



LES FILLES DU RHIN / RHINEMAIDENS

“Rheinmädchen”

Schubert | Schumann | Brahms | Wagner

**PYGMALION
RAPHAËL PICHON**

“Rheinmädchen”

LES FILLES DU RHIN / RHINEMAIDENS

Die Morpheus-Töchter / Les Filles de Morphée / Morpheus' Daughters

RICHARD WAGNER (1813-1883)

- 1 | *Auf dem Grunde des Rheines* pour 24 voix de femmes, harpe, 4 cors et 2 contrebasses 4'00
- ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
- 2 | *Wiegenlied* op.78/4 pour voix de femmes et harpe * 2'39
- JOHANNES BRAHMS (1833-1897)
- 3 | *Ich schwing mein Horn ins Jammertal* op.41/1, pour quatre cors 1'38

Meerfey / Sirènes / Mermaids

ROBERT SCHUMANN

- 4 | Romance à voix égales op.69 n°5 : *Meerfey* 3'28
- FRANZ SCHUBERT (1797-1828)
- 5 | Psaume XXIII *Gott ist mein Hirt* D.706 pour voix de femmes et harpe 4'41
- ROBERT SCHUMANN
- 6 | Romance à voix égales op.91 n°6 : *In Meeres Mitten* 3'34

Ständchen / Sérénade / Serenade

RICHARD WAGNER

- 7 | *Siegfried* : Sonnerie de Siegfried pour cor solo 1'53
- JOHANNES BRAHMS
- 8 | Volkslied en canon pour voix de femmes op.113 n°5 *Wille, wille will der Mann ist kommen!* 0'59
- FRANZ SCHUBERT
- 9 | *Ständchen* D.920 pour mezzo-soprano, chœur de femmes et harpe 4'36

Die Klageweiber / Les Pleureuses / The Mourning Women

FRANZ SCHUBERT

- 10 | *Lacrimosa son io* D.131b - Canon à trois voix égales 4'20
- ROBERT SCHUMANN
- 11 | Romance à voix égales op.69 n°6 : *Die Capelle* 2'49
- FRANZ SCHUBERT
- 12 | *Coronach* D.836, pour voix de femmes, 2 cors et piano (harpe) 6'00
- RICHARD WAGNER
- 13 | *Götterdämmerung* : Marche funèbre de Siegfried pour 4 cors (arr. James Wilcox) 6'00

Einförmig ist der Liebe Gram!

Monotone est le chagrin d'amour ! / Love's grief is monotonous
d'après HEINRICH ISAAC (c.1450-1517)

- 14 | *Innsbruck, ich muss dich lassen* * 2'11
- JOHANNES BRAHMS
- 15 | Volkslied en canon pour voix de femmes op.113 n°2: *Grausam erweist sich Amor an mir* 1'35
- 16 | Volkslied en canon pour voix de femmes op.113 n°13 : *Einförmig ist der Liebe Gram* 3'20

Die Rheintöchter / Les Filles du Rhin / Rhinemaidens

RICHARD WAGNER

- 17 | *Götterdämmerung* : Die Rheintöchter pour chœur de femmes, 2 cors et harpe * 6'04
- JOHANNES BRAHMS
- Vier Gesänge op.17** pour voix de femmes, 2 cors et harpe
- 18 | *Es tönt ein voller Harfenklang* (Friedrich Ruperti) 3'49
- 19 | *Lied von Shakespeare* (William Shakespeare, trad. W. von Schlegel) 1'39
- 20 | *Der Gärtner* (Joseph von Eichendorff) 3'15
- 21 | *Gesang aus Fingal* (Ossian (James Macpherson), trad. J. G. Herder) 5'48

* Transcriptions Vincent Manac'h

Ensemble Pygmalion

Chœur

Sopranos Ulrike Barth, Anne-Marie Beaudette, Mathilde Bobot, Armelle Cardot Froeliger, Adèle Carlier, Anne-Emmanuelle Davy, Judith Fa, Alice Focroulle
Ellen Giacone, Marie-Frédérique Girod, Violaine Le Chenadec, Marie Perbost, Amandine Trenc, Hélène Walter

Altos Myriam Arbouz, Morgane Boudeville, Coline Dutilleul, Stéphanie Leclercq, Marie Pouchelon, Fiona McGown, Emilie Nicot, Yann Rolland, Guilhem Terrail, Eva Zaïcik

Soliste Ständchen **Bernarda Fink**, *mezzo-soprano*

Harpe **Emmanuel Ceysson**

Cors Anneke Scott, Joseph Walters, Olivier Picon, Chris Larkin

Contrebasses Marie-Amélie Clément, Yann Dubost (plage 1)

Direction **Raphaël Pichon**

The instruments

Horns Anonymous rotary horn in B flat, mid/late 19th century (probably Munich).
Brahms songs : Natural horn by Marcel August Raoux (Paris) c. 1820. (Anneke Scott)
Single F rotary horn by Wilhelm Finke (Reichenberg), c.1900.
Brahms songs : Copy of natural horn by Ignaz Lorenz (Linz), c. 1830
copy by Engelbert Schmid (Mindelzell), 1997. (Joseph Walters)
Single F rotary horn by Maria Wolf (Frauenfeld), late 19th century/early 20th century. (Olivier Picon)
Crooked single F rotary horn by Eduard Kruspe (Erfurt), c.1890. (Chris Larkin)

Harp Lyon and Healy RED Salzedo S/N 20036 (Emmanuel Ceysson)

Les filles du Rhin

L'histoire pourrait débiter ainsi : "Au commencement étaient trois sœurs veillant sur l'anneau d'or de leur père, le Rhin..." OÙ et quand a commencé la légende des Filles du Rhin, ces ondines tantôt nymphes, tantôt sirènes ? Il était une fois. Il y a fort longtemps. D'aussi loin que remontent les légendes germaniques, sans doute.¹

Ces filles du Rhin, cet or caché au fond du fleuve, l'anneau de puissance volé par un nain, anneau porteur des destinées terrestres... tout cela sonne étrangement familier à nos imaginaires contemporains pétris des œuvres du grand Tolkien. Pourtant, toutes ces histoires étaient plus familières encore à l'Allemagne du XIX^e siècle où la fascination pour les légendes ancestrales et les mythes fondateurs connaissait un regain populaire et artistique sans précédent. Deux siècles après la guerre de Trente Ans qui amena tout un peuple affamé et apeuré à trouver refuge dans les nombreuses forêts germaniques, le recours aux légendes et aux figures mythiques (songeons par exemple au *Roi des aulnes* de Goethe) restait toujours aussi vivace.

Si la postérité musicale a retenu Richard Wagner comme figure du commandeur des mythes germaniques mis en art, la réalité est tout autre. Ils sont nombreux à avoir bu à la source de la tradition. Et Johannes Brahms que l'histoire musicale a toujours si fermement opposé à Wagner fut, comme l'homme de Bayreuth, le digne descendant des filles du Rhin. Outre les choix poétiques, il n'est qu'à entendre l'abondante utilisation par chacun d'eux du cor et de la harpe si caractéristiques des images masculines et guerrières pour le premier, féminines, aquatiques et poétiques pour la seconde.

C'est cette réalité que Raphaël Pichon et son ensemble Pygmalion ont voulu illustrer en nous invitant à suivre le Rhin au bras de ses "filles". Puisant dans l'imaginaire germanique, ils proposent un programme en différents tableaux où ces grands compositeurs du romantisme germanique se trouvent ici comme entrelacés dans le fil d'une tradition, portant le chant des filles du Rhin dans tout ce qu'il peut avoir de mystérieux et d'envoûtant.

Second fil tiré tout au long de ce programme, le canon, héritier de la polyphonie de la Renaissance et du contrepoint, porté au sommet par l'*Art de la Fugue* de Bach, rassemble encore les compositeurs germaniques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Wagner, exception parmi ses pairs, a lui-même fait du canon l'un des procédés d'écriture emblématique de son imposant *Ring*. En témoigne notamment le prélude de *L'Or du Rhin* où l'utilisation du canon rend particulièrement lisible le débit perpétuel et infini du fleuve-père.

Le canon fait ainsi entrer en dialogue et en résonance nos différents compositeurs : enchaînés, ces frères parfois ennemis, le sont tellement que l'on peine parfois à les distinguer. Non sans malice, l'enchaînement de deux pièces maîtresses de Brahms et Wagner qui closent cet enregistrement permet un pont subtil entre ces deux figures si souvent opposées, toutes deux réunies par l'évidence de leur ascendance commune.

Allant à la rencontre des mythes fondateurs tout en remettant en cause les clichés d'une musique germanique que l'histoire a souvent figée, Pygmalion rend ici au mythe sa visée première, celle d'interroger notre monde et notre temps.²

WILLIAM CHANCERELLE

Die Morpheustöchter (les filles de Morphée)

"Je m'étendis, fourbu, sur un canapé très dur, attendant le sommeil désiré. Il ne vint pas. Je somnolais en revanche dans un état somnambulique pendant lequel il me sembla que soudain je m'enfonçais dans un rapide courant d'eau. Le bruissement se transforma bientôt en un son musical : c'était un accord de mi bémol majeur qui se diffractait en vagues sonores ininterrompues ; puis ces vagues devinrent des figures mélodiques dont le mouvement allait en s'amplifiant, mais jamais l'accord parfait de mi bémol majeur ne se modifia, et son immuabilité semblait donner une signification profonde à l'élément liquide dans lequel je m'abîmais. Soudain, j'eus la sensation que les ondes se précipitaient en cascades sur moi et, épouvanté, je me réveillais en sursaut. Je reconnus immédiatement que le prélude orchestral de *L'Or du Rhin* tel que je le portais en moi sans être parvenu encore à lui donner une forme venait de se révéler."³

C'est de cette vision saisissante que jaillit un des grands gestes musicaux précurseurs de la modernité. Des profondeurs d'un demi-sommeil, le Rhin charrie peu à peu ses flots en déployant cet unique accord de mi bémol majeur dans un kaléidoscope sonore vertigineux. La version que nous entendrons ici vocalise à outrance l'orchestre wagnérien en inscrivant la matière sonore dans un réseau de 24 voix spatialisées.

