement!) parfaitement clos car ils trouvent leur finalité en eux-mêmes, sans quoi ils ne pourraient être une juste image de l'Absolu. Ainsi, les diverses œuvres-fragments, sans jamais se confronter, entrent en résonance les unes avec les autres dans l'esprit humain lui permettant alors d'entraîner l'Absolu. Friedrich Schlegel les décrit de la manière suivante: «*Un fragment, semblable en ceci à une petite œuvre d'art, doit être totalement séparée du monde qui l'entoure et achevée en soi comme un hérisson*».

De ce fait les *Dichterliebe* composés en 1840 se présentent comme une succession de fragments. **Chacun semble inachevé et résonne avec les autres sans pour autant créer de véritables liens de cause à effet avec les lieder voisins.** La trame narrative, pourtant présente et portant sur la douleur d'un amour non partagé, paraît de ce fait progresser à la manière d'un rêve; par succession d'instant fugaces.

Ainsi, le premier lied semble commencer en plein milieu d'un flot musical préexistant et cyclique fondé sur un motif imitant



Robert Schumann, 1839

un soupir à la main droite du piano. Il se termine de la même manière par un accord suspensif prêt à entamer un nouveau cycle.

Au cours du chemin parcouru par le personnage dans ce cycle de lied pour surmonter puis sublimer sa douleur amoureuse, le motif «soupir» purement pianistique guide inconsciemment l'émotion de l'auditeur. En effet, ce motif inachevé tout en tension dans le premier lied se retrouve à la fin du 14^e lied sous une forme beaucoup plus apaisée et cadentielle. Il répond alors au texte chanté; le narrateur y raconte un rêve dans lequel l'être aimé prononce un mot salvateur, premier pas vers la guérison. Ce mot, le narrateur dit l'avoir oublié. C'est alors que le piano répond par le motif «soupir» apaisé. Schumann donne ici la clé de la guérison; c'est par l'Absolu contenu dans la musique que le narrateur sublimer sa douleur. Là où les mots étaient impuissants à soulager, la musique permet de transformer la difficulté de l'expérience humaine en un moyen d'élévation, en une capacité de se rapprocher de l'Idéal. De ce fait, ce même motif

«sourir» résolu et apaisé ouvrira le postlude du 16^e et dernier lied avant d'y être développé en donnant lieu à une citation de la dernière des *Scènes d'enfants*, «*Le Poète parle*». La sublimation contenue dans ce postlude est un recommencement, par cette citation le poète s'apprête à parler de nouveau. L'avant et l'après se confondent dans ce postlude, sous-entendant que chaque fragment des *Dichterliebe* n'est qu'un ajout à une immense spirale tendue vers l'Absolu.

Franz Schubert

L'esprit romantique d'une musique absolue se trouve déjà en filigrane chez Schubert qui établit le genre du lied et lui donne ses lettres de noblesse. En effet, ses lieder semblent saisir au vol les éclairs fugitifs de son imagination provoqués par le choc du texte qui est pour lui comme une révélation.

Dans un texte intitulé *Mon rêve*, Schubert souhaiterait voir ses lieder contenir une «*béatitude éternelle comme ramassée dans un instant*». En cela, **ils illustrent l'idée de l'œuvre-fragment**; Schubert les retravaille inlassablement, allant jusqu'à écrire plusieurs versions d'un même texte. Tous paraissent être les inachevés de son lied idéal.

De même, à l'image du fragment, la confrontation est rare dans ces lieder où l'ambiguïté et l'errance intérieure se traduisent par un voyage incessant à travers les tonalités; «*si je voulais chanter l'amour, il se muait en douleur, et si je voulais à nouveau ne chanter que la douleur, elle se transformait pour moi en amour*» (*Mon rêve*).

Ainsi, «*Der Wanderer*» (*Le Voyageur* composé en 1816 sur un poème de Schmidt von Lübeck), «*Der Wanderer an den Mond*» (*Le Voyageur à la Lune*, 1826, Seidl) et «*Abendstern*» (*Étoile du soir*, 1824, Mayrhofer) développent l'errance désolée du voyageur. Dans les deux derniers, la souffrance de l'errance humaine est opposée à la sérénité nocturne des astres. De la même façon, *Die Götter Griechenlands* (*Les Dieux de la Grèce*, 1819, Schiller) juxta-



Portrait de Franz Schubert par Wilhelm August Rieder, 1825

pose, comme un clair-obscur, le monde divin présent dans l'art du poète au monde désolé des humains, déserté par les Dieux, empli de questions sans réponses. «*Nachtstück*» (*Pièce nocturne*, 1819, Mayrhofer) apporte cette même sérénité nocturne par la mort du personnage. À l'inverse, «*Die Gebüsche*» (*Les Halliers*, 1819, F. Schlegel), «*Seligkeit*» (*Félicité*, 1816, Hölty) et «*Der Musensohn*» (*Le Fils des muses*, 1822, Goethe) se présentent comme les hymnes rayonnants dédiés à une nature vibrante et frémissante.

Nico Muhly

Composé en 2015, ce cycle tend à rendre la tension dramatique de la guerre: «*The Last Letter est un cycle de cinq mélodies écrites pour le baryton Benjamin Appl. Lorsque j'ai discuté avec lui des textes éventuels, Benjamin a proposé un ensemble de lettres échangées par des soldats et leurs compagnes pendant la Première Guerre mondiale. J'ai adoré ces «textes trouvés»; cela me paraissait plus évident que de naviguer à travers les méandres de la poésie. La première mélodie prend place dans un*

paysage brumeux au moyen d'une suite inquiétante et calme de hauteurs au piano. La voix, quand à elle, répète le texte «Please, tell me your name, as I have forgotten it» («S'il te plaît, dis-moi ton nom, car je l'ai oublié») à la manière d'un choral.

La deuxième mélodie est une chanson d'amour échevelée; obsessionnelle, répétitive, et surtout incontrôlable. Dans la troisième mélodie, une femme fait la demande d'une visite conjugale, ce qui s'illustre dans le geste initial du piano; rapide, encombré, à la fois avide et extatique. La quatrième mélodie met en musique la lettre déchirante d'une femme annonçant à son mari leur divorce et le placement de leurs enfants dans un orphelinat. Le piano établit un ostinato stable et résolu tandis que la voix traduit la double dévastation économique et émotionnelle.

La dernière mélodie rompt avec le reste du cycle par l'utilisation d'un poème de Schiller décrivant un paysage désertique. Le piano déploie une longue séquence de treize accords, la pièce s'achève par un fragment de l'introduction flottant sur un accord «à la sonorité de cloche» (Nico Muhly).

Ce texte a été écrit par Romane Lecomte, étudiante du Département Musicologie et Analyse du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cadre d'un partenariat entre la Philharmonie Luxembourg et le CNSMDP.

The Last Letter

Nico Muhly

The Last Letter is a collection of five songs for the baritone Benjamin Appl. When we met to discuss possible texts, Benjamin proposed setting letters sent between soldiers and their loved ones during the first World War. I love found texts; it seems much easier than navigating the thorns of poetry. The first song exists in a foggy landscape, with a lazily anxious sequence of pitches from the piano. The voice repeats the text, «*Please, tell me your name, as I have forgotten it*» over a chorale-like structure.

The second song is a breathless love song: obsessive, repetitive, and almost out of control. The third song, in which a woman is asking for a conjugal visit from her husband, takes the first movement's piano figuration and makes it fast, cluttered, and hungrily ecstatic. The fourth section is a heartbreaking letter from a woman divorcing her husband and placing their children in an orphanage. The piano establishes a steady, deliberate pattern, over which the voice describes simultaneous devastation: economic, and emotional.

The last song breaks the form, and sets a poem by Schiller, describing a deserted landscape. The piano agitates a sequence of thirteen chords in a large cycle, and the songs end with a fragment of the introduction, floating over bell-like chords.

Von Natur, Traum und Protest

Schubert und die Liedkunst des 19. Jahrhunderts

Joachim Fontaine

Der «Liederfürst»... so schmeichelhaft das klingt, diesen Ehrentitel hätten die Zeitgenossen Schubert wohl nicht verliehen. Im Gegenteil: sogar sein Lehrer Antonio Salieri, der seine überragende Begabung kannte und förderte, hat Schubert zeit seines Lebens ausreden wollen, Lieder zu komponieren. Warum, das können wir nachlesen in den damaligen Lexika. Dort waren die Akademiker die Einzigen, die über die Gattung «Lied» ins Schwärmen gerieten. Inspiriert von Herders Ideal einer volkstümlichen Kunst, vom Historismus und den Befunden der ersten Sammler, staunten sie über das Alter der Gattung und darüber, dass sie «sogar unter den wilden Völkern» für heitere Stimmung Sorge, und dass «selbst der Anthropophag (Menschenfresser) seinen Feind unterm Gesange röstet und verzehrt».

