



Thomas Hampson

SERENADE

Maciej Pikulski



Serenade

Charles Gounod (1818 – 1893)		
1	Sérénade (Victor Hugo)	3. 35
2	Ô ma belle rebelle (Jean-Antoine de Baïf)	2. 46
3	La chanson du pêcheur (Théophile Gautier)	5. 43

Georges Bizet (1838 – 1875)		
4	Pastorale (Jean-François Regnard)	2. 49
5	La Coccinelle (Victor Hugo)	4. 43
6	La chanson du fou (Victor Hugo)	2. 22

Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864)		
7	Sicilienne (François-Joseph Méry)	4. 30

Emmanuel Chabrier (1841 – 1894)		
8	Villanelle des petits canards (Rosemonde Gérard)	2. 09

Ernest Chausson (1855 – 1899)		
9	Chevalier Malheur (Paul Verlaine)	3. 53
10	Cantique à l'épouse (Albert Jounet)	3. 01
11	Le temps des lilas (Maurice Bouchor)	3. 41

Jules Massenet (1842 – 1912)		
12	Les yeux clos (Gaston Buchillot)	2. 17
13	Heure vécue (Madame M. Jacquet)	1. 49

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921)		
14	Le pas d'armes du Roi Jean (Victor Hugo)	5. 05
15	Danse macabre (Henri Cazalis)	2. 28
16	Si vous n'avez rien à me dire (Victor Hugo)	3. 08

Albéric Magnard (1865 – 1914)		
17	Les roses de l'amour (Albéric Magnard)	3. 32

Total playing time: 57. 36

Thomas Hampson, baritone
Maciej Pikulski, piano



The French *mélodie*: a musical laboratory?

The French *mélodie* grew from the culture of the salon, which first began to nurture the arts in France in the 17th century. During the Third Republic, established in 1870, salons continued to proliferate, now more of a bourgeois than an aristocratic phenomenon. Juliette Adam (1836-1936) succeeded Marie d'Agoult as hostess of the Republic's most celebrated salon. Welcoming such figures as the politicians Léon Gambetta, François Guizot and Henri Rochefort, and founding the journal *La Nouvelle Revue*, she went on to maintain her influence until the end of her life. Madame de Caillavet and Madame de Loynes were also notable hostesses, though in 1885 Jules Claretie, journalist and director of the Théâtre Français, proclaimed that "There are no salons anymore because there are too many of them – and that is the truth."

For a wealthy bourgeois wife, a salon, suitably peopled by writers, poets and musicians, became an essential marker of social status. Composers were invited to produce works scaled for performance in their hostess's home – in return for payment, of course. Settings of poems were especially suited to the criteria of the salon and the *mélodie* bloomed as its hothouse flower. Moreover, the social role of music was exemplified by the expectation that any daughters of the house should play the piano and, ideally, be able to sing nicely too. This meant that music lessons were needed, and they did not come cheap.

The shadow of opera

In the cultural world occupied by the salons, opera – splendidly embodied by Paris's Palais Garnier, which opened in 1875 – naturally played an important role. Composers of opera

became sought-after salon guests and consequently the dominant force in the writing of *mélodie*, a new channel in which to exercise their proven skills in harmonic construction and instrumental colour. Opera thus exercised an influence on the birth and development of the French song as we know it.

Finding a style for the *mélodie*

The *mélodies* of Charles Gounod (1818-93) are close in spirit to the older genre of the *romance*. His finesse as a composer makes them more than simple *romances*, but their harmonies lack the sophistication that characterises the *mélodie*.

Of Gounod's 130 songs, those that feature in this collection all date from the early period of his career, which culminated in his triumph with *Faust*

in 1859. *La chanson du pêcheur*, which dates from 1841 when the composer was just 23, was not published until two years after his death. The text is taken from Théophile Gautier's collection *La Comédie de la Mort*, published in 1838. It is more familiar to modern listeners as "Sur les lagunes" from Berlioz's *Les Nuits d'été* – it was, in fact, Berlioz who introduced the term *mélodie* into French song with his 1830 collection *Mélodies irlandaises*, its title directly calqued from *Irish Melodies*. Appropriately for the song of a fisherman, Gounod's setting remains close to the world of the *chanson* or the folk ballad. That being said, it also has an operatic quality and provided source material for the celebrated aria "Ô ma lyre immortelle" from *Sapho* (1851), which culminates in the heroine's suicidal leap into the sea.