À la suite de ce débordement onirique, le *Wiegenlied* opus 78 n°4 de Robert Schumann reprend pied dans la réalité en balançant son entêtante berceuse pour un enfant qui ne pourra décidément pas dormir.

Puis, les voix masculines étant absentes de cet enregistrement, c'est le "négatif photographique" d'un quatuor de cors qui fait littéralement sonner *Ich schwing mein Horn ins Jammertal* opus 41 n°1 de Johannes Brahms, originellement destiné à un chœur d'hommes à cappella. En adoptant l'apparence d'un choral dans sa plus élémentaire expression, ce premier pilier instrumental appose un sceau identitaire très fort, que l'on retrouvera plus tard sublimé dans différentes déclinaisons du genre.

Meerfey (Sirènes)

Une grande part de l'œuvre chorale de Robert Schumann a été rédigée au contact direct de l'instrument : lorsque le compositeur prit en 1847 la direction du *Liedertafel* de Dresde, il fonda rapidement à sa périphérie un chœur mixte pour lequel furent composés les quatre livres des *Romanzen und Balladen* opus 67, 75, 145 et 146 posthume ainsi que les *Vier Gesänge* opus 141 pour double chœur. Puis ce fut spécifiquement aux pupitres féminins de ce Verein qu'il destina les deux recueils de *Romanzen* opus 69 et 91. On ne se laissera pas tromper par l'apparent éclatement chronologique des numéros d'opus puisque toutes ces œuvres virent le jour en 1849 dans une véritable frénésie chorale.

Schumann sait incarner le sens d'un texte dans la matière même de sa musique. C'est sans doute l'un des traits les plus marquants de son génie. *Meerfey* opus 69 n°5 est de ce point de vue une de ses plus belles réussites chorales. Deux voix principales se passent tour à tour l'écheveau d'une longue tresse, première image d'une sirène se peignant sur un récif. Mais, au fur et à mesure qu'il se dévide, ce fil devient celui de la vie fragile du marin, l'image sonore déplaçant l'image poétique (Parque ? Sirène ?), transformant ce chœur en une intense méditation sur la fugacité de la vie.

Composé par Franz Schubert en décembre 1820 pour voix de femmes et piano, *Gott ist mein Hirt D.706* était destiné aux élèves d'Anna Fröhlich, professeuse au Conservatoire de Vienne que nous retrouverons plus tard à propos d'une inoubliable sérénade.

Dans une traduction de Moses Mendelssohn, ce *Psaume 23* déroule sans heurt sa louange dans un syllabisme serein, à peine voilée en son milieu par l'évocation de l'ombre de la mort. Au-delà de son apparente simplicité, ce chant émaillé d'appoggiatures acquiert dans cette version avec harpe une "liquidité" inédite.

¹ Celles-ci sont citées pour la première fois dans une épopée médiévale germanique, la *Chanson des Nibelungen*, datée du tout début du XIII^e siècle.

² Ces Filles du Rhin constituent le premier volet d'une trilogie à venir consacrée à l'utilisation du canon dans l'histoire musicale allemande. Aux expressions féminines des Filles du Rhin, répondront les voix masculines du tournant du XX^e siècle, avant un ultime volet dévolu aux voix mixtes de Strauss, Schoenberg et Webern.

³ Richard Wagner, *Ma vie*, Gallimard, Paris, 2013, p. 345-346

On retrouvera avec *In Meeres Mitte*, joyau du second recueil de Romanzen opus 91, un des grands moments de poésie sonore schumanienne. L'étrange poème de Rückert est soulevé par la houle douloureuse que forment deux groupes vocaux en canon ; en contraste, le troisième couplet transfigure le motif initial dans une imprévisible lumière d'où se projettent d'une voix à l'autre quelques arborescences mélodiques.

Ständchen (Sérénade)

La sonnerie de cor extraite de l'Acte II de *Siegfried* (annonçant le fameux combat avec le dragon Fafner) est la plus développée des sonneries ponctuant les deux dernières journées du *Ring*. Pour introduire une sérénade, cette présence masculine paraîtra presque intrusive, à moins qu'il ne faille y voir malice car c'est une autre espèce de dragon qui répond à son appel : les pépiements du *Wille, wille, will* (5e canon de l'Opus 113 brahmsien).

C'est à nouveau à Anna Fröhlich que nous devons la *Ständchen D. 920* ; à l'occasion de l'anniversaire d'une certaine Melle Gosmar, fille d'un propriétaire d'une raffinerie de sucre à Vienne, elle réclama à Franz Grillparzer quelques vers de circonstances que Schubert, habitué de la maison Fröhlich, mit très rapidement en musique pour mezzo-soprano, chœur masculin et piano.

La suite de l'histoire demeure célèbre : l'œuvre ne correspondant pas à l'assemblée exclusivement féminine de la fête d'anniversaire, le compositeur étourdi dut avec sa promptitude coutumière réaliser une seconde version pour mezzo-soprano et chœur de femmes, qui fut créée le 11 août 1827 à Döbling. Sur un accompagnement sautillant et une harmonie frémissante dans ce clair-obscur si caractéristique à Schubert, comme suivant les moindres inflexions du poème, la soliste joue d'une phrase à l'autre un cache-cache avec ses compagnes du chœur, toutes se rejoignant *in extremis* aux charnières de la subtile sérénade.

Die Klageweiber (les pleureuses)

Dans cette résonance, *Lacrimosa son io*, un des rares canons stricts perdus dans le foisonnement de l'œuvre vocale schubertienne, paraîtra singulier, presque étrange dans sa profonde tristesse. En revanche, Schumann, totalement fasciné par l'écriture canonique, en imprégna piano, lied, symphonie, oratorio et musique chorale. *Die Capelle* opus 69 n°2 en représente un exemple éclatant : sous l'apparence d'une calme procession de pleureuses se cache le tour de force d'un double canon dont la science ne vient à aucun moment figer l'expression du texte d'Uhland.

Le balancement funèbre du *Coronach D.836* assombrit à nouveau le propos dans une version pour deux cors et harpe, instrumentation saisissante qui semble émaner des racines gaéliques du texte de Walter Scott, dépliant un chant de brumes qui émerge du fond des âges.

Second pilier instrumental de cet enregistrement, l'adaptation pour quatre cors de la *Marche funèbre* extraite de l'Acte III du *Götterdämmerung*, réalisée par James H. Wilcox, introduit par sa puissante déclamation le dernier versant du voyage.

Der Liebe Gram (le chagrin d'amour)

Si la chanson d'Heinrich Isaac *Innsbruck ich muß dich lassen* peut donner à l'auditeur une impression de "déjà entendu", c'est qu'elle est la racine d'une célèbre mélodie de choral (*O Welt, ich muß dich lassen*) que, parmi d'autres mais toujours unique, Johann Sebastian Bach harmonisa à plusieurs reprises. On l'entendra ici dans sa version profane originale, parodiée pour chœur de femmes à la manière d'un compositeur du XIX^e siècle, comme un bref portique à deux des plus beaux canons de l'opus 113 de Johannes Brahms : le *Grausam erweist sich Amor* (sur un poème de Goethe) puis le *Einförmig ist der Liebe Gram* (sur un poème de Rückert), fameux entre tous puisqu'il prend sa source dans le dernier lied du *Winterreise* de Franz Schubert, *Der Leiermann*.

Die Rheintöchter (les filles du Rhin)

Quasi vingt ans séparent les diatoniques filles du Rhin du *Rheingold* de leurs chromatiques consœurs de l'Acte III du *Götterdämmerung*. Quel point de vue vertigineux de l'évolution d'un langage, passé à travers les prismes de *Tristan* et des *Meistersinger* !

Après une introduction où l'on retrouve les sonneries de *Siegfried* puis l'émergence canonique du *Rheingold*, les trois nixes vêtent des atours chromatiques bariolés de neuvièmes majeures, tendant les mains vers les filles-fleurs de *Parsifal* (1876-1882) ainsi que vers les sirènes des *Nocturnes* (1897-1899) de Claude Debussy. Cette adaptation agence les trois parties originales avec un second chœur résonnant dans une confrontation parfois éclaboussante.

À l'issue du voyage, les *Vier Gesänge* opus 17 (1859-1860) de Johannes Brahms déchiffrent une des clés du programme en réunissant l'effectif original du chœur féminin, deux cors et harpe.

Que ce fût dans la musique symphonique, la musique de chambre ou cet opus 17 si singulier, Brahms se refusa à abandonner les coloris contrastés du cor naturel au profit du cor à pistons plus virtuose. De ce point de vue, l'appel initial prend une dimension totalement nouvelle dans la restauration du timbre original.

Les quatre chants de l'Opus 17 invoquent une dernière fois les diverses figures poétiques de ces Filles du Rhin, de la déploration sublimée à la nostalgie amoureuse, de cet air de légendes immémoriales à la cristallisation poétique d'une certaine germanité. Quant au Gesang aus "Fingal" où ce programme accoste, il noue une dernière boucle à travers l'obsession d'un dactyle schubertien, comme un regard en arrière, vers ce temps où poésie et musique unifiaient l'âme allemande.