Wie konnte es dann sein, dass Schubert und nach ihm Schumann oder Brahms Gefallen ausgerechnet an dieser «primitiven» Musik fanden, sie weiter entwickelten und zur ernstzunehmenden künstlerischen Gattung machten? Ein Anlass war wohl die aktuelle Literatur, die auf den Zeitgeist einer tief traumatisierten Generation reagierte. Nach den radikalen Erfahrungen der französischen Revolution, der napoleonischen Feldzüge und der deutschen Befreiungsaufstände sorgten die Fürsten dafür, dass Ruhe herrschte in deutschen und österreichischen Landen. Die Kehrseite dieses Schreckens der Restauration war das scheinbare Idyll des Biedermeier. Es bot als Ausweg wenig mehr als den Rückzug in die Privatsphäre, manifestierte sich in Passivität und Willenlosigkeit, die längst nicht nur Mode-Erscheinung waren, sondern Symptome des Leidens unter politischen Zuständen, die keine Hoffnung auf bessere Zeiten ließen.

Dass das Lied auch hierzulande «*tief ergreift und oft mächtiger wirkt als die kunstreichste Fuge, die pomphafteste Symphonie*», schien dagegen weniger selbstverständlich. Laut *Schillings Encyclopädie* – damals gern gelesen – war es die «*Dichtungsart, deren Charakter auf der Darstellung nur eines Gefühls beruht, stets in gleiche Verse und Strophe abgetheilt, so daß es nach ein und derselben Melodie gesungen werden kann.*» Entsprechend schlicht sollte die Vertonung sein: «*Sie ist lyrisch, hat dieselbe Ruhe, dieselbe Einfachheit, kurze Ab- und Einschnitte, und einen alle diesem entsprechenden geringen Tonumfang, in welchem zumal die Intervalle leicht zu treffen seyn müssen.*» «*So unmusikalisch, wie möglich*», resümierte Schuberts Zeitgenosse Nägeli.

Auch Schubert notiert 1824 «*jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott sey's gedankt) so viel als möglich zu verschönern suche.*» Noch kurz zuvor war ein Freund, der in Erlangen Vorlesungen von Schelling gehört hatte, in Schwierigkeiten geraten, Metternichs Überwachung war nahezu totalitär. Umso mehr boten Privatgesellschaften, Hausmusik-Abende, Freundeskreise, wie sie auch Schubert intensiv pflegte mit Intellektuellen und Literaten, eine Chance zum Gedankenaustausch mit Gleichgesinnten. Sein eigener Freundeskreis – wie auch die namhaften Dichter seiner Generation – bescherten Schubert denn auch reichlich Texte, die mit «*der Liebeley und Lie-deley unzähliger deutscher Dichterlinge*» nichts mehr zu tun haben wollten und statt gefälliger Trink- und Liebesfloskeln Inhalte bescherten für den Leser, der «*sein männlich Herz viel lieber fühlen als spielen*» wollte (Klopstock). Freilich war diese Kritik verschlüsselt, ihre politische Botschaft eingekleidet in ein buntes Allerlei von Bildern, Chiffren und Metaphern. Als Auflehnung gegen Autoritäten lassen sich utopische Gegenwelten aus Mittelalter und klassischer Antike ebenso interpretieren wie Traumszenarien und Naturbilder, in Textstellen wie «*... und kommt der Winter wieder, sing' ich noch jenen Traum*» («*Musensohn*») oder «*Es wehet kühl und leise die Luft durch dunkle Auen, und nur der Himmel lächelt aus tausend hellen Augen*» («*Die Gebüsche*»), als Hoffen auf Erlösung lassen sich Passagen verstehen wie «*Freuden sonder Zahl blüh'n im Himmelsaal*» («*Sehnsucht*»), «*Bald schlaf' ich ihn, den langen Schlummer, der mich erlöst von allem Kummer*» («*Nachtstück*»), als Gleichnis auf Heimatlosigkeit und Entwurzelung Verse wie «*Ich wandre fremd von Land zu Land, so heimatlos, so unbekannt*» («*Der Wanderer an*



Franz Schubert – Porträt von Leopold Kupelwieser, 1821

den Mond») oder das bittere Fazit des «Wanderers»: «Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.»

Schubert schuf mit seinen Liedern bekanntlich «Kunst über Kunst». Er verstand es kongenial, die Intensität der Textinhalte in Musik zu übersetzen, so unmittelbar und bis ins Detail «durchkomponiert», dass es die Zeitgenossen hinriss. Dabei verstand er es nicht nur, Neues «Unerhörtes» zu bieten, sondern vor allem Altbekanntes auf immer neue kreative Art und Weise zu kombinieren. In Liedern mit eher episch erzählendem Duktus finden wir Anklänge an französische Romanzen und *mélodies*, in den Balladen opernhafte Episoden wie das Rezitativ, das oft auf das lyrische Ich und eine Art Selbstgespräch zurückwirft. Schon Franz Liszt bewunderte die Gabe Schuberts, «*Gefühle in begrenzte, aber scharf ausgeprägte Konturen*» zu fassen und «*lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisieren*», indem er den gleichberechtigten Klavierpart nicht bloß als pittoreske Geräuschkulisse nutzt, sondern in ihm die «*Mitsprache des Gefühls*» verankert, in vielerlei Spielarten der Harmonik, die von Hell-Dunkel-Kontrasten bis zu plötzlichen Modulationen und Dur-Moll-Wechseln reicht, wie es eine Generation zuvor noch undenkbar gewesen wäre. Entsprechend intensiv erlebten die Zeitgenossen diese Musik.

Von Mädchen ist da die Rede, die *«atemlos und in Tränen»* dastanden, oder davon, dass *«Herren sich in die Arme stürzten, und das Übermaß des Gefühles in Tränen sich Bahn brach»*, von Konzerten, in denen *«der weibliche Teil des Auditoriums ins Heulen geriet [...], so dass das Schluchzen das Konzert zu einem vorzeitigen Ende brachte.»* Sogar der Komponist Hummel war in hohem Alter noch *«so tiefergriffen, daß Tränen auf seinen Wangen perlten.»* All dies waren aber Indizien nicht nur für Schuberts kompositorische Qualitäten, sondern auch dafür, dass er in eben dieser Gattung zu dem *«Liedermacher»* einer Generation wurde, der den Zeitgeist der Resignation der Unterdrückung zu fassen und sublimieren wusste wie kein Zweiter. Nicht nur der Schubert-Interpret Alfred Brendel sieht deshalb in Schuberts Themen, die um Verlassenheit, Alleinsein, Ohnmacht kreisen, ihre Aktualität für das heutige Publikum, *«in der Verzweiflung angesichts einer sich selbst zerstörenden Welt.»*

Robert Schumann war einer der ersten, die Schuberts Liedschaffen in seiner ganzen Bedeutung erkannten. Früh schon erkannte er, dass *«in Wirklichkeit vielleicht das Lied die einzige Gattung ist, in der seit Beethoven ein wirklich bedeutender Fortschritt geschehen.»* Auch zu Schumanns Lebzeiten blieb weiterhin *«holdes Bescheiden»* (Mörike) an der Tagesordnung einer unterwürfigen Gesellschaft, auf die Dichtergeneration eines Eichendorff, Chamisso, Uhland oder Heine entsprechend reagierte: der mitunter pathetische Ton vergangener Jahre wich Ernüchterung, wie sie sich exemplarisch in den simplen Volksliedstrophen Heines manifestierte: aufgebaut in Paar- und Wechselreimen, bot Heine vordergründig Blümchen, Sternlein, Ach und Weh, hintergründig freilich Ironie und Zynismus, und bezog damit zugleich Opposition zum Zeitgeist, wie sie seine Zeitgenossen, auch Schumann, kannten und schätzten. Heine erreichte schon zu Lebzeiten – als wohl letzter Dichter deutscher Sprache – nicht nur Ruhm, sondern gar Erfolge, wie sie nur Schiller und Goethe kannten, bevor er in antisemitischen Zeiten in Vergessenheit geraten sollte.



Heinrich Heine, Gemälde von Moritz Daniel Oppenheim

Schumann war als Buchhändlerssohn sehr belesen. Schon auf seinem Abiturzeugnis bescheinigten ihm die Lehrer, dass er seinen Mitschülern *«weit, weit voraus»* sei. Lange bevor er mit seinen «Davidsbündlern» gegen das tumbe Virtuositentum in der Musik ins Feld ziehen sollte, hatte er als Schüler einen «Literarischen Verein» gegründet, in dessen Satzung geschrieben stand, dass es *«jedes gebildeten Menschen Pflicht sei, die Literatur seines Vaterlandes zu kennen... die deutsche nicht zu vernachlässigen und mit altem Eifer danach zu streben, sie kennen zu lernen.»* 1828 macht er seinen Abschluss, kauft sich die Erstausgabe von Heines *Buch der Lieder*, aus der er so gut wie alle Vorlagen zu seinen Vertonungen entnehmen sollte, und begibt sich auf eine *«winzige Geniereise»*, um in Bayreuth das Grab seines Idols Jean Paul zu besuchen (und von der Witwe ein Porträtbildchen geschenkt zu bekommen), und in München, durch Vermittlung seines Vaters, sogar Heinrich Heine die Hand zu drücken. Dort spürte auch der junge Schumann die Allgegenwart staatlicher Autorität: *«In Mün-*

chen merkte ich den kalten, schneidenden Residenzton nur zu bald. Die Bekanntschaft mit Heine machte meinen Aufenthalt einigermaßen interessant u. anziehend. [...] Er drückte mir freundschaftlich die Hand u. führte mich einige Stunden in München herum [...]; nur um seinen Mund lag ein bittres ironisches Lächeln, aber ein hohles Lächeln über die Kleinigkeiten des Lebens u. ein Hohn über die kleinlichen Menschen, doch selbst jene bittere Satire, jener tiefe, innere Groll über das Leben, der bis in das äußerste Mark dringt, machte seine Gespräche sehr anziehend.» Ans Komponieren von Liedern dachte Schumann damals noch nicht, er sollte sich erst Jahre später überhaupt entscheiden, Komponist zu werden, nachdem er lange auch mit einer literarischen Karriere geliebäugelt hatte.