A similar formal ambiguity colours the two other Gounod songs on this disc. The *Sérénade* of 1857 is, like Don Giovanni's 'Deh, vieni all finestra', a carefully and charmingly contrived piece of rococo styling: the piano ripples like a mandoline from time and time and the delicate strophes follow the rhythm of a barcarolle. Similarly, *Ô ma belle rebelle* (1850) adopts an archaistic, pastoral style, this time reflecting a text by the prolific and eloquent Jean-Antoine de Baïf (1532-1589); like Ronsard, he was a member of La Pléiade, the group of poets who honoured the literary heritage of Ancient Greece and Rome in their work.

Camille Saint-Saëns, aged just 17 in 1852, evoked the Age of Chivalry and the *chanson* in *Le Pas d'arme du Roi Jean*. It is a bravura setting of a narrative written by the young Victor Hugo in short, strikingly rhythmic lines,

alternately in four and three syllables. Words by Hugo once again served as inspiration in 1868 when the 30-year-old Bizet composed *La chanson du fou*, setting text that stands as a discrete song or recitation in the Romantic drama *Cromwell*.

New departures

Evolutions in taste, society and politics conspired to produce what we now think of as the *mélodie française*. At the heart of these developments was the relationship that poets and musicians enjoyed with the French language. A new generation of major composers was born around 1840: Saint-Saëns in 1835, Bizet in 1838, Chabrier in 1841, Massenet in 1842 and, somewhat later, in 1855, Chausson. Rather than seeking the wild and monumental passions of Romanticism, they strove systematically for sensuality in their music.

When it came to the other arts, the great contemporaries of these composers were the poet Paul Verlaine (b.1844) and the painter Odilon Redon (b.1840). Both of them explored new aesthetics, particularly favouring a sense of imprecision and vagueness, even of floating in a dream. It was in this environment that the *mélodie* came into its own. The poetry of Victor Hugo remained a frequent choice for song texts, but how things had changed!

The new, humorous tone that Bizet adopts when setting Hugo's *La Coccinelle* (1868) is expressed principally in the writing for piano. The accompanying instrument is accorded a new level of responsibility, a different kind of expressivity in a song that is fresh and delicate, yet conspicuously modern in its acute sense of irony. Irony in a more sarcastic manifestation pervades Saint-Saëns' *Danse macabre*

of 1872 (words by Henri Cazalis), where the piano makes a novel impact by conjuring up orchestral colours. These two songs, both very well known, already belong to a new era – in their harmonic and expressive means, in their “natural” use of language and their freer, more flexible relationship with prosody. This freedom can be sensed in Bizet's *Pastorale* too. Unlike Gounod, Bizet does not pay homage to old forms; instead, the narrative, thanks to its fluidity, transcends the confines of prosody and metrical rigour as it comes vibrantly to life.

Freeing themselves from the old forms, exploring a new harmonic language in music that was seeking to illuminate new sensibilities, the French composers seemed limitless in their desire for original expression. Saint-Saëns gave evidence of this in 1870 with *Si vous n'avez rien à me dire* which has a

shimmering, hypnotic ostinato in the piano and looks towards new musical horizons.

In the songs of Ernest Chausson, the elitist, aristocratic, even hermetic strain in the *mélodie* is consciously reasserted, but by that point a new and powerful variable had added complexity to the entire French musical equation: Richard Wagner.

If the members of the 1840 generation had been able to establish themselves without facing a challenge from Wagner, the situation was different for younger composers. Admittedly, both Massenet and Chabrier fell under his spell to some degree, the latter even becoming an avowed Wagnerian after seeing *Tristan und Isolde* in Munich in 1880; but – like Massenet – Chabrier had already defined his artistic identity. This meant that his works remained

uncontaminated by the Wagner virus; indeed, they remained full of humour, reflecting his resolve to write with a lightness of touch absent from the Master of Bayreuth's armoury. *La Villanelle des petits canards* (1890) provides abundant proof of his success in doing so. Described by Debussy as “a masterpiece of high fantasy”, it also offers comedic refinement of a high order, with phrases that seem to depict the waddling of the birds and clever use of harmony to create arresting suspensions.