VINCENT MANAC'H

The Rhinemaidens

The story might start like this: 'In the beginning there were three sisters guarding the golden ring of their father, the Rhine . . .' Where and when did it originate, the legend of the Rhinemaidens, these water sprites who are sometimes nymphs, sometimes sirens? Once upon a time. And a very long time ago. As far back in time as the Germanic legends themselves, most likely.¹

These Rhinemaidens, this gold hidden at the bottom of the river, the ring of power stolen by a dwarf, a ring on which the fate of the earth depends . . . all of this sounds strangely familiar to our contemporary imaginations formed by the works of the great J. R. R. Tolkien. Yet all these stories were more familiar still in nineteenth-century Germany, where the fascination with ancestral legends and foundation myths enjoyed an unprecedented revival of popular and artistic interest. Two centuries after the Thirty Years War, which had led a whole famished and terrified people to take refuge in the vast forests of Germany, the need for legends and mythical figures (just think of Goethe's *Erkönig*) was still as pressing as ever. Although posterity has selected Richard Wagner as the towering figurehead of the transposition of German myths into art, the reality is quite different. There were many composers who drank at the well of tradition. And Johannes Brahms, whom music history has always so firmly set at loggerheads with Wagner, was quite as much the worthy descendant of the Rhinemaidens as was the master of Bayreuth. In addition to their choice of poetry, one need only instance the abundant use both men made of the horn and the harp, so redolent of warlike, masculine images and of feminine, aquatic and poetic spheres respectively.

It is this reality that Raphaël Pichon and his Ensemble Pygmalion have sought to illustrate by inviting us to follow the course of the Rhine in the company of his 'maidens'. Drawing on the German imaginative heritage, they present a programme in a number of tableaux in which these great composers of German Romanticism are as it were intertwined on the thread of a tradition, bearing the song of the Rhinemaidens in all its mystery and enchantment.

The second thread that runs through this entire programme is the canon, inherited from Renaissance polyphony and counterpoint, raised to its zenith by Bach in *The Art of Fugue*, another element that unites the German composers of the second half of the nineteenth century. Even Wagner, in so many respects an exception among his peers, made the canon one of the emblematic compositional devices of his mighty *Ring*. A notable instance of this is the Prelude of *Das Rheingold*, where the use of canon renders in particularly lucid fashion the perpetual and endless flow of Father Rhine.

Thus the canon sets our different composers in dialogue and in resonance: when placed one after the other, these often feuding brothers bear such a family resemblance that it is sometimes hard to tell them apart. The sequence of two masterpieces by Brahms and Wagner that closes this recording – not without a touch of mischief – forges a subtle link between these two figures who have been so often set in opposition, here united by their manifest common descent.

By exploring the foundation myths while at the same time calling into question the clichés about German music that history has often set in stone, Pygmalion here restores myth to its primary purpose, that of interrogating our world and our own time.²

WILLIAM CHANCERELLE
Translation: Charles Johnston

Die Morpheustöchter (*The Daughters of Morpheus*)

*'I stretched out, dead tired, on a hard sofa to await the long-desired hour of sleep. It did not come; instead I sank into a sort of somnolent state, in which I suddenly felt as if I were sinking in rapidly flowing water. Its rushing soon represented itself to me as the musical sound of the E flat major chord, which continually surged forward in a figured arpeggiation; these appeared as melodic figurations of increasing motion, yet the pure E flat major triad never changed, and seemed through its persistence to impart infinite significance to the element in which I was sinking. Feeling as though the waves were now roaring high above me, I awoke in sudden terror from my half-sleep. I recognized immediately that the orchestral prelude to Das Rheingold, as I had carried it about within me without ever having been able to pin it down, had risen up out of me . . .'*³

It was from this gripping vision that one of the great musical gestures prefiguring modernity surged forth. From the depths of a half-sleep, the waters of the Rhine gradually build in intensity as the composer deploys this single chord of E flat major in a dizzying kaleidoscope of sound. The version heard on this recording vocalises the Wagnerian orchestra to an extreme degree by dividing the sound matter among a texture of twenty-four spatialised voices.

Following on from this oneiric cascade, Robert Schumann's *Wiegenlied* op.78 no.1 brings our feet back onto the ground with its obstinately swaying cradle song for a child who just will not go to sleep.

Then, since men's voices are absent from this recording, it is the 'photographic negative' of a quartet of horns that quite literally *sounds* Brahms's *Ich schwing mein Horn ins Jammertal* op.41 no.1, originally intended for a *cappella* male chorus. By adopting the guise of a chorale in its most elementary expression, this first instrumental pillar of the programme gives it a powerful mark of identity, which we will meet again later on sublimated in a number of variations on the genre.

Meerfey (*Mermaids*)

A considerable portion of Robert Schumann's choral output was written in direct contact with the vocal instrument: when the composer became conductor of the Dresden *Liedertafel* in 1847, he soon founded as an offshoot of this (male) group a mixed chorus for which he composed the four sets of *Romanzen und Balladen* opp.67, 75 and opp. posth.145 and 146, and the *Vier Gesänge* op. posth.141 for double chorus. And he conceived the two collections of *Romanzen* opp.69 and 91 specifically for the female voices of this *Verein für Chorgesang*. We should not be misled by the apparent chronological dispersal of the opus numbers: in fact all these works were created in 1849 in a veritable frenzy of choral composition. Schumann had a gift for embodying the meaning of a text in the very matter of his musical setting – indeed, it is probably one of the most striking traits of his genius. In this respect, *Meerfey* op.69 no.5 is one of his finest choral achievements. Two principal voices exchange between them the skein of a long plait, our first sight of a mermaid combing her hair on a reef. But, as it unwinds, this thread becomes that of the sailor's fragile existence, the sonic image displacing the poetic one (a Fate? a Siren?), transforming this chorus into an intense meditation on the transience of life.

Composed by Franz Schubert in December 1820 for female voices and piano, *Gott ist mein Hirt* D706 was intended for the pupils of Anna Fröhlich, a professor at the Vienna Conservatory whom we will meet again later in the context of an unforgettable serenade. This version of Psalm 23 in a translation by Moses Mendelssohn smoothly unfolds its song of praise in a serene syllabic setting, barely troubled towards the middle by the evocation of the shadow of death. Going beyond its apparent simplicity, this vocal line studded with appoggiaturas acquires a previously unknown 'liquidity' in the version with harp heard here.

With *In Meeress Mitten*, the gem of the op.91 set, we have another of the great moments of Schumannesque poetry in sound. The strange poem by Rückert is raised up by the painful swelling wave formed by two groups of voices in canon; by contrast, the third strophe transfigures the initial motif in an unexpected light, from which melodic arborescences are projected from one voice to the other.

¹ They are mentioned for the first time in a medieval German epic, the *Nibelungenlied*, dating from the early thirteenth century.

² This programme is the first part of what will be a trilogy devoted to the role of canon in German musical history. After the feminine expression of the Rhinemaidens will come a selection of music for male voices from the turn of the twentieth century, before a final programme of works for mixed voices by Strauss, Schoenberg and Webern.

³ Richard Wagner, *Mein Leben* vol.3 (c.1869, published 1875), translated and cited by Warren Darcy, *Wagner's 'Das Rheingold'* (Oxford: Oxford University Press, 2002), p.62.

Ständchen (Serenade)

The horn call from Act Two of *Siegfried* (announcing the famous combat with the dragon Fafner) is the most extended of the calls that punctuate the last two days of the *Ring*. This male presence may seem almost intrusive for the purpose of introducing a serenade, unless one sees mischief at work here, for it is another kind of dragon that answers the call, with the chirping of *Wille, wille, will* (the fifth canon from Brahms's op.113).

It is once more Anna Fröhlich whom we have to thank for *Ständchen* D921. To mark the birthday of a certain Louise Gosmar, daughter of the owner of a sugar refinery in Vienna, she asked Franz Grillparzer to write a few lines of occasional verse that Schubert, a friend of the Fröhlich household, very quickly set to music for mezzo-soprano, male chorus and piano.

The rest of the story is famous: since the work was not suitable for the exclusively female guests at the birthday party, the absent-minded composer was obliged to produce with his customary rapidity a second version for mezzo-soprano and women's chorus, which had its first performance at Döbling on 11 August 1827.

Over a bouncy accompaniment and shimmering harmonies in the chiaroscuro style so characteristic of Schubert, as if following the slightest inflections of the poem, the soloist plays hide and seek with her companions from the chorus from one phrase to another, until they all join up *in extremis* at the pivotal moments of this subtle serenade.

Die Klageweiber (The Mourning Women)

Entering as the last bars of the serenade have died away, *Lacrimosa son io*, one of the few strict canons hidden away in the profusion of Schubert's vocal output, will seem curious, almost strange in its profound sadness. Schumann, on the other hand, was utterly fascinated by canonic procedures, and impregnated piano music, lieder, symphonies, oratorios and choral music alike with them. *Die Capelle* op.69 no.2 represents a splendid example of this: concealed under the guise of a calm procession of mourning women is the tour de force of a double canon, whose erudition never at any point inhibits the expression of the text by Uhland.

The obsessive funeral-march rhythm of Schubert's *Coronach* D836 darkens the mood once more, here in a version for two horns and harp, a striking scoring that seems to spring directly from the Gaelic roots of the text by Walter Scott, unfolding a song that emerges from the mists of time.

The second instrumental pillar of this recording, James H. Wilcox's arrangement for four horns of the Funeral March from Act Three of *Götterdämmerung*, introduces the penultimate stage in our voyage with its powerful declamation.

Der Liebe Gram (Love's Grief)

If Heinrich Isaac's song *Innsbruck, ich muß dich lassen* produces an impression of familiarity in the listener, it is because it is the source of a famous chorale melody (*O Welt, ich muß die lassen*) which Johann Sebastian Bach, among others, harmonised several times in his own unique way. The tune is heard here in its original secular version, parodied for female chorus after the manner of a nineteenth-century composer, as a brief introduction to two of the finest canons from Brahms's op.113 set: *Grausam erweist* (on a poem by Goethe) and *Einformig ist der Liebe Gram* (on a poem by Rückert), the most celebrated of these canons because it takes its theme from the last song of Schubert's *Winterreise, Der Leiermann*.