Schumanns Liedschaffen kam plötzlich. 1840 heiratet er Clara Wieck. Der Braut, in ganz Europa als Klaviervirtuosin gefeiert, lässt er heimlich einen teuren Flügel mit englischer Mechanik liefern, außerdem bekommt sie das *Neue einfache Kochbuch* für Hausfrauen «auch ohne alle Vorkenntnisse» und ein Prachtexemplar seiner Liedersammlung *Myrthen*. Das überraschendste Geschenk war sicherlich letzteres. Denn bis dahin hatte Schumann ausschließlich für Klavier komponiert und im Sommer des Vorjahres sogar einem Freund gestanden, dass er «*Gesangscompositionen... nie für eine große Kunst gehalten*» habe. Gerade dieses Zitat zeigt aber auch, dass Schumann wohl genau damals bewusst wurde, dass diese Gattung es in sich hatte. 1838 hatte er die 16jährige Pauline Garcia, die die berühmteste Sopranistin ihrer Zeit werden sollte, gehört: «*gleich in den ersten Minuten ihres Gesanges flossen die Thränen stromweise*». Und in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik*, die er eigentlich gegen das «*Floskelwesen in der Claviermusik*» gegründet hatte, rezensierte er mehr und mehr Liedkompositionen, realisierte aber zugleich wohl, dass da ein Markt für anspruchsvolle Hausmusik entstand, für die es sich als literaturaffiner Komponist und jetzt auch Ehemann und Ernährer lohnen konnte zu schreiben. Denn an eine Karriere als Klaviervirtuose, der seine eigenen Werke spielt und vermarktet, war nicht zu denken. Im Hochzeits- und «*Liederjahr*» 1840 entsteht die unglaubliche Zahl von 140 Gedichtvertonungen, mehr als die Hälfte seines gesamten Liedschaffens.



Robert Schumann im Jahre 1834

Als literarisch-musikalische Doppelbegabung würde Schumann tatsächlich unerreicht bleiben, auch in der Wahl seiner Textvorlagen, deren hohe Qualität ihm die Möglichkeit zur Identifikation und damit zu individueller Umsetzung bot. Dass Heinrich Heine zu seiner «ersten Wahl» zählte, auch im Zyklus der *Dichterliebe* (der in nur einer Mai-Woche 1840 fertiggestellt wurde), lag auf der Hand. Heines «in Honig getauchter Schmerz» (Debussy) bot nicht nur praktikabel kurze und einfach gebaute Versschemata, sondern dazu auch eine Bilderwelt, in der die gesamte Natur mit ihren weinenden Blümchen, goldenen Sternchen, blassen Rosen und traurigen Singvögelchen mit dem Unglück des lyrischen Ich sympathisiert, dessen Herz blutet oder bricht, wann immer Vers, Rhythmus und rhetorische Dramaturgie das brauchen. Und Heine bot Ironie – gerade in der *Dichterliebe*: Sie erzählt «eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu; und wem sie just passiert, dem bricht das Herz entzwei», eine Geschichte von einer Liebschaft, die *Im wunderschönen Monat Mai* beginnt und mit dem Begraben aller Träume endet. Aus 66 Gedichten in Heines Vorlage wählte

Schumann letztendlich ein Konzentrat von 16 aus: Erinnerungen an das «Happy Beginning» der Beziehung stehen am Anfang, im Folgenden schleichen sich Zweifel an der Ehrlichkeit der Geliebten ein: *«doch wenn du sprichst: ich liebe dich, so muss ich weinen bitterlich.»* (N° 4). Enttäuschung verwandelt sich allmählich in Zorn: Auch wenn es in N° 7 *«ich grolle nicht»* heißt, tobt Schumann entgegen der Beteuerung mit grollendem Aufbegehren in seinem wuchtigen Klaviersatz. Der Dichter ergibt sich schließlich dem Weltschmerz, findet aber auch in Traumgeschichten keine Linderung und gewinnt erst in der ironischen Distanz (N° 16 *«Die alten bösen Lieder»*) seine Gelassenheit zurück.

Heine hatte zu Zeiten der Dichtung tatsächlich eine unglückliche Affäre hinter sich. Schumann zu Zeiten der Komposition eher das Gegenteil, das Happy End, vor Augen, wenn auch eines mit Umwegen und Hindernissen. Gegen den Schwiegervater, dem später sogar noch eine Haftstrafe angedroht wurde, hatten er und seine geliebte Clara gerichtlich klagen müssen, um die *«Ehe nach vorgängigem gewöhnlichen Aufgebote durch priesterliche Trauung»* vollziehen zu dürfen. Natürlich blieb der Schwiegervater weiter «präsent» im Eheleben, zumal er nach wie vor um die Karriere seiner Tochter besorgt blieb, die nicht in einer Versorgungsehe hatte enden dürfen. Die Skepsis seines Schwiegervaters mag für Schumann sehr wohl Anlass gewesen sein, nicht nur den lukrativen Markt des Liedes zu bedienen, sondern darüber hinaus mit Lied-Zyklen hohen literarischen Ansprüchen zu genügen. Dabei galt das *«Stück»*, das *«Fragment»* das in allerlei Impromptus, Charakterstücken und Einzelliedern *«weit über sich hinausweist»*, in der Wertschätzung seiner Zeit keineswegs als banale Kleinigkeit. Das Ich, da waren sich ein Schlegel oder Novalis neuerdings sicher, erlebte die Welt nicht mehr rational und aufgeklärt, sondern *«selbst gespalten und getrennt, voller Widersprüche und Unbegreiflichkeiten, kurz als Stückwerk.»* Und gerade darin sahen sie die Chance einer neuen romantischen Kunst: *«Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.»*

Dabei zeigt Schumann viel Gespür für Heines Zynismus. Die schlichten Verse, die sich bei Heine urplötzlich wenden vom son- nigen, verträumten Liebeseifer ins unerwartete Unglück, münzt Schumann um, nicht indem er parallel zum Text musikalische Pointen liefert, sondern indem er Singstimme und Klavier span- nungsreich kontrastiert und ironische Distanz schafft: Das «*bre- chende Herz*» in N° 11, das Liebesweh in N° 9 kontrastiert er bei- spielsweise mit Klaviermusik, die so munter und heiter wie zy- nisch «weiterdudelt». Die Atemlosigkeit, mit der Schumann in einer halben Minute «*Die Rose, die Lilie,...*» vorbeirauschen lässt, kann aus der Sicht des begeisterten Verliebten, genauso gut aber als überzogen lächerliche Wirkung auf einen Betrachter gehört werden. Wortgewaltig konzentriert Heine die Tragik unendli- chen Liebesleides in N° 13: «Mir träumte, Du lägest im Grab.» Hier lässt Schumann alles, wie es ist, und stellt doch die Tradi- tion auf den Kopf: zwei ganze Strophen muss die Singstimme ohne Begleitung auskommen, stattdessen kommentiert das Kla- vier in Zwischenspielen, indem es vielsagend schweigt, mittels platter stockender Kadenzakkorde, die noch dazu in ein Nach- spiel münden, das zu den «*unversöhnlichsten, längsten und leersten Stellen des gesamten klassisch-romantischer Repertoires*» zählt (Henri Pousseur). Auch nachdem in der letzten Strophe die «*alten bösen Lieder*» und mit ihnen «*Liebe*» und «*Schmerz*» im Meer versenkt worden sind, lässt Schumann ein üppiges Nachspiel folgen, als wolle er all die Wirrnisse vergessen, in die ihn der Dichter ge- stürzt hat. Durch die Raffinesse seiner Vor- und Nachspiele schuf Schumann sich zugleich Freiräume, um die Diktion der Liedstro- phen in perfekte Deklamation zu übersetzen. Bei der Komposi- tion der Gesangsstimme ging er auch meist «*stehend oder gehend, nicht am Clavier*» vor: «*Es ist doch eine ganz andere Musik, die nicht erst durch Finger getragen wird – viel unmittelbarer und melodioser.*»

Reynaldo Hahns Liedkunst fällt in einen anderen Kontext. Das opernbegeisterte Paris des 19. Jahrhunderts war bekanntlich die Bühne vor allem der Ausländer: Richard Wagners oder auch Donizettis, Rossinis, Verdis und Puccinis, deren Werke im *Théât-*



Reynaldo Hahn

re des Italiens sogar Uraufführungen erlebten. Ihre schwelgerischen «*melodie lungbe lungbe*» überlebten nicht nur in der seichten Unterhaltungsmusik der Salons, sondern auch in der anspruchsvollen Klavierromantik eines Frédéric Chopin oder den *mélodies* eines Charles Gounod. Dessen *Ave Maria* zeigt exemplarisch, worauf es der französischen Liedkunst ankam: auf die Melodie, die getragen wurde von einem schlichten Klavierpart, etwa in gebrochenen Akkorden (wie Bachs *C-Dur-Präludium*), der die Melodie harmonisch trägt und ihr damit umso mehr Freiraum zur Entfaltung eröffnet, vom Extrem ruhig pulsierender Tristesse bis zu opernhafter Dramatik. Für das mondäne Publikum der Theater wie für die Gäste der Salons erfüllten die *mélodies* damit ihre Aufgabe ganz anders, als das deutsche Klavierlied der Romantik, in dessen Komplexität sich Singstimme und Klavierpart «*umarmten*» (Schumann) und eine Art Symbiose eingingen, aus der kein Part wegzudenken war.