Wagner and beyond

Chausson's *Le temps des lilas*, composed in 1886, went on to form part of *Le Poème de l'amour et de la mer*. Slow and sad in D minor, it is redolent with the bitter nostalgia of a Wagnerian twilight. The iridescent harmonies of *Cantique à l'épouse* (1896) create an

atmosphere of mystical religiosity (it shares an opus number with a song called *Dans la forêt du charme et de l'enchantement*). Chausson creates a landscape of morbid passions, an “enchanted twilight” powerfully and vividly evoked in a musical language that is both complex and extraordinarily coherent, a distillation of mystical sentiment. This is once again the case in *Chevalier Malheur* (1898), a strange fable in C sharp minor which, with notable agogic flexibility, sets a poem by Verlaine; echoing *Parsifal*, it tells the tale of knight redeemer, but its tone is more symbolist than medievalist.

Albéric Magnard (1865-1914) was another composer who, despite his training under Vincent d'Indy – a proponent of *ars gallica* – and his own best efforts, fell powerfully under the influence of Wagner. His experience of *Parsifal* and *Tristan* in 1885 finally proved

overwhelming. He wrote his own texts for his *mélodies*, in rhythmic, recitative-like prose. *Les roses de l'amour* (1902) is characteristic of this approach, a musical narration to be performed with a certain freedom (the markings in the score include “Not in strict time” and “Hold back”) and a wide range of expression. Ultimately, Magnard frees himself from Wagner's thrall through a mastery of musical means, which work in intimate partnership with his own prose.

If the presence of Wagner could not be ignored, there was a native French composer who, dominating the form across the decades, produced some 260 *mélodies* – more than any of his contemporaries: Jules Massenet. In the field of opera, for all his many successes, he caused confusion and perplexity among critics and audiences when his works were too unorthodox,



but song was a constant companion. *Les yeux clos* (1904) was dedicated to the mezzo-soprano Lucy Arbell, while the troubled nostalgia of *Heure vécue* (1912) is expressed through an obsessive motif. Both songs attest to Massenet's infallible poetic instincts,

despite texts that are in themselves frankly mediocre. Perhaps the songs of Massenet embody the paradox of the composer who is musically scrupulous, yet somewhat less exacting when it comes to poetry.

La mélodie française, un laboratoire musical?

La mélodie française est cette fleur qui pousse sur le terrain qu'on appelle « salon ». Le salon est depuis le XVII^{ème} siècle la matrice de bien des arts. Sous la III^{ème} République, il devient moins aristocratique que bourgeois. Les salons essaient. Juliette Adam prend la succession de Marie d'Agoult à la tête du plus célèbre salon républicain, et garde jusqu'aux années 1930 une influence considérable. Elle promut Gambetta, soigna Guizot, protégea Rochefort, patronna *La Nouvelle revue*. D'autres s'illustrent comme celui de Madame de Caillavet et Madame de Loynes. Et Jules Claretie en 1885 s'exclamant : « il n'y a plus de salons parce qu'il y en a trop, voilà la vérité ». Pour une épouse de bourgeois fortuné, tenir salon c'est se donner une raison sociale et la présence d'écrivains, de poètes, de musiciens reste l'ornement indispensable du salon. Pour cela, les compositeurs sont priés de se produire

et d'offrir des œuvres convenables au contexte de leur exécution. Elles sont bien entendu rémunérées. Le poème en musique est à l'évidence une forme particulièrement adéquate et la mélodie française sera cet art grandi dans la serre chaude du salon. La musique joue également un rôle social. Elle n'est pas seulement une forme d'art, elle est un marqueur social. La jeune fille de maison doit savoir toucher le piano et, si possible, chanter agréablement. Cela exige des leçons, qui se payent cher.

L'ombre de l'opéra

Parmi les pratiques culturelles de cet univers des salons, l'opéra occupe naturellement une place majeure. L'ouverture en 1875 du théâtre conçu par Charles Garnier en est le symbole le plus éclatant. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir les compositeurs d'opéra fréquenter les salons et

composer pour eux. A quelques rares exceptions, la mélodie française est le fait de compositeurs d'opéra.