Die Rheintöchter (The Rhinemaidens)

Almost twenty years separate the diatonic Rhinemaidens of *Das Rheingold* from their chromatic sisters in Act Three of *Götterdämmerung*. What a vertiginous vantage point on the evolution of a language that had in the meantime passed through the prisms of *Tristan* and *Die Meistersinger*!

After an introduction in which we renew acquaintance with Siegfried's horn calls, then with the canonic emergence of *Das Rheingold*, the three nixies don chromatic raiment streaked with major ninths, reaching out to the Flower Maidens of *Parsifal* (1876-82) and the Sirens of Claude Debussy's *Nocturnes* (1897-99). This arrangement supplements the three original parts with a second chorus in a resonant confrontation that sometimes entails grinding harmonic clashes.

At the end of our voyage, the *Vier Gesänge* op.17 (1859-60) of Johannes Brahms reveal one of the keys to the programme by assembling the composer's original forces of female chorus, two horns and harp. Whether in orchestral music, chamber music or this highly idiosyncratic set of partsongs, Brahms refused to abandon the contrasted tone colours of the natural horn for the more virtuosic valve horn. In this respect, the initial horn call assumes an entirely new dimension with the restoration of the original timbre.

The four pieces of op.17 invoke one last time the diverse poetic figures of these Rhinemaidens, from sublimated lamentation to amorous nostalgia, from an atmosphere of legends from time immemorial to the poetic crystallisation of a certain Germanness. As to the *Gesang aus 'Fingal'* with which we cast off to explore new waters, it provides one more link with an earlier part of the programme through its obsessive concentration on a Schubertian dactyl – like a backward glance towards the time when poetry and music unified the German soul.

VINCENT MANAC'H

Translation: Charles Johnston

Die Rheintöchter

Die Geschichte könnte so beginnen: „Es waren einst drei Schwestern, die bewachten den goldenen Ring ihres Vaters, des Rheins...“ Wo und wann hat sich die Sage von den Rheintöchtern, diesen Wasserjungfrauen, bald Nymphen, bald Sirenen, herausgebildet? Es war einmal. Vor langer, langer Zeit. In alter Zeit, uralte wie die deutschen Sagen - so könnte es gewesen sein.¹

Diese Rheintöchter, das auf dem Grund des Flusses versteckte Gold, der Ring, der Macht verleiht und der von einem Zwerg gestohlen wird, der Ring, der irdische Geschicke lenkt... all das ist uns in unserer heutigen, von den Werken des großen Tolkien geprägten Vorstellungswelt seltsam vertraut. Noch vertrauter aber waren diese Geschichten den Menschen im Deutschland des 19. Jahrhunderts, als die Begeisterung für die altüberlieferten Volksmärchen und die Heldensagen im Volksglauben und in der Kunst einen nie dagewesenen Aufschwung nahm. Zwei Jahrhunderte nach dem Dreißigjährigen Krieg, der ein ganzes ausgehungertes und verängstigtes Volk dazu brachte, in den ausgedehnten deutschen Wäldern Zuflucht zu suchen, war das Interesse an Märchen und Sagengestalten (man denke etwa an den *Erkönig* von Goethe) immer noch groß.

Die musikalische Nachwelt hat ein für alle Mal Richard Wagner die Rolle des Großmeisters der Verarbeitung deutscher Sagen in der Kunst zugewiesen, aber in Wirklichkeit war es ganz anders. Es gab viele, die aus der Quelle der Überlieferung tranken. Und Johannes Brahms, den die Musikgeschichte so entschieden zum Antipoden Wagners erklärt hat, war wie der Mann aus Bayreuth ein würdiger Nachkomme der Rheintöchter. Neben der von ihnen bevorzugten Dichtung braucht man sich nur anzusehen, wie ausgiebig beide vom Horn und von der Harfe Gebrauch machen, das eine Sinnbild des Männlichen und Kriegerischen, die andere Ausdruck des Weiblichen, des Poetischen und der Wasserwelt. Das sind die Tatsachen, die uns Raphaël Pichon mit seinem Ensemble Pygmalion vor Augen führen möchte, wenn er uns einlädt, am Arm seiner „Töchter“ dem Lauf des Rheins zu folgen. Sie versenken sich in die deutsche Vorstellungswelt und präsentieren ein Programm in mehreren Tableaus, in denen wir die großen Komponisten der deutschen Romantik erleben, wie sie Arm in Arm einer Tradition folgen, von der der Gesang der Rheintöchter in seiner ganzen geheimnisvollen und betörenden Wirkung getragen wird. Der zweite rote Faden dieses Programms, der Kanon, der aus der Vokalpolyphonie der Renaissance und dem Kontrapunkt hervorgegangen ist und in den Fugen von Bach zur Vollendung gelangte, eint auch die deutschen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer noch. Eine Sonderstellung nimmt unter ihnen Wagner ein: er hat den Kanon in seinem monumentalen *Ring* zu einem leitmotivischen Kompositionsverfahren gemacht. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist das Vorspiel zu *Das Rheingold*, wo die Kanontechnik das stetige und nie endende Strömen des Flusses und Vaters der Rheintöchter in besonderer Weise sinnfällig macht.

Durch die Kanontechnik halten unsere verschiedenen Komponisten Zwiesprache und reagieren aufeinander: das Verbindende zwischen diesen oftmals feindlichen Brüdern ist derart, dass sie manchmal kaum zu unterscheiden sind. Nicht ohne Hintergedanken wird durch die Aneinanderreihung zweier Hauptwerke von Brahms und Wagner am Ende dieser Einspielung die Möglichkeit geschaffen, eine subtile Brücke zwischen diesen beiden in so vielem gegensätzlichen Musikergestalten zu schlagen, die dennoch ihre nicht zu leugnende gemeinsame Abstammung eint.

Pygmalion lässt sich auf die Heldensagen ein, wendet sich aber zugleich gegen die vorgefassten Meinungen über eine deutsche Musik, die durch die Geschichte vielfach zementiert wurden, und stellt so den eigentlichen Sinn und Zweck der Sage wieder her, der darin besteht, unsere Welt und unsere Zeit zu hinterfragen.²

WILLIAM CHANCERELLE

Die Morpheustöchter

„Am Nachmittag heimkehrend, streckte ich mich todmüde auf ein hartes Ruhebett aus, um die langersehnte Stunde des Schlafes zu erwarten. Sie erschien nicht; dafür versank ich in eine Art von somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des Es-dur-Akkords dar, welcher unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von Es-dur, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, dass das Orchester-Vorspiel zum „Rheingold“, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war.“³

Dieser packend geschilderten Eingebung entsprang eine der Großtaten der Musikgeschichte, die zugleich Wegbereiter der Moderne war. Aus den Tiefen eines Halbschlafs aufsteigend, bildet sich im Rauschen des Rheins nach und nach jener einzigartige Es-dur-Akkord heraus und schwillt zu einem schwindelerregenden Klangkaleidoskop an. Die hier eingespielte Fassung ist eine überspitzte Vokalbesetzung des Wagner-Orchesters, die das Klangmaterial auf ein Geflecht von 24 im Raum angeordneten Stimmen verteilt.

Nach dieser Ausschweifung traumhaften Ausmaßes bringt uns das *Wiegenlied* op.78 Nr.1 von Robert Schumann auf den Boden der Tatsachen zurück, ein beharrliches Wiegen für ein Kind, das partout nicht einschlafen kann.

Dann folgt in dieser Einspielung ohne Männerstimmen das „photographische Negativ“ eines Hornquartetts, das *Ich schwing mein Horn* op.41 Nr.1 von Johannes Brahms, diesen ursprünglich für Männerchor *a cappella* geschriebenen Satz, wörtlich nimmt und den Hörnern überlässt. Dieser erste instrumentale Eckfeiler ist formal wie ein Choral einfachster Machart ausgebildet und hat dadurch hohen Wiedererkennungswert, wie er später in verfeinerter Form auch in verschiedenen Abarten der Gattung anzutreffen ist.

Meerfey

Das Chorwerk Robert Schumanns ist zu einem großen Teil in engem Kontakt mit dem Instrument entstanden: als der Komponist 1847 die Leitung der Dresdener Liedertafel übernahm, gründete er am Rande sehr schnell einen gemischten Chor, für den er die vier Bücher der *Romanzen und Balladen* op.67, 75, 145 und 146 posth. komponierte sowie die *Vier Gesänge* op.141 für Doppelchor. Speziell für die Frauenstimmen des Vereins waren die beiden Sammlungen mit *Romanzen* op.69 und 91 bestimmt. Man lasse sich nicht vom Anschein mangelnder chronologischer Folgerichtigkeit der Opuszahlen täuschen: alle diese Werke entstanden 1849 in einem wahren Rausch fruchtbarer Chorschaffens.

Schumann verstand es, den Gehalt eines Textes im „*musikalischen Stoff*“ selbst Gestalt annehmen zu lassen. Das ist sicherlich eines der augenfälligsten Merkmale seines Genies. *Meerfey* op.69 Nr.5, ist in dieser Hinsicht eines seiner gelungensten Chorwerke. Zwischen zwei Hauptstimmen geht ein Motiv hin und her wie die Strähne beim Flechten eines längeren Zopfes – erstes Bild einer Sirene, die auf einem Riff sitzend ihr Haar kämmt. Aber in dem Maß, wie die Strähne verbraucht ist, wird sie zum Lebensfaden des Seemannes in seinem gefährvollen Dasein – das Klangbild wechselt und damit das Bild der Dichtung (Parze? Sirene?), so dass dieser Chor zu einer eindringlichen Betrachtung über die Vergänglichkeit des Lebens wird.

³ Richard Wagner, *Mein Leben*, List, München, 1963, p.512

¹ Sie werden erstmals in einem deutschen Heldenepos des Mittelalters erwähnt, dem Nibelungenlied, das im frühesten 13. Jahrhundert niedergeschrieben wurde.