Als «*enfant prodige*» hatte Reynaldo Hahn bereits in sehr jungen Jahren sein Chanson «*Si mes vers avaient des ailes*» in Pariser Salons präsentiert. Auch bei ihm kam zur musikalischen eine lite-

Entsprechend diesem Primat der Melodie wertete der Komponist Reynaldo Hahn, der 125 *mélodies* schrieb, die Qualitäten der Sänger durchaus kritisch: *«Die Stimme! Die menschliche Stimme ist schöner als alles! Obwohl natürlich, organisch, von Gott geschaffen, ist sie das am wenigsten gewürdigte unter den Instrumenten, wo sie diese doch alle enthält. Gewaltiges Instrument, das spricht! Die Musik wurde abstrakt wegen der Verdammung der Stimme. Als Orpheus unterwegs die Monster zähmte, kannte man da die Orchestrierung? Alles weicht vor ihrem Charme, alles, das ist wahr. Deshalb, nachdem ich meine schwachen Bedürfnisse zugunsten einiger herkömmlicher Instrumente aus Holz oder Schweinedärmen so weit fertig hatte, bin ich zurückgekommen – und zwar für immer – zur göttlichen Stimme.»*

rarische Begabung, die er in seiner Beziehung zu Marcel Proust, aber auch in seiner Tätigkeit als Musikkritiker auslebte, und der wir mehrere Schriften zur Aufführungspraxis und Kunst des Gesangs verdanken. So wie Debussy und auch die Generation nach ihm, etwa die *Groupe des Six* um Jean Cocteau mit ihrer Avantgarde nie den Kontakt zum großen Publikum verloren, so war es auch für Reynaldo Hahn kein Widerspruch, klassische Oper und Music-Hall, Koloratursopran und Chansonnière gleichermaßen in Ehren zu halten: *«Er weiß aus Erfahrung, dass es nicht die <große und die kleine Musik> gibt, sondern nur die gute und die schlechte.»* An den idealen Interpreten wurden damit die Anforderungen nicht geringer, im Gegenteil. Den *«Kardinalsünden der Sänger: mangelnde Artikulation, Mangel an Rhythmus»* stellte Hahn die Kunst des klassischen Belcanto gegenüber, die es verstanden habe, der Stimme *«alle Nuancen eines Regenbogens zu geben»*, auch die Fähigkeit zu *«unendlicher Modulation»*. Als ästhetisches Ideal war er, der als Literat und Zeitzeuge gerne und auf unterhaltsame Weise übertrieb, ein Mann der goldenen Mitte: *«Ein Gesang ohne Ausdruck ist gar nichts – ein zu ausdrucksvoller Gesang ist haarsträubend. Ich liebe die Ausgewogenheit, die Mäßigung, die Eleganz. Der Himalaya, Michelangelo und Beethoven sind mir unerreichbar.»*

Der amerikanische Komponist Nico Muhly schrieb *The Last letter* 2015 für den Bariton Benjamin Appl. Beide einigten sich für die Textauswahl – aus aktuellem Anlass des Gedenkens an das Trau-

ma des Ersten Weltkrieges – auf Textfunde aus Liebesbriefen von Soldaten dieses Krieges. Dazu Nico Muhly: *«Das erste Lied besteht aus einer nebligen Landschaft, mit einer verhalten ängstlichen Tonfolge vom Klavier. Die Stimme wiederholt den Text ‚Bitte sag mir Deinen Namen, den ich vergessen habe, über einer choralartigen Struktur. Das zweite ist ein atemloses Liebeslied: obsessiv, repetitiv und fast schon außer Kontrolle. Das dritte, in dem eine Frau um einen ehelichen Besuch ihres Gatten bittet, greift die Figurationen des ersten Teils auf, beschleunigt sie, häuft sie an, voll hungriger Extase. Der vierte Abschnitt ist ein herzerreißender Brief von einer Frau, die sich von ihrem Mann trennt und ihre drei Kinder in ein Heim gibt. Das Klavier setzt ein gleichmäßiges, nachdenkliches Pattern, zu dem die Stimme die Zerstörung beschreibt, ökonomisch wie emotional. Das letzte Lied bricht mit dem Aufbau: es bringt die Übersetzung desselben Schiller-Gedichtes, das Schubert nutzte (‘Die Götter Griechenlands’), und beschreibt eine verlassene Landschaft. Das Klavier forciert eine Folge von 13 Akkorden in einem weiten Parcours, und die Liedfolge endet mit einem Fragment aus der Einleitung, das über Glockenklängen dahinschwindet.»*

Texte

Reynaldo Hahn

«À Chloris»

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.

An Chloris

Übersetzung: Elaine Marie
Ortiz-Arandes / LiederNet Archive

Wenn es wahr ist, Chloris, dass du
mich liebst,
und ich höre, dass du mich
aufrichtig liebst,
dann kann ich nicht glauben,
dass die Könige dasselbe
Glück, gleich dem meinen, haben
können.

Wie Ungelegen wäre der Tod,
wenn er kommen würde, um mein
Glück
mit den Glückseligkeiten des Himmels
zu tauschen.

Alles, was man von Ambrosia sagt,
genügt keinesfalls meiner
Vorstellungsgabe
von der Gunst deiner Augen.

«Quand je fus pris au pavillon»

Charles d'Orléans (1394–1465)

Quand je fus pris au pavillon
De ma dame, très gente et belle,
Je me brûlai à la chandelle
Ainsi que fait le papillon.

Je rougis comme vermillon,
À la clarté d'une étincelle,
Quand je fus pris au pavillon.

Si j'eusse été esmerillon
Ou que j'eusse eu aussi bonne aile,
Je me fusse gardé de celle
Qui me bailla de l'aiguillon
Quand je fus pris au pavillon.

Als ich im Pavillon mein Herz

Unbekannter Übersetzer

Als ich im Pavillon mein Herz
an meine sehr edle und schöne
Dame verlor,
verbrannte ich an der Flamme der
Kerze,
wie es dem Schmetterling geschieht.

Ich wurde zinnoberrot
in der Helle eines Funkens,
als ich im Pavillon mein Herz
an meine sehr edle und schöne
Dame verlor.

Wäre ich ein Merlin gewesen,
hätte ich ebenso schöne Flügel
gehabt,
ich hätte mich vor ihr geschützt,
die mich mit ihrem Stachel traf,
als ich im Pavillon mein Herz verlor.

«L'Énamourée»

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,
S'agit la vague sur les ondes,
Et, suave, les effleure,
Comme un cygne qui se pleure!

Die Geliebte

Übersetzung: Karin Caetani

Sie flüstern einander zu, meine Taube,
daß du, schon gestorben, träumst
unter dem Stein eines Grabes;
aber für die Seele, die dich anbetet,
erwacht du, wiederbelebt,

o nachdenkliche Geliebte.
Durch die weißen Sternennächte
Im Windhauch, der murmelt,
lieblose ich deine langen Schleier,
dein fließendes Haar
und deine halbgeschlossenen
Schwingen,
die auf den Rosen flattern.

O Wonne, ich atme ein
Deine göttlichen blonden Flechten;
Deine reine Stimme, diese Lyra,
folgt der Woge, streift sie,
streift sie, zart,
wie ein Schwan, der klagt!

Robert Schumann

Dichterliebe

Heinrich Heine (1797–1856)

N° 1: «Im wunderschönen Monat Mai»

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Au mois de mai, quand la lumière

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Au mois de mai, quand la lumière
Voyait tous les bourgeons s'ouvrir,
L'amour, en sa douceur première,
Dans mon cœur s'est mis à fleurir.

Au mois de mai, sous la rainée,
Tous les oiseaux chantaient en chœur
Quand j'ai dit à la bien-aimée
Le tendre secret de mon cœur.

**N° 2: «Aus meinen Tränen
sprießen»**

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

Und wenn du mich lieb hast,
Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

De mes larmes s'épanouissent

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

De mes larmes s'épanouissent
Des fleurs en bouquets radieux,
Et de tous mes soupirs surgissent
Des rossignols mélodieux.

D'amour que ton cœur se pénètre,
Les fleurs à tes pieds tomberont,
Et, jour et nuit, à ta fenêtre,
Mes doux rossignols chanteront.

**N° 3: «Die Rose, die Lilie,
die Taube, die Sonne»**

Die Rose, die Lilie, die Taube, die
Sonne,
Die lieb' ich einst alle in
Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe
alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die
Eine;
Sie selber, aller Liebe Bronne,
Ist Rose und Lilie und Taube und
Sonne.

**Autrefois lis et rose, et colombe
et soleil**

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Autrefois lis et rose, et colombe et
soleil,
Je les ai tous aimés d'un amour
sans pareil.
À présent de mon cœur qui changea
de tendresse,
Ma mignonne si douce est l'unique
maîtresse;
Elle-même est pour moi source pure
d'amour,
La colombe et la rose, et le lis et
le jour.