La proximité entre le monde des salons et le monde de l'opéra n'est pas indifférente à la naissance et au devenir de la mélodie française. Car ceux qui allaient être amenés à fournir les salons en mélodies étaient des compositeurs chevronnés dans le traitement orchestral, des instrumentalistes, experts en chimie des timbres et en construction harmonique.

Avant la « mélodie française » : hésitations stylistiques

Les mélodies de Gounod se tiennent sur une frontière ténue entre romance et mélodie. Si l'ingéniosité du compositeur fait des mélodies qu'il compose plus que des romances, il n'y introduit jamais la part d'harmonie qui en ferait des « mélodies françaises » au sens reçu.

Des cent-trente mélodies composées par Gounod, celles qui sont retenues ici datent toutes de sa première époque, celle qui devait se conclure par le succès en 1859 de son Faust. *La chanson du pêcheur* date de 1841, et sera publiée en 1895 : Gounod a alors 23 ans, et puise son texte dans *La Comédie de la Mort* de Théophile Gautier (1838). Nous sommes là en plein dans un imaginaire romantique où la mélodie est fort proche de la chanson ou de la ballade folklorique. Le terme même de « mélodie » n'est guère en usage, même si Berlioz l'a introduit dix ans plus tôt avec les *Mélodies irlandaises*, titre directement copié de l'anglais (*Irish Melodies*). Il n'y a dès lors aucun hasard à ce que Gounod choisisse un poème qui explicitement se veut une « chanson », même si la beauté du dessin mélodique n'est pas très éloignée de l'air d'opéra. Du reste, cette mélodie sera celle que Gounod reprendra dans

Sapho pour l'air « Ô ma lyre immortelle », où il est également question de mer.

C'est la même ambiguïté formelle qui caractérise les deux autres mélodies de Gounod retenues ici. La *Sérénade* (1857) est également une mise en abyme, à l'égal de la sérénade du *Don Giovanni* de Mozart : le piano mime la mandoline et la délicatesse strophique obéit à un rythme immuable de barcarolle. De là quelque chose de délicieusement rococo dans cette mélodie de Gounod.

De même, *Ô ma belle rebelle* (1850) puise son inspiration dans une métrique ancienne et dans une naïveté pastorale qui semble elle aussi être un hommage des modernes aux anciens, en l'espèce à Jean-Antoine de Baïf (1532-1589), ce poète compagnon de Ronsard et membre de La Pléiade qui remit à l'honneur en France les lettres gréco-

latines dans une œuvre érudite et poétique prolifique.

Assurément *Le Pas d'Arme du Roi Jean* fait partie d'une inspiration médiévale prenant les formes de la chanson – des vers brefs, percutants – pour dérouler son récit. Cette ballade du jeune Victor Hugo (il avait alors vingt-six ans) inspire le jeune Saint-Saëns de dix-sept ans qui en propose en 1852 la mise en musique dans une mélodie pleine de bravoure et d'extraversion héroïque.

C'est Victor Hugo encore qui en 1868 inspire à un Bizet de trente ans *La chanson du fou*, qui est elle-même une chanson chantée (ou dite) dans le drame romantique *Cromwell* de 1827.

Vers d'autres voies

La conjonction de l'évolution du goût et de conditions sociales et politiques

nouvelles favorisa l'éclosion de ce que l'on appelle au sens strict la « mélodie française ». Au cœur de cette évolution se joua le rapport des poètes et des musiciens à la langue française elle-même. Une nouvelle génération, née après 1840, se montre plus étrangère à la grande fièvre romantique (Saint-Saëns naît en 1835, Bizet en 1838, Chabrier en 1841, Massenet en 1842, Chausson en 1855). Sa quête est autre. Elle se construit en réaction aux grandes orgues romantiques, à la recherche systématique de l'effet luxuriant.

Les grands contemporains de cette génération de musiciens sont, en littérature, Paul Verlaine (né en 1844) ; en peinture, Odilon Redon (né en 1840). Tous deux vont explorer de nouvelles voies, et notamment faire prévaloir les droits d'une sensibilité imprécise, vague, laissant place à des rêveries flottantes. La « mélodie française » naît pour

de bon sous ces auspices. Certes, elle recourt encore aux vers du cher Victor Hugo, mais quelle évolution !