² Diese Rheintöchter-CD ist die erste einer drei CDs umfassenden Veröffentlichung über den Gebrauch des Kanons in der deutschen Musikgeschichte. Nach den Beispielen für Frauenstimmen werden die für Männerstimmen an der Wende des 20. Jahrhunderts folgen, bis dann eine letzte CD die Werke für gemischte Stimmen von Strauss, Schönberg und Webern behandelt.

Das von Franz Schubert im Dezember 1820 für Frauenstimmen und Klavier komponierte *Gott ist mein Hirt* D.706 war für die Schülerinnen von Anna Fröhlich bestimmt, die Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium war und von der später noch einmal im Zusammenhang mit einem legendären Ständchen die Rede sein wird.

In einer Übersetzung von Moses Mendelssohn entspinnt sich der Lobpreis dieses Psalms 23 im schönsten Gleichmaß in geradliniger syllabischer Deklamation, nur flüchtig eingetrübt im Mittelteil durch die Erinnerung an den Schatten des Todes. Ungeachtet des äußeren Anscheins der Einfachheit erlangt der von Appoggiaturen durchwirkte Gesang in dieser Fassung mit Harfe eine nie gekannte „Eingängigkeit“. Mit *In Meeres Mitten* kommen wir in den Genuss eines besonderen Glücksfalls schumannscher Klangpoesie. Das seltsame Gedicht von Rückert nimmt im schmerzlichen Wogen von zwei Stimmgruppen in Kanonführung musikalische Gestalt an; kontrastierend dazu stellt die dritte Strophe das Anfangsmotiv in ein überraschendes Licht, und es kommt zwischen den Stimmen zu einigen melodischen Verästelungen.

Ständchen

Der Hornruf aus dem 2. Akt von *Siegfried* (der den berühmten Kampf mit dem Drachen Fafner ankündigt) ist das am breitesten ausgearbeitete der Hornsignale, die prägnant die ersten beiden Tage des Bühnenfestspiels *Der Ring des Nibelungen* gliedern. Als Einleitung einer Serenade mag diese maskuline Attitüde geradezu widersinnig erscheinen, es sei denn, sie wäre als ein schelmischer Kunstgriff zu verstehen, denn es antwortet auf den Hornruf eine ganz andere Art von Drache: das Piepen von *Wille, wille, will* (Kanon Nr.5 des op.113 von Brahms).

Auch das *Ständchen* D.920 haben wir Anna Fröhlich zu verdanken: zum Geburtstag einer gewissen Louise Gosmar, Tochter des Besitzers einer Zuckerraffinerie in Wien, bestellte sie bei Franz Grillparzer eine Gelegenheitsdichtung, die Schubert, der dem Haus Fröhlich freundschaftlich verbunden war, in kürzester Zeit für Mezzosopran, Männerchor und Klavier vertonte.

Wie die Geschichte weiterging, ist Legende: da das Werk für die ausschließlich weiblichen Gäste der Geburtstagsfeier nicht geeignet war, musste der zerstreute Komponist mit der gewohnten Schnelligkeit eine zweite Fassung für Mezzosopran und Frauenchor anfertigen, die dann am 11. August 1827 in Döbling zur ersten Aufführung kam. Zu einer flotten Begleitung mit wogender Harmonik in dem für Schubert typischen Hell-Dunkel spielt die Solistin, jeder noch so kleinen Änderung des Tonfalls der Dichtung folgend, in jeder Phrase aufs Neue Verstecken mit ihren Gefährtinnen vom Chor, wobei sie an den strukturellen Nahtstellen des reizenden Ständchens *in extremis* wieder zusammentreffen.

Die Klageweiber

Vor diesem klanglichen Hintergrund macht *Lacrimosa son io*, einer der wenigen Kanons in strenger Form, die sich sehr vereinzelt im üppig wuchernden Vokalwerk Schuberts finden, einen sonderbaren Eindruck und wirkt beinahe befremdlich in seiner tiefen Traurigkeit. Schumann hingegen war fasziniert von der Kanontechnik und machte überall in seinem Klavier- und Liedschaffen, in seinen Sinfonien, Oratorien und Chorwerken davon Gebrauch. *Die Capelle* op.69 Nr.2 ist ein besonders eindrucksvolles Beispiel: hinter dem äußeren Anschein einer stillen Prozession von Klageweibern ist der Kraftakt eines Doppelkanons verborgen, dessen kunstvolle Machart dem Ausdruck der Uhland-Dichtung in keiner Weise abträglich ist. Das feierliche Schreiten eines Trauerzugs in *Coronach* D.836 blendet erneut den Text aus in einer Fassung für zwei Hörner und Harfe, einer reizvollen Instrumentierung, die den gälischen Wurzeln des Textes von Walter Scott zu entwachsen scheint mit einem Nebelgesang, der aus den Tiefen grauer Vorzeit aufsteigt. Der zweite instrumentale Eckpfeiler dieser Einspielung, die Bearbeitung des *Trauermarschs* aus dem 3. Akt der *Götterdämmerung* für vier Hörner von James H. Wilcox, leitet mit ihrer klangmächtigen Deklamation die letzte Wendung der Reise ein.

Der Liebe Gram

Wenn der Hörer bei dem Lied *Innsbruck ich muss dich lassen* ein Déjà-vu-Erlebnis hat, liegt das daran, dass es der Ursprung einer berühmten Choralmelodie ist (*O Welt, ich muss dich lassen*), die Johann Sebastian Bach wie einige andere, aber stets unvergleichlich zum Gegenstand mehrerer Chorsätze gemacht hat. Hier ist sie in der weltlichen Originalfassung zu hören als Parodie für Frauenchor im Stil eines Komponisten des 19. Jahrhunderts, die als kurze Überleitung zu zwei der schönsten Kanons des op.113 von Johannes Brahms dient: *Grausam erweist sich Amor* (auf ein Gedicht von Goethe) und *Einförmig ist der Liebe Gram* (auf ein Gedicht von Rückert), das besondere Bekanntheit erlangte, weil es an das letzte Lied der *Winterreise* von Franz Schubert (*Der Leiermann*) anknüpft.

Die Rheintöchter

Annähernd zwanzig Jahre liegen zwischen den diatonischen Rheintöchtern des *Rheingold* und ihren chromatischen Schwestern aus dem 3. Akt der *Götterdämmerung*. Welch schwindelerregender Wandel einer Tonsprache, die durch die Prismen des *Tristan* und der *Meistersinger* hindurchgegangen ist.

Nach einer Einleitung mit Rückgriffen auf die Hornrufe Siegfrieds und die Kanonbildungen des *Rheingolds* schmücken sich die drei Wasserjungfrauen mit chromatischen Wendungen, angereichert mit Farbtupfern großer Nonen, die eine Brücke schlagen zu den Blumenmädchen des *Parsifal* (1876-1882) und zu den *Sirènes* der *Nocturnes* (1897-1899) von Claude Debussy. In dieser Bearbeitung werden die drei Stimmen des Originals einem zweiten Chor gegenübergestellt in einem Wettstreit, in dem sie sich immer wieder zu übertrumpfen suchen.

Am Ende der Reise stehen die *Vier Gesänge* op.17 (1859-1860) von Johannes Brahms, ein Schlüsselwerk des Programms, das der Originalbesetzung für Frauenchor, zwei Hörner und Harfe zur Seite stellt.

Ob in der sinfonischen Musik, der Kammermusik oder diesem so ungewöhnlichen op.17, stets lehnte Brahms es ab, die kontrastreichen Klangfarben des Naturhorns zugunsten des virtuoserer Klappenhorns aufzugeben. So gesehen, hat der einleitende Hornruf eine völlig neue Qualität für die Wiederherstellung des Originalklangs.

Die vier Gesänge des op.17 beschwören ein letztes Mal die verschiedenen metaphorischen Bedeutungen dieser Rheintöchter, ob sublimierter Trauergesang oder Liebessehnsucht, Atmosphäre uralter Legenden oder dichterische Ausprägung einer Form des Deutschtums. Der *Gesang aus Fingal*, mit dem dieses Programm die Anker lichtet, bildet auf der Grundlage der Idee eines schubertschen Daktylus eine letzte Programmschleife und ist wie ein Blick zurück auf die Zeit, in der die Verschmelzung von Dichtung und Musik das Wesen der deutschen Seele war.

VINCENT MANAC'H
Übersetzung Heidi Fritz

2 | ROBERT SCHUMANN
Wiegenlied op 78 Nr.4
(Friedrich Hebbel)

Schlaf, Kindlein, schlaf!
Wie du schläfst, so bist du brav.
Draußen rot im Mittagsscheine
Glüht der schönsten Kirschen eine.
Wenn du aufwachst, gehen wir,
Und mein Finger pflückt sie dir.
Schlaf, Kindlein, schlaf!
Wie du schläfst, so bist du brav.

Schlaf, Kindlein, schlaf!
Wie du schläfst, so bist du brav.
Immer süßer kocht die Sonne
Deine Kirsche, dir zur Wonne;
Schlaf denn, Kindlein, leicht bedeckt,
Bis der Durst nach ihr dich weckt.
Schlaf, Kindlein, schlaf!
Wie du schläfst, so bist du brav.

4 | ROBERT SCHUMANN
Meerfey
(Joseph von Eichendorff)

Still bei Nacht fährt manches Schiff,
Meerfey kämmt ihr Haar am Riff,
Hebt von Inseln an zu singen,
Die im Meer dort untergingen.

Wann die Morgenwinde wehn,
Ist nicht Riff noch Fey zu sehn,
Und das Schifflin ist versunken,
Und der Schiffer ist ertrunken.