**N° 4: «Wenn ich in deine Augen
seh'»**

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.

Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Komm't's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muss ich weinen bitterlich.

**À tes yeux si beaux quand mes
yeux s'unissent**

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

À tes yeux si beaux quand mes yeux
s'unissent,
Tous mes chagrins s'évanouissent;
D'un baiser ta bouche, au rire en
chanté,
Me rend la joie et la santé.

Sur mon cœur brûlant quand mon
bras te presse,

Du paradis je sens l'ivresse;
Mais quand tu me dis; je t'aime
ardemment,
– Je pleure, hélas! amèrement.

N° 5: «Ich will meine Seele tauchen»

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und beben
Wie der Kuss von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund'.

Dans le lis le plus pur mon âme

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Dans le lis le plus pur mon âme,
Ivre de bonheur, plongera;
Soudain la fleur exhalera
Un chant à l'honneur de ma dame.

Je veux qu'il vibre, énamouré
En doux frissons, comme une lyre.
Pareil au baiser, qu'en délire
De ses lèvres j'ai savouré.

N° 6: «Im Rhein, im heiligen Strome»

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome
Das große, heil'ge Köln.

Im Dom da steht ein Bildnis,
Auf goldnem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis
Hat's freundlich hineingestrahlt.

Es schweben Blumen und Eng'lein
Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
Die gleichen der Liebsten genau.

À Cologne, la ville sainte

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

À Cologne, la ville sainte
La cathédrale au front serein
Reflète sa gothique enceinte
Aux flots majestueux du Rhin.

Dans le temple on garde une image,
Sur cuir doré;– j'ai vu toujours
Rayonner ce charmant visage
Dans le désert où vont mes jours.

Entre des fleurs, parmi des anges,
C'est Notre-Dame;– trait pour trait,
Bouche, regard, charmes étranges,
De ma belle c'est le portrait.

N° 7: «Ich grolle nicht»

Ich grolle nicht, und wenn das Herz
auch bricht,
Ewig verlór'nes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in
Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens
Nacht.
Das weiß ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz
auch bricht,
Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines
Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am
Herzen frisst,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du
elend bist.

**De mon cœur qui te perd
s'accomplit l'infortune**

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

De mon cœur qui te perd s'accomplit
l'infortune;
Il se brise, et pourtant il n'a pas de
rancune;–
Un trésor de bijoux sur ta tête reluit;
Nul rayon de ton cœur n'illumine
la nuit.

Je le sais; je t'ai vue apparaître en
un songe;
De tes jours désolés j'ai sondé le
mensonge!
J'en ai vu tout l'abîme, où, sinistre
vainqueur,
Un serpent, dans la nuit, te dévore
le cœur!

**N° 8: «Und wüssten's die
Blumen, die kleinen»**

Und wüssten die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen,
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüssten die Nachtigallen,
Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen
Erquickenden Gesang.

Und wüssten sie mein Wehe,
Die goldnen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe,
Und sprächen Trost mir ein.

Die alle können's nicht wissen,
Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.

Si les petites fleurs

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Si les petites fleurs
Connaissaient mes alarmes,
Pour guérir mes douleurs,
Chacune avec mes pleurs
Voudrait mêler ses larmes.

Si les rossignols
Savaient quel mal m'opresse,
Ces charmants oiselets,
De leurs plus doux couplets,
Berceraient ma détresse.

Les étoiles aussi,
Regardant ma misère,
Sur mon affreux souci,
Aussitôt radouci,
Verseraient leur lumière.

Mais de sa cruauté
Nul ne sait la torture,
Excepté la Beauté
Dont la main m'a porté
L'incurable blessure.

**N° 9: «Das ist ein Flöten und
Geigen»**

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitreigen
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmey'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

De ma belle aujourd'hui c'est la noce

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

De ma belle aujourd'hui c'est la
noce;– on entend
Le bal triomphant qui commence;
Elle y danse, folâtre, et l'orchestre
éclatant
Excite sa valse en démençe.

Et cymbales, clairs, langoureux
violons,
Et fifres moqueurs qui sifflotent;
À travers leurs doux sons emplissant
les salons
Les bons petits anges sanglottent.

N° 10: «Hör ich das Liedchen klingen»

Hör' ich das Liedchen klingen,
Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen
Von wildem Schmerzdrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen
Hinauf zur Waldeshöh',
Dort löst sich auf in Tränen
Mein übergroßes Weh'.

Quand j'entends cet air qu'autrefois

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Quand j'entends cet air qu'autrefois
Chantait sa bouche purpurine,
Je tremble, et mon cœur aux abois
S'agite à briser ma poitrine.

Vers l'âpre cime des forêts
Je cours, poussé par ma détresse;
Là, j'exhale en des pleurs secrets
L'immense chagrin qui m'opresse.

N° 11: «Ein Jüngling liebt ein Mädchen»

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,
Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre,
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger
Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen;
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Un jeune homme adore une belle

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Un jeune homme adore une belle
Dont le cœur d'un autre s'éprit;
L'autre d'une autre demoiselle
S'éprend et devient son mari.

Alors la première, jalouse,
En son dépit, se jette au cou
Du premier venu, qu'elle épouse;
Le jeune homme en pâtit beaucoup.

Ancienne histoire, toujours neuve,
On n'en est point scandalisé;–
Mais quiconque en subit l'épreuve,
N'en revient que le cœur brisé.

N° 12: «Am leuchtenden Sommermorgen»

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.

Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unsrer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann.

Par un matin d'été splendide

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Par un matin d'été splendide,
J'errais tout seul dans le jardin;
Les jeunes fleurs, groupe candide,
Causaient tout bas de mon chagrin.

– À notre sœur; me dit chacune,
Avec un regard douloureux,
Cesse donc de garder rancune,
Lamentable et pâle amoureux!–

N° 13: «Ich hab' im Traum geweinet»

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne
Floß noch von der Wange herab.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumt', du verließest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte
Noch lange bitterlich.

Ich hab' im Traum geweinet,
Mir träumte, du wär'st mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer
Strömt meine Tränenflut.

En pleurant j'ai rêvé, ma belle

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

En pleurant j'ai rêvé, ma belle,
Que la mort éteignait tes jours;–
Quand cette vision cruelle
Disparut, je pleurais toujours.

En pleurant j'ai rêvé, ma chère,
Que tu trahissais nos amours;–
Quand l'aube éveilla ma paupière,
Mes pleurs amers coulaient toujours.

J'ai rêvé que ta vie entière
Me gardait un cœur sans détours;–
Mes yeux revoyant la lumière
Pleuraient, pleuraient, pleuraient
toujours.

N° 14: «Allnächtlich im Traume»

Allnächtlich im Traume seh' ich dich
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz' ich mich
Zu deinen süßen Füßen.

Du siehest mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perletränenröpfchen.

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von
Zypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und's Wort hab' ich vergessen.

Chaque nuit je revois tes charmes

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Chaque nuit je revois tes charmes
Dans un rêve où tu me souris;
Je tombe à genoux, et mes larmes
Vont arroser tes pieds chéris.

Les yeux en pleurs, dans les ténèbres
Secouant l'or de tes cheveux
Tu me tends des bouquets funèbres
Que saisissent mes doigts nerveux.

Tu me dis tout bas à l'oreille
Un mot magique; – ouvrant les yeux,
Je cherche en vain, quand je m'éveille,
Cyprès et mot mystérieux.

N° 15: «Aus alten Märchen»

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es
Von einem Zauberland;

Wo bunte Blumen blühen
Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen,
Mit bräutlichem Gesicht;

Und grüne Bäume singen
Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen,
Und Vögel schmetter'n drein;

Und Nebelbilder steigen
Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen
Im wunderlichen Chor;

Und blaue Funken brennen
An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen
Im irren, wirren Kreis;

Und laute Quellen brechen
Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen
Strahlt fort der Widerschein.

Ach, könnt' ich dorthin kommen,
Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen,
Und frei und selig sein!

Ach! jenes Land der Wonne,
Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne,
Zerfließt's wie eitel Schaum.

Les vieux contes charmant nos veilles

Traduction: Charles Beltjens

Les vieux contes charmants nos veilles
Parlent en langage ingénu,
D'un beau pays, plein de merveilles,
Qui reste à la terre inconnu,

On y voit, d'amour languissantes,
L'une vers l'autre se penchant,
De grandes fleurs éblouissantes,
Se bercer dans l'or du couchant.

Les arbres, dans un chœur féérique,
Mêlent leurs chants mélodieux
Aux sources d'où sort la musique
D'un orchestre fait pour les dieux.

Des chansons d'amour enivrantes,
Vibrant sur un mode enchanté,
Passent dans l'air, si délirantes,
Qu'on en pleure de volupté.

Et de bleues étincelles brûlent
à chaque feuille, à chaque rameau,
Et de rouges lueurs courent
en une ronde égarée et confuse.

Et de hautes sources jaillissent
du marbre sauvage,
Et dans les ruisseaux, étrangement,
Rayonnent de puissants reflets.

Pour rendre à mon cœur solitaire
La joie impossible à troubler,
Dans ce pays, loin de la terre,
Que ne puis-je enfin m'en aller!