La Coccinelle de Bizet (1868) choisit un registre nouveau, celui d'un humour dont l'accompagnement pianistique est largement porteur – et soudain est transféré à cet instrument une responsabilité nouvelle, une expressivité différente, au service d'une mélodie toute de délicatesse et de fraîcheur, mais pleine aussi de modernité par son ironie à fleur de note. Cette ironie, plus sarcastique cette fois, est celle qui traverse la *Danse macabre* de Saint-Saëns (1872) où la dimension profondément orchestrale du piano crée un choc esthétique neuf.

Avec ces deux mélodies, toutes deux fort connues, on a déjà changé d'époque par les moyens employés, le retour à un usage « naturel » du langage, une relation nouvelle avec la prosodie,

traitée avec beaucoup moins de rigidité, beaucoup plus de liberté. La *Pastorale* de Bizet (1868) porte la trace de cette liberté : Bizet n'y cherche pas, comme Gounod, un hommage aux formes anciennes, mais la fluidité dans le récit, au service d'une narration qui s'affranchit du cadre prosodique strict pour se doter d'une vie, d'une animation, échappant à la rigueur métrique.

Plus rien alors ne limitera le désir des compositeurs français d'aller vers une expression entièrement singulière, libérée des cadres anciens, creusant son langage harmonique, affirmant sa recherche d'une musique révélant de nouveaux espaces de sensibilité. Dès 1870, Saint-Saëns en donne l'exemple avec *Si vous n'avez rien à me dire*, où se déploie au piano un ostinato frémissant, « hypnotique » (Graham Johnson) présageant d'autres conquêtes musicales.

Avec Chausson, la dimension élitiste, aristocratique voire hermétique de la mélodie française s'affirme avec une rigueur nouvelle. L'équation toutefois se complique d'une variable nouvelle : l'émergence très puissante en France de Richard Wagner.

Si la génération de 1840 a pu émerger sans se confronter au wagnérisme, il en va autrement des générations ultérieures. Certes, Massenet comme Chabrier ont reçu le choc de Wagner, mais sur des bases déjà affirmées – et si Chabrier, par exemple, décida d'embrasser pleinement la musique suite à l'audition à Munich de *Tristan et Isolde*, il ne fut point contaminé dans sa création par le langage wagnérien. Au contraire, il conserve son humeur et sa volonté d'écrire une musique échappant au sérieux de plomb du modèle. La *Villanelle des petits canards* (1890) atteste assez le génie de Chabrier en

matière de gaieté : ce « chef-d'œuvre de haute fantaisie » (Debussy) offre un exemple de haut raffinement dans l'humour, mêlant les ressources mimétiques de phrases semblant se dandiner à l'instar des canards, et des astuces tonales créant d'étranges effets de suspension.

Wagner et au-delà

Le Temps des lilas, pièce détachée en 1886 du *Poème de l'amour et de la mer*, avec son ré mineur lent et triste, porte une nostalgie amère qui évoque les crépuscules wagnériens. Dans le *Cantique à l'épouse* (1896) on retrouve ces irisations harmoniques construisant un climat de mystère religieux (l'autre mélodie de l'opus porte pour titre : « Dans la forêt du charme et de l'enchantement »). Le paysage de Chausson est un paysage de passion délétère, de « crépuscule

féérique » que dessine avec une puissance évocatoire réelle un langage complexe, extraordinairement cohérent, distillant un sentiment mystique. Ainsi en va-t-il également de l'ut dièse mineur du *Chevalier Malheur* (1898), fable symbolique étrange tirée de Verlaine, qui n'est pas sans convoquer la référence implicite à *Parsifal*, au chevalier rédempteur, et à cet imaginaire moins médiéval que symboliste, ouvragé avec une plasticité agogique nouvelle.