5 | FRANZ SCHUBERT
Gott ist mein Hirt *(Psalm 23)*

Gott ist mein Hirt,
Mir wird nichts mangeln.
Er lagert mich auf grüne Weide,
Er leitet mich an stillen Bächen,
Er labt mein schmachthendes Gemüth.
Er führt mich auf gerechtem Steige
zu seines Namens Ruhm.
Und wall' ich auch im Todesschatten-Thale,
So wall' ich ohne Furcht,
Denn du beschüttest mich,
Dein Stab und deine Stütze
Sind mir immerdar mein Trost.
Du richtest mir ein Freudenmahl
Im Angesicht der Feinde zu,
Du salbst mein Haupt mit Öle,
Und schenkst mir volle Becher ein,
Mir folgest Heil und Seligkeit
In diesem Leben nach,
Einst ruh' ich ew'ge Zeit dort
In des Ew'gen Haus.

ROBERT SCHUMANN
Berceuse

Dors, enfant, dors !
Quand tu dors tu es si sage.
Dehors, aux rayons de midi,
Rougeoie la plus belle cerise.
À ton réveil nous en irons,
Mes doigts pour toi la cueilleront.
Dors, enfant, dors !
Quand tu dors tu es si sage.

Dors, enfant, dors !
Quand tu dors tu es si sage.
Le soleil, pour te régaler,
Doucelement dore ta cerise ;
Dors, enfant, sous tes draps légers,
Jusqu'à ce que ta soif pour elle te réveille.
Dors, enfant, dors !
Quand tu dors tu es si sage.

ROBERT SCHUMANN
La fée des mers

La nuit, bien des bateaux naviguent en silence,
La fée sur le récif peigne ses longs cheveux ;
Voici qu'elle chante les îles
Englouties là-bas, sous les mers.

Quand les vents du matin se lèvent,
Récif, sirène, ont disparu ;
Et le frêle bateau a sombré sous la vague,
Et le batelier s'est noyé.

FRANZ SCHUBERT
Le Seigneur est mon berger

Le Seigneur est mon berger,
Rien ne saurait me manquer.
Sur de vertes prairies il me fait reposer,
Il me conduit vers de calmes ruisseaux,
Il étanche la soif ardente de mon âme.
Sur le droit chemin il me guide
Pour la gloire de son nom.
Quand je devrais aller par la vallée des ombres de la mort,
Je marcherais sans crainte,
Car tu me protèges,
Ton bâton, ta houlette,
Sont chaque jour mon réconfort.
Tu apprêtes pour moi un festin de joie,
À la face de mes ennemis,
D'huile tu parfumes ma tête
Et tu m'offres des coupes pleines ;
Grâce et félicité m'accompagnent
À chaque instant de cette vie ;
Un jour je m'en irai pour toujours reposer
Dans la maison de l'Éternel.

ROBERT SCHUMANN
Lullaby

Sleep, little one, sleep!
If you sleep, you'll be a good child.
Out there, red in the midday brightness,
Glows the loveliest of cherries.
When you wake up, we'll go
And my fingers will pick it for you.
Sleep, little one, sleep!
If you sleep, you'll be a good child.

Sleep, little one, sleep!
If you sleep, you'll be a good child.
Ever sweeter, out in the sun,
Your cherry is ripening for your delight;
So sleep, little one, lightly covered,
Till your thirst for it awakes you.
Sleep, little one, sleep!
If you sleep, you'll be a good child.

ROBERT SCHUMANN
The Mermaid

Silently, at night, many a boat sails.
The mermaid combs her hair on the reef,
And begins to sing of islands
That have sunk down beneath the sea.

When the morning breezes blow,
Neither reef nor mermaid is to be seen,
And the little boat has foundered,
And the sailor has drowned.

FRANZ SCHUBERT
The Lord is my shepherd

The Lord is my shepherd:
I shall not want.
He maketh me to lie down in green pastures:
He leadeth me beside the still waters.
He restoreth my soul:
He leadeth me in the paths of righteousness
for his name's sake.
Yea, though I walk through the valley of the shadow of death,
I will feel no evil:
For thou art with me;
Thy rod and thy staff
they comfort me.
Though preparest a table before me
in the presence of mine enemies;
Thou anointest my head with oil;
My cup runneth over.
Surely goodness and mercy shall follow me
all the days of my life:
And I shall dwell
in the house of the Lord for ever.

- ROBERT SCHUMANN
6 | **In Meeres Mitten**
(*Friedrich Rückert*)
- In Meeres Mitten ist ein off'ner Laden,
Und eine junge Kaufmannsfrau darinnen,
Die feil hat golden Band und Seidenfaden.
- In Meeres Mitten ist ein Ball von Golde;
Es streitet drum der Türke mit dem Christen.
Wem wird zuletzt der edle Schatz zu Solde?
- In Meeres Mitt' ist ein Altar erhaben,
Mit Rosenkränzen kommen alle Frauen;
O bittet ihn für mich, Jesum den Knaben!

- JOHANNES BRAHMS
8 | **Wille wille will, der Mann ist kommen!**
(*Volkslied*)

Wille wille will, der Mann ist kommen,
wille wille will, was bracht er dann?
Wille wille will, viel Zuckerwaffeln,
wille wille will, die's Kindelein soll han!

Wille wille will, was solls noch geben?
wille wille will, ein Rütelein!
Wille wille will, er hörte schreien,
wille wille will, ein schlimmes Bübelein!

Wille wille will, mein Kind ist artig,
wille wille will, mein Kind ist still!
Wille wille will, das Rütelein geben,
wille wille will, dem der es eben will!

- FRANZ SCHUBERT
9 | **Ständchen**
(*Franz Grillparzer*)

Zögernd leise
In des Dunkels nächt'ger Stille
Sind wir hier;
Und den Finger sanft gekrümmt,
Leise, leise,
Pochen wir
An des Liebchens Kammertür.

Doch nun steigend,
Schwellend, hebend
Mit vereinter Stimme, laut
Rufen aus wir hochvertraut:
Schlaf du nicht,
Wenn der Neigung Stimme spricht!

- ROBERT SCHUMANN
Au milieu de la mer
- Au milieu de la mer il est une boutique,
Une jeune marchande
Y vend rubans dorés et fils de soie.
- Au milieu de la mer est une balle d'or ;
Turcs et Chrétiens pour elle font la guerre.
Qui sera maître enfin de ce noble trésor ?
- Au milieu de la mer un autel est dressé,
Leur rosaire à la main y vont toutes les femmes ;
Oh ! priez-le pour moi, priez l'Enfant Jésus !

- JOHANNES BRAHMS
Wille wille will, l'homme est arrivé
(*Traditionel*)

Wille wille will, l'homme est arrivé,
Wille wille will, qu'a-t-il apporté ?
Wille wille will, des gaufres sucrées,
Wille wille will, pour l'enfant gâté !

Wille wille will, qu'y a-t-il aussi ?
Wille wille will, un petit bâton,
Wille wille will, car il a entendu les cris
Wille wille will, d'un méchant garçon !

Wille wille will, sage est mon garçon,
Wille wille will, le mien ne crie pas,
Wille wille will, donne ton bâton
Wille wille will, à qui le voudra !

- FRANZ SCHUBERT
Sérénade

Retenant nos pas, sans un bruit,
Dans le silence de la nuit,
Nous voici ;
Et, courbant mollement nos doigts,
Doucelement, doucement,
Nous frappons
À la porte de l'aimée.

Mais maintenant, pleins d'une ardeur
Qui toujours plus, toujours plus nous transporte,
D'une seule voix nous lançons
Ce même cri, avec hardiesse :
Ne dors pas,
Quand parle la voix de l'amour !

- ROBERT SCHUMANN
In the Midst of the Sea
- In the midst of the sea a shop stands open,
And a young merchant's wife inside it,
Who sells golden ribbons and silken threads.
- In the midst of the sea is a ball of gold;
Turk and Christian fight over it.
Who will gain the noble treasure in the end?
- In the midst of the sea an altar is raised;
All the women come there with rosaries;
Oh pray to him for me, pray to the Christ-Child!

- JOHANNES BRAHMS
Wille wille will, the man has come!
(*Traditional*)

Wille wille will, the man has come,
Wille wille will, what has he brought?
Wille wille will, many sugar waffles,
Wille wille will, for the child to eat!

Wille wille will, what else is there?
Wille wille will, a little rod!
Wille wille will, for he heard,
Wille wille will, a bad boy shouting!

Wille wille will, my child is good,
Wille wille will, my child is quiet!
Wille wille will, let him use the rod,
Wille wille will, on one who asks for it!

- FRANZ SCHUBERT
Serenade

Hesitantly, softly
In the nocturnal calm of the darkness
We are here;
And, finger slightly crooked,
Softly, softly,
We knock
On the beloved's bedroom door.

But now, rising,
Swelling, raising
Our voices together, loudly
We cry out in all confidence:
Do not sleep
When the voice of affection speaks!

Sucht' ein Weiser nah und ferne
Menschen einst mit der Laterne;
Wieviel seltner dann als Gold
Menschen, uns geneigt und hold?
Drum, wenn Freundschaft, Liebe spricht:
Freundin, Liebchen, schlaf du nicht!

Aber was in allen Reichen
Wär' dem Schlummer zu vergleichen?
Drum statt Worten und statt Gaben
Sollst du nun auch Ruhe haben.
Noch ein Grüßchen, noch ein Wort,
Es verstummt die frohe Weise,
Leise, leise,
Schleichen wir uns, ja, schleichen wir uns wieder fort!

FRANZ SCHUBERT

10 | **Lacrimosa**

Lacrimosa, son io.

ROBERT SCHUMANN

11 | **Die Capelle**
(Ludwig Uhland)

Droben stehet die Capelle,
Schauet still in's Thal hinab,
Drunten singt bei Wies' und Quelle
Froh und hell der Hirtenknab'.

Traurig tönt das Glöcklein nieder,
Schauerlich der Leichenchor.
Stille sind die frohen Lieder
Und der Knabe lauscht empor.

Droben bringt man sie zu Grabe,
Die sich freuten in dem Thal.
Hirtenknabe, Hirtenknabe!
Dir auch singt man dort einmal.