Ce pays merveilleux en rêve
Bien souvent m'apparaît, la nuit;
Mais, hélas! quand le jour se lève,
Comme une ombre il s'évanouit.

N° 16: «Die alten, bösen Lieder»

Die alten, bösen Lieder,
Die Träume böß und arg,
Die laßt uns jetzt begraben,
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,
Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muss sein noch größer,
Wie's Heidelberger Fass.

Und holt eine Totenbahre,
Und Bretter fest und dick;
Auch muss sie sein noch länger,
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,
Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,
Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge
Gebührt ein großes Grab.

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
So groß und schwer mag sein?
Ich senkt auch meine Liebe
Und meinen Schmerz hinein.

Chants d'amour, tourments de mon âme

Traduction: Charles Beltjens /
LiederNet Archive

Chants d'amour, tourments de mon
âme,
Espoirs trompés, rêves en deuil,
La tombe est là qui vous réclame;
– Que l'on m'apporte un grand cercueil!

Pour garder la relique sainte
Que j'y voudrais mettre à couvert,
Il faut qu'il ait plus vaste enceinte
Que le tombeau de Heidelberg.

En bois de forte résistance
Hâtez-vous de faire achever
Plus long que le pont de Mayence,
Un brancard pour le soulever.

Invitez à cette besogne
Douze Titans, frères d'airain
Du Saint-Christophe de Cologne,
Dans le grand dôme au bord du Rhin.

Ils descendront leur lourde charge
Dans la mer au gouffre béant:
Il faut une fosse aussi large
Pour couvrir le coffre géant.

Ce grand cercueil est nécessaire;
Car, apprenez que sans retour
Dans sa nuit profonde il enserra
Et ma souffrance et mon amour!

Franz Schubert
«Die Götter Griechenlands» D 677
Friedrich von Schiller (1759–1805)

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem
Blick.
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück.

Les Dieux de la Grèce
Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Joli monde, où es-tu? reviens à nouveau,
Douce force de l'âge de la nature!
Hélas, c'est seulement dans les
contes de fées des chansons
Que vit encore votre fabuleuse trace.
Les champs abandonnés se désolent,
Aucun dieu n'apparaît devant mes
yeux.
Hélas, de cette image chaude de vie
Il ne reste que son ombre.

Nico Muhly
The Last Letter
for Baritone and Piano

1
Dear Molly,
A happy Christmas. I am sending
this to my aunt to forward to you as I
do not know the address. Please tell
me your name as I have forgotten it.

2
Jack – my own – my only love –
how I look for your next letter – how
much longer shall I have to wait?
Dearheart, I want you – my life –
Jack – how changed it is when you
are by my side – what different air I
seem to breathe into my lungs! Jack
– Jack – oh! Hasten the day, the mo-
ment when I shall be by his side
again – Jack, my Jack – my same,
same heartmate, Goodnight my
love – God bless you my own. How
you would have smiled if you could
have met me up the road today – Yes!
you would then – to have seen me
pushing David in his pram to Bray-
field all on my own – Jack, if only –
but then how can I say, how can I
express all that is in my heart? My
love, my own, at such moments,
Jack, when my love has looked, has
seen into the very depths of my soul
– My Jack – My, «Our» sacred love
– when my very soul has been re-
vealed to him – Jack – you know –
How it grows and grows – My heart
– surely it will burst – Jack – Jack
– I want you – Oh! Let me feel you
crushing my very life into yours –
Jack – Jack – I live for you – always,
always my own.

3
Dear Leader of the Company!
I have a request to make of you. Al-
though my husband has only been in
the field for four months, I would like
to ask you to grant him a leave of ab-
sence, namely, because of our sexual
relationship. I would like to have my
husband just once for the satisfac-
tion of my natural desires. I just can't
live like this anymore. I can't stand it.
It is, of course, impossible for me to
be satisfied in other ways, firstly, be-
cause of all the children and second-
ly, because I do not want to betray

my husband. So I would like to ask you very kindly to grant my request. I will then be able to carry on until we are victorious.
With all reverence, Frau S.

4

Dear Husband!
This is the last letter I am writing to you, because on the 24th I am going to marry another man. Then, I don't have to work any longer. I have already been working for three years as long as you are away from home. All other men come home for leave, only you POWs never come. I will give the children to the orphanage. I don't get a rat's ass about a life like that! All wives whose husbands are POWs will do the same thing and they will all get rid of the children. Three years of work are too much for the women and 20 Marks for benefit and 10 marks per child are not enough. One cannot live on that. Everything is so expensive now. One pound of bacon costs 8 mark, a shirt 9 mark. Your wife...

5

Fair world, where are you? Return again,
Sweet springtime age of nature!
Alas, only in the magic land of song
Does your fabled memory live on.
The desolate fields mourn,
No god reveals himself to me;
Of that warm, living image
Only a shadow has remained

Franz Schubert **«Seligkeit» D 433**

Ludwig Heinrich Christoph Hölty
(1748–1776)

Freuden sonder Zahl
Blühhn im Himmelssaal
Engeln und Verklärten,
Wie die Väter lehrten.
O da möcht ich sein,
Und mich ewig freun!

Jedem lächelt traut
Eine Himmelsbraut;
Harf und Psalter klinget,
Und man tanzt und singet.
O da möcht' ich sein,
Und mich ewig freun!

Lieber bleib' ich hier,
Lächelt Laura mir
Einen Blick, der saget,
Dass ich ausgeklaget.
Selig dann mit ihr,
Bleib' ich ewig hier!

Félicité

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Des joies sans nombre
Fleurissent dans la salle du ciel
Des anges et des êtres transfigurés,
Comme les Pères nous l'ont appris.
Oh, là-bas je voudrais être
Et me réjouir pour toujours!

À chacun sourit tendrement
Une fiancée céleste;
Harpe et psaltérion résonnent,
Et on danse et on chante.
Oh, là-bas je voudrais être
Et me réjouir pour toujours!

J'aimerais mieux rester ici,
Si Laura me souriait,
Avec un regard qui dirait
Que je devrais cesser de me plaindre.
Pleinement heureux alors avec elle,
Je voudrais rester ici pour toujours!

«Die Gebüsche» D 646

Friedrich von Schlegel (1772–1829)

Es wehet kühl und leise
Die Luft durch dunkle Auen,
Und nur der Himmel lächelt
Aus tausend hellen Augen.

Es regt nur eine Seele
Sich in des Meeres Brausen,
Und in den leisen Worten,
Die durch die Blätter rauschen.

So tönt in Welle Welle,
Wo Geister heimlich trauern;
So folgen Worte Worten,
Wo Geister Leben hauchen.
Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraume
Ein leiser Ton gezogen,
Für den, der heimlich lauschet.

Les buissons

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Fraîchement et doucement souffle
L'air à travers les sombres prairies,
Et seul le ciel sourit
De son millier d'yeux brillants.

Seule une âme s'agite
Au milieu des rugissements de la mer,
Et dans les doux mots
Murmurés à travers les feuilles.

Ainsi la vague fait écho à la vague,
Là où les esprits secrètement se dé-
solent;

Ainsi les mots suivent les mots
Là où les esprits soufflent la vie.

À travers tous les sons retentit
Dans le rêve multicolore de la terre
Un son faible dirigé
Vers celui qui écoute secrètement.

«Der Musensohn» op. 92 N° 1 D 764

Johann Wolfgang von Goethe
(1749–1832)

Durch Feld und Wald zu schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen,
So geht's von Ort zu Ort!
Und nach dem Takte reget
Und nach dem Maß beweget
Sich alles an mir fort.

Ich kann sie kaum erwarten,
Die erste Blum' im Garten,
Die erste Blüt' am Baum.
Sie grüßen meine Lieder,
Und kommt der Winter wieder,
Sing ich noch jenen Traum.

Ich sing ihn in der Weite,
Auf Eises Läng' und Breite,
Da blüht der Winter schön!
Auch diese Blüte schwindet,
Und neue Freude findet
Sich auf bebauten Höhn.

Denn wie ich bei der Linde
Das junge Völkchen finde,
Sogleich erreg ich sie.
Der stumpfe Bursche bläht sich,
Das steife Mädchen dreht sich
Nach meiner Melodie.

Ihr gebt den Sohlen Flügel
Und treibt durch Tal und Hügel
Den Liebbling weit von Haus.
Ihr lieben, holden Musen,
Wann ruh ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?

Le fils des muses

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Vagabondant à travers champs et bois,
Jouant mes chansons sur mon pipeau,
Ainsi je vais de place en place,
Et la cadence bouge
Et la mesure agite
Tout à me suivre.

Je peux à peine les attendre,
Les premières fleurs dans le jardin,
Le premier bourgeon sur l'arbre.
Ils saluent mes chants,
Et quand l'hiver vient à nouveau,
Je chante encore sur ce rêve.

Je le chante au loin,
À travers la longueur et la largeur de
la glace,
Alors l'hiver fleurit magnifiquement!
Cette fleur disparaît aussi,
Et un nouveau bonheur se trouve
Sur les hauteurs cultivées.

Car quand, près du tilleul
Je rencontre la jeunesse,
Aussitôt je les excite.
Le garçon morne se gonfle,
La fille sans grâce se met à tourner
En suivant ma mélodie.

Vous donnez des ailes à mes pieds
Et conduisez à travers vallées et col-
lines
Votre favorite loin de la maison.
Vous chères, gracieuses muses,
Quand pourrai-je trouver le repos sur
son sein
À nouveau enfin?