L'influence wagnérienne est également forte sur Albéric Magnard, qui la combat de toutes ses forces, lui qui a appris la musique auprès de Vincent D'Indy, apôtre de l'art français (ars gallica). Magnard a reçu en 1885 le choc de *Parsifal* et de *Tristan*, mais il œuvre à se « déwagnériser ». Poète, il compose lui-même les textes de ses mélodies, en une prose rythmée

déroulant ses phrases comme des récitatifs : *Les roses de l'amour* (1902) sont caractéristiques de cette narration musicale empreintes de liberté (« sans rigueur », « retenez », dit la partition) et ouvrant grand la palette expressive. Magnard échappe à l'influence wagnérienne par une maîtrise suprême de moyens musicaux tressés intimement à la prosodie de sa propre prose.

En France même, il est une présence qui plane sur toutes ces générations et qui se révèle le compositeur le plus prodigue de mélodies : Jules Massenet. Sa carrière ne connaît pas, loin de là, que des succès. La singularité de ses opéras déroute et souvent détourne. Mais la mélodie reste pour lui une compagne permanente : il en écrit plus de 260 ! *Les yeux clos* (1904), dédié à la mezzo-soprano Lucy Arbell, et *Heure vécue* (1912), d'une nostalgie

amère qu'exprime un motif obsédant, attestent en Massenet un instinct infaillible de la poésie, tout de même trahi par la médiocrité des textes mis en musique. Il se peut même que Massenet incarne ce paradoxe d'un art musicalement exigeant, mais poétiquement parfois négligent.

Das französische Lied: ein musikalisches Experimentierfeld?

Das französische Kunstlied, die „*mélodie française*“, ist eine Blume, die in jenem Garten namens „Salon“ heranwuchs, in dem seit dem 18. Jahrhundert zahlreiche Künsten eine Heimstatt fanden. Während der Dritten Republik (ab 1870) verwandelte er sich von einer adligen zu einer bürgerlichen Institution. Die Salons sprossen regelrecht aus dem Boden. Juliette Adam folgte Marie d'Agoult an der Spitze des berühmtesten republikanischen Salons und übte noch bis in die 1930er-Jahre beträchtlichen Einfluss aus: Sie förderte Gambetta, unterstützte Guizot, beschützte Rochefort und gründete die *Nouvelle Revue*. Auch andere Salons machten sich einen Namen, etwa die von Madame de Caillavet und Madame de Loynes. Und 1885 verkündete Jules Claretie: „In Wahrheit gibt es keine Salons mehr, weil es zu viele davon gibt.“

Mit dem Betreiben eines Salons verliehen sich die Ehefrauen betuchter Bürger eine Art von Markenzeichen, zu dessen unverzichtbarem Dekor die Anwesenheit von Schriftstellern, Dichtern und Musikern gehörte. Entsprechend bat man die Komponisten, dort dem Umfeld entsprechende Werke darzubieten – selbstverständlich gegen Honorar. Das Musikgedicht war zweifellos eine hervorragend dafür geeignete Form, und so war es der Gattung des französischen Lieds bestimmt, sich im Treibhaus des Salons zu entfalten. Dabei spielte Musik auch eine gesellschaftliche Rolle; schließlich ist sie nicht nur eine Kunstform, sondern unterstrich auch die sozialen Unterschiede. Das Mädchen aus gutem Hause musste Klavier spielen und, wenn möglich, mit wohlklingender Stimme Lieder vortragen können. Das wiederum erforderte Unterrichtsstunden – und die waren teuer.

Im Schatten der Oper

Im kulturellen Leben der Salons nahm die Oper selbstverständlich einen bevorzugten Platz ein. Das markanteste Symbol für die herausragende Stellung dieser Gattung war wohl die Neueröffnung des von Charles Garnier entworfenen Opernhauses im Jahr 1875. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Opernkomponisten regelmäßig in den Salons zu Gast waren und dort ihre Werke vorstellten; sie waren es denn auch, die den Großteil der französischen Lieder verfassten.

Für die Entstehung und Entwicklung des französischen Lieds war diese Begegnung von Oper und Salon ein nicht zu unterschätzender Faktor. Denn die Komponisten, deren Lieder in den Salons erklingen sollten, waren Orchesterfachleute, Instrumentalmusiker, die in der „Chemie“ der Klangfarben ebenso

bewandert waren wie in Fragen der Harmonik.