FRANZ SCHUBERT

12 | **Coronach – D.836 op.52/4**
(Walter Scott)

Er ist uns geschieden vom Berg und vom Walde
wie versiegte Quelle als Not uns bedrängte.
Die Quelle wird fließen genährt von dem Regen,
uns scheint nie mehr Freude, dem Duncan kein Morgen !

Die Hand des Schnitters nimmt reife Ähren,
unser Trauergesang klagt blühende Jugend.
Der Herbstwind treibt Blätter die gelben, die welken,
es blüht' unsre Blume als Mehlthau sie welkte.

Un sage, jadis, en tous lieux
Cherchait un homme, avec une lanterne ;
Combien plus précieux que l'or,
Ceux qui nous aiment, nous chérissent !
Alors, quand l'amitié, quand l'amour parlent,
Amie, aimée, il ne faut point dormir !

Mais est-il une chose, aux quatre coins du monde,
Qu'on puisse au sommeil comparer ?
Plutôt que de présents, plutôt que de paroles,
Jouis maintenant du repos.
Juste un dernier salut, un dernier mot encore,
Et notre chant joyeux s'éteint,
Sans bruit, sans bruit,
Nous repartons, nous repartons d'ici.

FRANZ SCHUBERT

Lacrimosa

Je suis toute en pleurs.

ROBERT SCHUMANN

La chapelle

Il est là-haut une chapelle
Qui regarde en silence au fond de la vallée ;
Là-bas, dans les prairies, auprès des sources vives,
Le petit pâtre entonne un chant clair et joyeux.

La cloche jusqu'en bas fait entendre sa plainte,
Et le funèbre chœur son cantique d'effroi.
Les chants joyeux maintenant se sont tus,
L'enfant vers les hauteurs prête l'oreille.

Là-haut, c'est au tombeau qu'on mène
Ceux qui dans la vallée naguère étaient heureux.
Petit pâtre, petit pâtre !
Pour toi aussi, un jour, on chantera là-bas.

FRANZ SCHUBERT

Coronach

Voici qu'il est parti loin des monts et des bois,
Comme source tarie, quand le sort nous brisait.
La source coulera, par les pluies ravivée,
Mais pour nous plus de joie, pour Duncan plus d'aurore !

La main du moissonneur coupe les épis mûrs,
Sur la jeunesse en fleur nos chants versent des larmes.
Si la feuille jaunie s'envole au vent d'automne,
Notre fleur rayonnait quand le mal la flétrit.

Once a wise man searched far and wide
For people with his lantern;
How much rarer, then, than gold
Are people who are well disposed and dear to us?
Therefore, when friendship and love speak,
Friend, darling, do not sleep!

Yet what, in all the kingdoms of the world,
Can be compared to slumber?
So, instead of words and gifts,
You shall have repose.
One more greeting, one more word,
And our cheerful song will cease.
Softly, softly,
We will creep away again!

FRANZ SCHUBERT

Lacrimosa

I am full of tears.

ROBERT SCHUMANN

The Chapel

Up there stands the chapel,
Looking silently down into the valley.
Down below, amid the meadows and the springs,
The shepherd boy sings happy and bright.

The melancholy tolling of the bell is heard in the valley,
And the dread song of the mourning choir.
The happy songs are stilled
And the boy listens to the sounds from up above.

Up there they carry to the grave
Those who were once joyful in the valley.
Shepherd boy, shepherd boy!
One day they will sing for you too.

FRANZ SCHUBERT

Coronach

He is gone on the mountain, he is lost to the forest,
Like a summer-dried fountain, when our need was the sorest
The font, reappearing, from the rain-drops shall borrow,
But to us comes no cheering, to Duncan no morrow!
The hand of the reaper
Takes the ears that are hoary,
But the voice of the weeper
Wails manhood in glory.
The autumn winds rushing
Waft the leaves that are searest,
But our flower was in flushing,
When blighting was nearest.

Ihr flüchtigen Füße, du Rat in Bedrängnis,
du Arm im Streite, wie tief ist dein Schlummer.
Wie Thau auf den Bergen, wie Schaum auf dem Bache,
wie Blas' auf der Welle bist ewig geschieden.

HEINRICH ISAAC

14 | **Innsbruck ich muss dich lassen**
(*Volkslied*)

Innsbruck, ich muß dich lassen
Ich far dohin mein Straßen,
In fremde Land dohin,
Mein Freud ist mir genomen,
Die ich nit weiß bekommen,
Wo ich im Elend bin.

Groß Leid muß ich jetzt tragen,
Das ich allein thu klagen
Dem liebsten Bulen mein.
Ach Lieb, nun laß mich Armen
Im Herzen dein erbarmen,
Daß ich muß von dannen sein.

JOHANNES BRAHMS

15 | **Grausam erweist sich Amor an mir!**
(*Johann Wolfgang von Goethe*)

Grausam erweist sich Amor an mir!
O spielet, ihr Musen, mit den Schmerzen,
die er spielend im Busen erregt.

JOHANNES BRAHMS

16 | **Einförmig ist der Liebe Gram**
(*Friedrich Rückert, after Hafez*)

Einförmig ist der Liebe Gram,
Ein Lied eintöniger Weise,
Und immer noch, wo ich's vernahm,
Mitsummen musst' ich's leise.

RICHARD WAGNER

17 | **Die Rheintöchter**

Weialala leia,
wallala leialala.

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold noch in ihr glänzte.

Ô pieds ailés, ô toi, guide dans la détresse,
Bras fort dans les combats, qu'il est lourd ton sommeil !
Comme rosée des monts, écume des rivières,
Comme bulle sur l'eau tu t'en vas pour toujours.

HEINRICH ISAAC

Innsbruck, partir me faut

Innsbruck, partir me faut,
Me faut aller ma route
En lointaine contrée ;
Ma joie m'est enlevée,
Ne la puis retrouver
Quand le chagrin m'accable.

Me faut porter grand peine,
Et je ne la puis dire
Qu'à celle qui m'est chère ;
Amie, d'un malheureux
Que ton cœur ait pitié,
Puisque partir me faut.

JOHANNES BRAHMS

Qu'Amour à mon égard

Qu'Amour à mon égard montre de cruauté !
Oh ! jouez, Muses, avec les peines
Qu'en jouant il fait naître en mon cœur.

JOHANNES BRAHMS

Peine d'amour est monotone

Peine d'amour est monotone,
Un refrain qui n'a qu'une note ;
Et pourtant, lorsque je l'entends,
Tout bas je dois le fredonner.

RICHARD WAGNER

Les filles du Rhin

Weialala leia,
Wallala leialala.

Messire Soleil
Darde ses clairs rayons ;
La nuit règne dans l'abîme :
Il était autrefois inondé de clarté,
Lorsque, saint et sublime,
L'or du Père en son sein brillait.

Fleet foot on the corrie,
Sage counsel in cumber,
Red hand in the foray,
How sound is thy slumber!
Like the dew on the mountain,
Like the foam on the river,
Like the bubble on the fountain,
Thou art gone, and for ever!

HEINRICH ISAAC

Innsbruck, I must leave you

Innsbruck, I must leave you,
I go my way
To a foreign land;
My joy has been taken from me,
For I cannot find it
Where I am forlorn.

Now I must bear great sorrow,
Of which I can complain only
To my dear beloved.
Ah, dearest, let your heart take pity now
On this poor wretch
Who must part from here.

JOHANNES BRAHMS

Cupid is cruel to me!

Cupid is cruel to me!
Oh play, ye Muses, with the sorrows
That he playfully stirs up in my heart.

JOHANNES BRAHMS

Love's grief is monotonous

Love's grief is monotonous,
A song with only one note,
And whenever I heard it
I had to hum it softly.

RICHARD WAGNER

The Rhinemaidens

Weialala leia,
Wallala leialala.

Dame Sun
Sends beams of light;
Night lies in the depths:
Once they were bright,
When, secure and sublime,
Our father's gold still glistened there.

Rheingold!
Klares Gold!
Wie hell du einstens strahltest,
hehrer Stern der Tiefe!

Weialala leia,
wallala leialala.

*(Ferner Hornruf. - Sie lauschen. -
Sie schlagen jauchzend das Wasser)*

Frau Sonne,
sende uns den Helden,
der das Gold uns wiedergäbe!
Liess' er es uns,
dein lichtiges Auge
neideten dann wir nicht länger.
Rheingold!
Klares Gold!
Wie froh du dann strahltest,
freier Stern der Tiefe!

JOHANNES BRAHMS
Vier Gesänge

18 | **Es tönt ein voller Harfenklang**
(Friedrich Ruperti)

Es tönt ein voller Harfenklang
Den Lieb' und Sehnsucht schwellen,
Er dringt zum Herzen tief und bang
Und läßt das Auge quellen.

O rinnet, Tränen, nur herab,
O schlage Herz, mit Beben!
Es sanken Lieb' und Glück ins Grab,
Verloren ist mein Leben!

19 | **Lied von Shakespeare** *(aus „Twelfth Night“)*
Komm herbei, komm herbei, Tod

Komm herbei, komm herbei, Tod,
Und versenk' in Cypressen den Leib;
Lass mich frei, lass mich frei, Not,
Mich erschlägt ein holdseliges Weib.

Mit Rosmarin mein Leichenhemd,
O bestellt es!
Ob Lieb' ans Herz mir tödlich kommt,
Treu' hält es.

Keine Blum, keine Blum süß,
Sei gestreut auf den schwärzlichen Sarg;
Keine Seel', keine Seel' grüß
Mein Gebein, wo die Erde es verbarg.

Or du Rhin !
Or de lumière !
Comme tu rayonnais jadis,
Noble étoile des profondeurs !

Weialala leia,
Wallala leialala.

*(Appel de cor dans le lointain. Elles écoutent. Transportées de joie,
elles frappent la surface des eaux.)*

Messire Soleil,
Envoie-nous le héros
Qui nous rendra l'or !
S'il nous l'abandonnait,
De ton œil éclatant
Nous ne serions plus envieuses.
Or du Rhin !
Or de lumière !
Comme tu rayonnerais joyeux,
Libre étoile des profondeurs !