«Der Wanderer an den Mond»

op. 80 N° 1 D 870

Johann Gabriel Seidl (1804–1875)

Ich auf der Erd', am Himmel du
Wir wandern beide rüstig zu:
Ich ernst und trüb, du mild und rein,
Was mag der Unterschied wohl sein?

Ich wandre fremd von Land zu Land,
So heimatlos, so unbekannt;
Berg auf, Berg ab, Wald ein, Wald aus,
Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus.

Du aber wanderst auf und ab
Aus Ostens Wieg' in Westens Grab,
Wallst Länder ein und Länder aus,
Und bist doch, wo du bist, zu Haus.

Der Himmel, endlos ausgespannt,
Ist dein geliebtes Heimatland;
O glücklich, wer, wohin er geht,
Doch auf der Heimat Boden steht!

Le voyageur à la lune

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Moi sur terre, au ciel toi,
Nous voyageons tous les deux vi-
vement:

Moi sérieux et morose, toi douce
et pure,
Qu'est-ce qui fait la différence?

Je me promène comme un étranger
de pays à pays,
Si sans patrie, si inconnu;
Montant et descendant les mon-
tagnes, allant et sortant des forêts,
Mais je ne suis nulle part, hélas, à
la maison.

Mais toi tu vas en haut et en bas,
De ton berceau à l'est jusqu'à ta
tombe à l'ouest,
Tu vas en pèlerinage de pays en pays,
Et pourtant, où que tu sois, tu es
chez toi.

Le ciel, qui s'étend sans fin,
Est ta patrie bien-aimée;
Ô heureux celui qui, où qu'il aille,
Se tient encore sur le sol natal!

«Abendstern» D 806

Johann Baptist Mayrhofer
(1787–1836)

Was weilst du einsam an dem
Himmel,
O schöner Stern? und bist so mild;
Warum entfernter das funkelnde
Gewimmel
Der Brüder sich von deinem Bild?
«Ich bin der Liebe treuer Stern,
Sie halten sich von Liebe fern.»

So solltest du zu ihnen gehen,
Bist du der Liebe, zaud're nicht!
Wer möchte denn dir widerstehen?
Du süßes eigensinnig Licht.
«Ich säe, schaue keinen Keim,
Und bleibe trauernd still daheim.»

L'Étoile du soir

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Pourquoi restes-tu seule dans le ciel?
Ô belle étoile? et tu es si douce;
Pourquoi la cohue étincelante
De tes frères reste-t-elle à distance
de ton image?
«Je suis l'étoile fidèle de l'amour,
Ils se tiennent loin de l'amour.»

Ainsi tu devrais aller vers eux,
Si tu es l'amour, n'hésite pas!
Qui pourrait alors te résister?
Toi, lumière douce et obstinée.
«Je sème, je ne vois aucune pousse,
Et je reste à me désoler en silence.»

«Der Wanderer» op. 4 N° 1 D 493

Georg Philipp Schmidt von Lübeck
(1766–1849)

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das
Meer,
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land,
Gesucht, geahnt, und nie gekannt?
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn;

Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du?

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück,
«Dort, wo du nicht bist, dort ist das
Glück.»

Le voyageur

Traduction: Yannis Haralambous /
LiederNet Archive

Je viens de la montagne,
la vallée fume, la mer gronde
j'erre silencieux, ne suis que peu
joyeux,
et mon soupir demande toujours: où?

Le soleil me laisse froid
la fleur fané, la vie vieux,
et ce qu'ils disent, un écho vide;
je suis partout un étranger.

Où es-tu, mon pays adoré?
Je t'ai cherché, pressenti, mais ja-
mais connu!
Le pays, le pays vert comme l'espoir,
le pays où fleurissent mes roses.

Où mes amis se promènent,
où les morts ressuscitent,
le pays qui parle ma langue,
ô pays, où es-tu?

J'erre silencieux, ne suis que peu
joyeux,
et mon soupir demande toujours: où?
En un chuchotement d'esprit m'ar-
rive la réponse:
«Là où tu n'es pas, se trouve le
bonheur.»

«Nachtstück» op. 36 N° 2 D 672

Johann Baptist Mayrhofer
(1787–1836)

Wenn über Berge sich der Nebel
breitet,
Und Luna mit Gewölken kämpft,
So nimmt der Alte seine Harfe, und
schreitet,
Und singt waldeinwärts und
gedämpft:

«Du heilige Nacht:
Bald ist's vollbracht,
Bald schlaf ich ihn, den langen
Schlummer,
Der mich erlöst von allem Kummer.»

Die grünen Bäume rauschen dann:
«Schlaf süß, du guter, alter Mann;»
Die Gräser lispeln wankend fort:
«Wir decken seinen Ruheort;»

Und mancher liebe Vogel ruft:
«O laßt ihn ruhn in Rasengruft!»
Der Alte horcht, der Alte schweigt,
Der Tod hat sich zu ihm geneigt.

Nocturne

Traduction: Guy Laffaille /
LiederNet Archive

Quand au-dessus des montagnes la
brume s'étend,
Et la lune se bat contre les nuages,
Alors le vieil homme prend sa harpe
et s'avance
Et chante vers la forêt et à voix
basse:

«Toi, sainte nuit:
Bientôt ce sera fini,
Bientôt je dormirai du long sommeil,
Qui me libèrera de toute peine.»
Les arbres verts murmurent alors:
«Dors doucement, toi, bon et vieil
homme;»
Les herbes chuchotent en vacillant:
«Nous couvrirons l'endroit de ton
repos;»
Et maint oiseau appelle:
«Oh, qu'il se repose dans sa tombe
engazonnée!»
Le vieil homme entend, le vieil
homme se tait;
La mort s'est inclinée devant lui.

Interprètes

Biographies


Benjamin Appl baryton

Le baryton allemand Benjamin Appl participe au programme BBC New Generation Artists de 2014 à 2016, et est artiste ECHO Rising stars pour la saison 2015/16. Il bénéficie d'une bourse de la Samling Foundation. Récemment, à l'opéra, il a chanté Ernesto dans *Le Monde de la Lune* de Haydn à Augsburg, le rôle-titre de *Didon et Énée* de Purcell à Aldeburgh, Dr Falke dans *La Chauve-souris* à Regensbourg, Schaunard dans *La Bohème* de Puccini à Munich avec le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks dirigé par Ulf Schirmer, le rôle-titre d'*Owen Wingrave* au Banff Festival, le Baron Tusenbach dans *Trois sœurs* de Peter Eötvös au Prinzregententheater et à la Staatsoper Unter den Linden Berlin avec la Staatskapelle Berlin ou encore *Das Leben am Rande der Milchstraße* de Bernhard Gander, commande des Bregenzer Festspiele et du Wiener Konzerthaus. En récital, il s'est produit en 2010 au Ravinia Festival près de Chicago, à Londres, dans le cadre du «Young Songmakers Almanac» de Graham Johnson. Il a fait ses débuts en 2014 à Carnegie Hall et en 2011 au prestigieux Festival de Printemps de Heidelberg. Il a également été invité à deSingel à Anvers. Suite à sa prestation en 2012 au Klavier-Festival Ruhr de Herten aux côtés de Graham Johnson, il a reçu le Deutsche Schubert Gesellschaft Schubertpreis. Il a également chanté en récital à Carnegie Hall, aux festivals de lied de Ravinia, de Rheingau et d'Oxford et, avec Graham Johnson, au Klavier-Festival Ruhr et au Wigmore Hall (London). Régulièrement invité à la Schubertiade, il a donné un récital accompagné par Helmut Deutsch et a chanté *La Belle Meunière* avec Martin Stadtfeld et

Graham Johnson. Il a fait ses débuts aux BBC Proms en 2015 avec le *Triumphlied* de Brahms et les *Carmina burana*, et a chanté les airs de basse de *La Passion selon saint Matthieu* sous la baguette de Roger Norrington. Cette saison, il se produit en récital à la Schubertiade et au Wigmore Hall (London) avec Graham Johnson. En tant que lauréat de l'ECHO, il sera au Barbican Centre (London), au Bozar de Bruxelles, à la Laeishalle de Hambourg, à la Philharmonie de Paris, au Concertgebouw Amsterdam et au Wiener Konzerthaus. Au-delà de nombreux concerts cette saison avec les principaux orchestres de la BBC en tant que New Generation Artist, il interprétera les *Lieder eines fahrenden Gesellen* avec le RTÉ National Symphony Orchestra, ainsi que le *Requiem* et la *Messe en ut* de Mozart aux côtés des Violons du Roy dirigés par Bernard Labadie. Benjamin Appl est diplômé de la Guildhall School of Music and Drama et continue à étudier auprès de Rudolf Piernay. Il a eu la chance de bénéficier des conseils de Dietrich Fischer-Dieskau.