JOHANNES BRAHMS
Quatre chants

Les accents d'une harpe

Les accents d'une harpe s'élèvent, sonores,
Vibrant d'amour et de soupirs ardents.
Inquiets et profonds ils pénètrent mon cœur,
Baignent mes yeux de larmes.

Coulez, mes pleurs, coulez,
Mon cœur, bats à te rompre !
Mon amour, mon bonheur sont allés dans la tombe,
Avec eux s'est perdue ma vie !

Viens, ô mort, viens *(Chanson d'après Shakespeare tirée
de "La nuit des rois")*

Viens, ô mort, viens,
Sous les tristes cyprès ensevelis mon corps ;
Ô ma douleur, laisse-moi, laisse-moi,
Un trop charmant visage a causé mon trépas.

De romarin tissez
Mon froid linceul !
Car si l'amour a fait périr mon cœur,
Ce cœur reste fidèle.

Ne jetez nulle fleur, nulle exquisite fleurette,
Sur mon sombre cercueil ;
Que nulle âme jamais ne salue ma dépouille,
Où la terre la tient cachée.

Rheingold!
Pure gold!
How brightly you shone once,
Noble star of the deep!

Weialala leia,
Wallala leialala.

(A distant horn call. - They listen. - They splash joyfully in the water.)

Dame Sun,
Send us the hero
Who will restore the gold to us!
If he left it with us,
We would no longer envy
Your luminous eye.
Rheingold!
Pure gold!
How brightly you would shine then,
Noble star of the deep!

JOHANNES BRAHMS
Four Songs op.17

The sonorous tone of a harp rings out

The sonorous tone of a harp rings out,
Filled with love and longing.
It pierces deep into the anguished heart
And brings tears to the eyes.

Oh tears, flow down my cheeks,
Oh heart, throb and quiver!
Love and happiness have sunk into the grave,
My life is lost!

Come away, come away, death
(William Shakespeare, from Twelfth Night)

Come away, come away, death,
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath,
I am slain by a fair cruel maid.

My shroud of white, all stuck with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

Not a flower, not a flower sweet,
On my black coffin let there be sown;
Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be thrown.

Um Ach und Weh zu wenden ab',
Bergt alleine
Mich, wo kein Treuer wall' ans Grab
Und weine.

20 | **Der Gärtner**
(Joseph von Eichendorff)

Wohin ich geh' und schaue,
In Feld und Wald und Tal,
Vom Berg hinab in die Aue;
Viel schöne, hohe Fraue,
Grüß ich dich tausendmal.

In meinem Garten find' ich
Viel Blumen, schön und fein,
Viel Kränze wohl draus wind' ich
Und tausend Gedanken bind' ich
Und Grüße mit darein.

Ihr darf ich keinen reichen,
Sie ist zu hoch und schön,
Die müssen alle verbleichen,
Die Liebe nur ohnegleichen
Bleibt ewig im Herzen stehn.

Ich schein' wohl froher Dinge
Und schaffe auf und ab,
Und, ob das Herz zerspringe,
Ich grabe fort und singe,
Und grab' mir bald mein Grab.

21 | **Gesang aus Fingal**
(James Macpherson)

Wein' an den Felsen, der brausenden Winde
Weine, o Mädchen von Inistore!
Beug' über die Wogen dein schönes Haupt,
Lieblicher du als der Geist der Berge,
Wenn er um Mittag in einem Sonnenstrahl
Über das Schweigen von Morven fährt.

Er ist gefallen, dein Jüngling liegt darnieder,
Bleich sank er unter Cuthullins Schwert.
Nimmer wird Mut deinen Liebling mehr reizen,
Das Blut von Königen zu vergießen.

Trenar, der liebliche Trenar starb,
O Mädchen von Inistore!
Seine grauen Hunde heulen daheim,
Sie sehn seinen Geist vorüberziehn.
Sein Bogen hängt ungespannt in der Halle,
Nichts regt sich auf der Haide der Rehe.

Pour éloigner de moi les soupirs et les larmes,
Que l'on m'enterre seul,
Là où nul ami cher ne viendra sur ma tombe
Verser un pleur.

Le jardinier

Où que j'aïlle, où que je regarde,
Par les champs, les bois et les vaux,
Des cimes jusques aux prairies,
Ma Dame très belle et très noble,
Mille fois t'envoie mon salut.

Dans mon jardin sont à foison
Fleurs exquises, de grâces pleines,
Dont je tresse force couronnes ;
J'y enlace mille pensées,
Mille bonjours pour mon aimée.

Mais je ne puis les lui offrir,
Car elle est trop noble et trop belle,
Et toutes doivent se faner ;
L'amour seul, pareil à nul autre,
Au cœur peut à jamais rester.

Chacun me croit d'humeur joyeuse,
Et je m'affaire ici et là,
Et même si mon cœur se brise,
Je pioche et chante en mon jardin,
Et c'est ma tombe que je creuse.

Chant de Fingal

Pleure aux rochers, pleure aux vents qui mugissent,
Pleure, ô fille d'Inistore !
Sur les flots penche ton beau front,
Toi, plus charmante encore que l'esprit des
Quand à midi, dans un rayon de soleil, [montagnes,
Il passe sur le silence de Morven.

Il est tombé, ton aimé gît à terre,
Livide, il a cédé au fer de Cuthullin.
Plus jamais son courage ne viendra l'animer
À répandre le sang des rois.

Trenar, Trenar n'est plus, le très gracieux,
Ô fille d'Inistore !
Ses chiens gris hurlent au logis,
Voyant passer son spectre.
L'arc qu'il ne tendra plus pend dans la grande salle,
Dans la lande aux chevreuils tout demeure immobile.

A thousand thousand sighs to save,
Lay me, O, where
Sad true lover never find my grave
To weep there.

The Gardener

Wherever I go, wherever I gaze,
In field and wood and valley,
From mountain down to meadow,
Most lovely and noble lady,
I greet you a thousand times.

In my garden I find
Many flowers, pretty and delicate;
Many garlands I weave from them
And a thousand thoughts and greetings
I entwine therein.

To her I may not give her one:
She is too noble and fair,
They would all fade.
Only love beyond compare
Stays for ever in the heart.

I seem to be of cheerful disposition,
And busy myself here and here,
And even though my heart is breaking,
I dig on and sing,
And soon will dig my grave.

Song from Fingal

Weep on the rocks of roaring winds,
Weep, O maid of Inistore!
Bend thy fair head over the waves,
Thou lovelier than the ghost of the hills,
When it moves on the sun-beam, at noon,
Over the silence of Morven.

He is fallen: thy youth is low!
Pale beneath the sword of Cuthullin!
No more shall valour raise thy love
To match the blood of kings.

Trenar, graceful Trenar died,
O maid of Inistore!
His grey dogs are howling at home:
They see his passing ghost.
His bow is in the hall unstrung.
No sound is in the hall of his hinds!

Traduction : Michel Chasteau

Translations (1, 2, 4-8, 10-14, 16): Charles Johnston



Ensemble Pygmalion

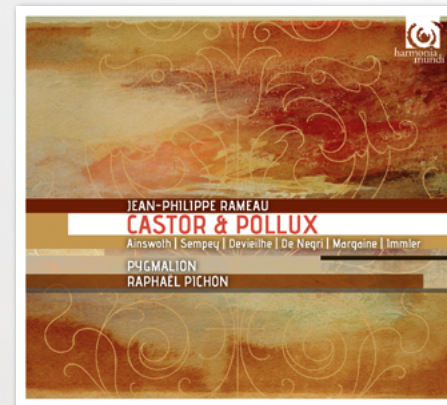
Raphaël Pichon - discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

ENREGISTREMENT
BEST CLASSICAL MUSIC RECORDING OF THE YEAR
DE L'ANNÉE
2015
LES VICTOIRES
de la Musique Classique 2015



JOHANN SEBASTIAN BACH
Köthener Trauermusik BWV 244a
CD HMC 902211



JEAN-PHILIPPE RAMEAU
Castor et Pollux
2 CD HMC 902213.14

VOUS AIMEZ LA MUSIQUE NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT



MÉCÉNAT MUSICAL
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

PARTENAIRE
DE LA MUSIQUE CLASSIQUE
DEPUIS 25 ANS

DEVELOPPONS ENSEMBLE L'ESPRIT D'EQUIPE

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIETE GENERALE

Mécénat Musical Société Générale, Association loi 1901 Siège social : 29 bd Haussmann 75009 Paris
Photographie: Rémy Lidereau - FRED & FARID

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
www.harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at

www.harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

facebook.com/harmoniamundiinternational

twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

youtube.com/harmoniamundivideo

dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

www.harmoniamundi.com/newsletter

Pygmalion est depuis le 1er janvier 2014 ensemble en résidence à l'Opéra national de Bordeaux et est subventionné par le Ministère de la culture et de la communication - Direction régionale des affaires culturelles d'Aquitaine et la Ville de Bordeaux. Pygmalion reçoit le soutien d'EREN Groupe, de la Fondation Bettencourt Schueller et de Mécénat Musical Société Générale. Pygmalion est en résidence à la Fondation Royaumont, au festival de Saint-Denis et à la Fondation Singer-Polignac. Cette production reçoit le soutien de l'Adami.

Pygmalion tient à remercier spécialement Vincent Manac'h, William Chancerelle, Pâris Mouratoglou et les membres de son conseil d'administration.



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement juillet 2015, Temple du Saint-Esprit, Paris

Direction artistique : Aline Blondiau

Prise de son et montage : Hugues Deschaux

© harmonia mundi musique pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Odilon Redon, *Béatrice*, 1897, lithographie - akg-images/Quint & Lox

Photo Raphaël Pichon : François Sechet

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902239