Benjamin Appl Bariton

Der deutsche Bariton Benjamin Appl ist Teilnehmer des BBC New Generation Artists-Programms (2014–2016) und in der aktuellen Spielzeit auch Rising Star der ECHO. Außerdem profitiert er von einem Stipendium der Samling Foundation. Auf der Opernbühne gestaltete er jüngst den Ernesto in Haydns *Die Welt auf dem Monde* in Augsburg, die Titelpartie von Purcells *Dido und Aeneas* in Aldeburgh, den Dr. Falke (*Die Fledermaus*) in Regensburg, Schaunard in Puccinis *La Bohème* in München mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Ulf Schirmer, die Titelpartie in *Owen Wingrave* beim Banff Festival, den Baron Tusenbach in Peter Eötvös' *Drei Schwestern* im Prinzregentheater und an der Berliner Staatsoper. Er sang in *Das Leben am Rande der Milchstraße* von Bernhard Gander, einem Auftrag der Bregenzer Festspiele und des Wiener Konzerthauses. Mit Recitals war er 2010 beim Ravinia Festival in der Nähe von Chicago zu erleben ebenso wie in London, im Rahmen von Graham Johnsons «Young Songmakers Almanac». 2014 gab er sein Debut in der Carnegie Hall und



Benjamin Appl
photo: Falk Kastell



2011 beim renommierten Festival Heidelberger Frühling. Außerdem war bei den deSingel in Antwerpen zu Gast. Im Anschluss an seinen Auftritt beim Klavier-Festival Ruhr in Herten an der Seite von Graham Johnson erhielt er den Schubertpreis der Deutschen Schubert-Gesellschaft. Außerdem stand er im Rahmen von Recitals auf Konzertpodien in Oxford und beim Rheingau-Musikfestival ebenso wie mit Graham Johnson in der Londoner Wigmore Hall. Als regelmäßiger Gast der Schubertiade wurde er im Recital von Helmut Deutsch begleitet und sang *Die schöne Müllerin* mit Martin Stadtfeld und Graham Johnson. Sein Debut bei den BBC Proms gab er 2015 mit Brahms' *Triumphlied* und *Carmina burana*. Die Bassarien in der *Matthäuspassion* sang er unter Sir Roger Norrington. In dieser Spielzeit konzertiert er im Rahmen der Schubertiade in der Wigmore Hall an der Seite von Graham Johnson. Als ECHO Rising Star ist er u.a. auch im Barbican Center (London), im Bozar Brüssel, in der Hamburger Laeiszhalle, der Pariser Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam und dem Wiener Konzerthaus zu erleben. Neben den zahlreichen Konzertverpflichtungen als BBC New Generation Artist gestaltet er die *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit dem RTÉ National Symphony Orchestra und Mozarts *Requiem* und *Messe in C* mit den Violons du Roy unter Bernard Labadie. Benjamin Appl besitzt ein Konzertdiplom der Guildhall School of Music and Drama und setzt seine Studien bei Rudolf Piernay fort. Der Sänger profitierte obendrein von den Ratschlägen Dietrich Fischer-Dieskaus.

James Baillieu piano

Décrit par *The Daily Telegraph* comme «*unique en son genre*», James Baillieu a remporté le prix de la Wigmore Hall International Song Competition, de Das Lied – International Song Competition et des Kathleen Ferrier et Richard Tauber Competitions. Il a été sélectionné par la Young Classical Artists Trust (YCAT) en 2010 et, en 2012, il a reçu le Borletti-Buitoni Trust Fellowship et le Geoffrey Parsons Memorial Trust Award. James a donné des récitals et s'est produit en effectif de chambre dans toute l'Europe et bien plus loin encore. Il collabore avec de nombreux





James Baillieu
photo: Kaupo Kikkas

chanteurs et instrumentistes, parmi lesquels Lawrence Power, Jack Liebeck, l'Elias et le Heath Quartet, Sir Thomas Allen, Kiri Te Kanawa, Annette Dasch, Pumeza Matshikiza, Allan Clayton, Gerard Collett, Jared Holt, Eri Nakamura, Catherine Wyn Rogers, Jacques Imbrailo, Sarah-Jane Brandon, Kishani Jayasinghe, Ailish Tynan et Mark Padmore. Il s'est produit notamment au Wigmore Hall (London), au Konzerthaus Berlin, au Wiener Musikverein, au Bridgewater Hall, au National Concert Hall de Dublin, au Festspillene i Bergen, aux Festivals d'Aldeburgh, de Cheltenham, Bath, City of London, Aix-en-Provence, Verbier, St Magnus, Derry, Norfolk & Norwich et Brighton. Il a joué en tant que soliste dans le cadre des Nottingham and Leeds International Series, ainsi qu'au Royal Festival Hall aux côtés de l'English Chamber Orchestra. Chef de chant aguerri, James a régulièrement travaillé à la George Solti Accademia di Bel Canto en Italie avec Mirella Freni et Leo Nucci, à l'Encuentro de Música y Academia de Santander en Espagne, avec Gerhard Schulz à l'International Musicians Seminar de Prussia Cove et il continue à officier au sein du Jette Parker Young Artists Programme du Royal Opera House Covent Garden. Il a bénéficié du Britten-Pears Young Artist Programme et d'une bourse de la Samling Foundation. Il a participé à l'European Liedforum de Berlin et a travaillé avec Thomas Quastoff à la Verbier Festival Academy. Ses engagements cette saison incluent une série de onze concerts au Wigmore Hall (London) «Introducing James Baillieu» avec Adam Walker, Jonathan McGovern, Ailish Tynan, Julian Prégardien, Henk Neven, Iestyn Davies et Allan Clayton entre autres. Il se produira également aux côtés de John Mark Ainsley à l'Oxford Lieder Festival et dans le cadre d'une tournée européenne ECHO Rising stars avec Benjamin Appl. Né en Afrique du Sud, James a étudié à l'University of Cape Town et à la Royal Academy of Music de Londres auprès de Michael Dussek, Malcolm Martineau et Kathryn Stott. En 2007, il a obtenu son diplôme à la Royal Academy of Music et a reçu le Christian Carpenter Award en reconnaissance du travail accompli. Il a été nommé Hodgson Junior Fellow en 2007, professeur d'accompagnement en 2011 et a été fait membre honoraire associé de la Royal Academy of Music en 2012.

James Baillieu Klavier

Vom *Daily Telegraph* als Ausnahmekünstler auf seinem Gebiet beschrieben, ist James Baillieu sowohl Preisträger des Wigmore Hall International Song Competition, des Das Lied – International Song Competition und des Kathleen-Ferrier- und Richard-Tauber-Wettbewerbs. Vom Young Classical Artists Trust (YCAT) wurde er 2010 und 2012 ausgewählt und mit dem Borletti-Buitoni Trust Fellowship sowie dem Geoffrey Parsons Memorial Trust Award geehrt. In Recitals und Kammermusikabenden hat Baillieu in ganz Europa und weit darüber hinaus gespielt. Er arbeitete mit zahlreichen Sängern und Instrumentalisten, darunter Lawrence Power, Jack Liebeck, das Elias und das Heath Quartet, Sir Thomas Allen, Kiri Te Kanawa, Annette Dasch, Pumeza Matshikiza, Allan Clayton, Gerard Collett, Jared Holt, Eri Nakamura, Catherine Wyn Rogers, Jacques Imbrailo, Sarah-Jane Brandon, Kishani Jayasinghe, Ailish Tynan und Mark Padmore. Namentlich konzertierte er in der Londoner Wigmore Hall, dem Konzerthaus Berlin, dem Wiener Musikverein, der Bridgewater Hall, National Concert Hall Dublin, bei den Festspillene i Bergen, auf den Festivals von Aldeburgh, Cheltenham, Bath, City of London, Aix-en-Provence, Verbier, St Magnus, Derry, Norfolk & Norwich sowie Brighton. Als Solist war er im Rahmen der Nottingham und Leeds International Series ebenso wie in der Royal Festival Hall an der Seite des English Chamber Orchestra zu erleben. Als erfahrener Liedbegleiter arbeitete der Pianist regelmäßig an der George Solti Accademia di Bel Canto in Italien mit Mirella Freni und Leo Nucci, bei Encuentro de Música y Academia de Santander in Spanien, mit Gerhard Schulz beim International Musicians Seminar von Prussia Cove und setzt seine Tätigkeit im Rahmen des Jette Parker Young Artists Programme des Royal Opera Houses Covent Garden fort. Er profitierte von den Möglichkeiten des Britten-Pears Young Artist Programmes und einem Stipendium der Samling Foundation. Er war Teilnehmer des Europäischen Liedforums Berlin und arbeitete mit Thomas Quasthoff bei der Verbier Festival Academy. Engagements der aktuellen Saison umfassen elf Konzerte in der Londoner Wigmore Hall – «Introducing James Baillieu» mit u.a. Adam Walker, Jonathan McGovern, Ailish Tynan, Julian Prégardien, Henk Neven,

Iestyn Davies und Allan Clayton. Darüber hinaus ist er an der Seite von John Mark Ainsley beim Oxford Lieder Festival und im Rahmen einer Europa-Tournee an der Seite von ECHO Rising Star Benjamin Appl zu erleben. Geboren in Südafrika, absolvierte James Baillieu seine Studien an der Universität Kapstadt und an der Royal Academy of Music London bei Michael Dussek, Malcolm Martineau und Kathryn Stott. 2007 wurde er an der Royal Academy of Music diplomiert und mit dem Christian Carpenter Award für seine Arbeit ausgezeichnet. 2007 wurde er zum Hodgson Junior Fellow ernannt, 2011 zum Professor für Liedbegleitung und 2012 zum assoziierten Ehrenmitglied der Royal Academy of Music.