Vor der Entstehung des französischen Lieds: stilistische Zweifel

Die Lieder von Gounod bewegen sich auf einem schmalen Grat zwischen Kunstlied und „Romanze“. Dank seines Einfallsreichtums gehen sie zwar bereits über die traditionelle Romanzenform hinaus, doch ihnen fehlt noch die spezifische harmonische Gestaltung, die sie zu „französischen Liedern“ im eigentlichen Sinne machen würde.

Von Gounods 130 Liedern haben wir für das vorliegende Album ausschließlich solche aus seiner Frühzeit ausgewählt, die 1859 mit dem Erfolg seiner Oper *Faust* ihren Abschluss fand. Gounod komponierte das 1895 veröffentlichte *Chanson du pêcheur* im Jahr 1841 im Alter von 23 Jahren; den Text entnahm

er Théophile Gautiers Gedichtsammlung *La Comédie de la mort* von 1838. Das Lied entführt uns in eine zutiefst romantische Welt und erinnert noch stark an eine volkstümliche Ballade oder ein Volkslied. Die Bezeichnung „mélodie“ (für Kunstlied) wurde damals noch selten verwendet, obwohl Berlioz sie bereits zehn Jahre zuvor mit seinen *Mélodies irlandaises*, deren Titel er direkt aus dem Englischen (*Irish melodies*) übernahm, in Frankreich eingeführt hatte. Dem entsprechend ist es kein Zufall, dass er sich für ein Gedicht entschied, das sich ausdrücklich als „Lied“ (*chanson*) begreift, auch wenn die prächtige Melodielinie stark an eine Opernarie erinnert. Gounod überarbeitete dieses Lied übrigens später für seine Oper *Sapho* als Arie „Ô ma lyre immortelle“, in der ebenfalls vom Meer die Rede ist.

Die gleiche formale Widersprüchlichkeit kennzeichnet auch die beiden anderen Lieder Gounods auf diesem Album. Die *Sérénade* (1857) enthält gewisse musikalische Verweise, ähnlich wie die *Serenade* in Mozarts *Don Giovanni*: Das Klavier imitiert eine Mandoline, und die feine strophische Gestaltung basiert auf einem gleichbleibenden Barcarolen-Rhythmus, was dem Lied etwas wunderbar Rokokohaftes verleiht.

Das 1850 entstandene Lied *Ô ma belle rebelle* ist ebenfalls von Anklängen an altertümliche Metrik und den Geist ländlicher Schlichtheit durchdrungen. Damit scheint es eine Art Würdigung der „Alten“ durch die „Neuen“ darzustellen – konkreter: eine Ehrung des Dichters und Ronsard-Freundes Jean-Antoine de Baïf (1532–1589), der zur Dichtergruppe „La Pléiade“ gehörte und mit seinem reichen und gelehrten Werk der græco-

lateinischen Literatur in Frankreich zu neuer Geltung verhalf.

Le Pas d'Arme du Roi Jean steht mit seinen kurzen, prägnanten Versen deutlich in der mittelalterlichen Tradition des liedhaften Erzählens. Die ebenso bravouröse wie heroisch-extravertierte Vertonung der Ballade des 26-jährigen Victor Hugo entstand 1852, als Saint-Saëns gerade einmal 17 Jahre alt war.

Ebenfalls von Victor Hugo inspiriert ist das *Chanson du fou*: Bizet komponierte es 1868 im Alter von 30 Jahren unter Rückgriff auf ein anderes Lied, das in Hugos romantischem Bühnenstück Cromwell von 1827 gesungen (oder gesprochen) wurde.

Auf zu neuen Wegen

Die Veränderung der sozialen und politischen Rahmenbedingungen

und der damit einhergehende Geschmackswandel begünstigten die Entfaltung des „französischen Kunstlieds“ im engeren Sinn. Im Kern ging es dabei um das Verhältnis der Dichter und Musiker zur französischen Sprache. Die junge, nach 1840 geborene Generation stand dem romantischen „Fieber“ bereits weit zurückhaltender gegenüber als ihre Vorgänger (Saint-Saëns wurde 1835, Bizet 1838, Chabrier 1841, Massenet 1842 und Chausson 1855 geboren). Die neue Generation begab sich auf eine andere, eigene Suche, die auch und vor allem eine Reaktion war auf die großen romantischen Orgeln und den systematischen Versuch, möglichst prächtige Effekte zu erzielen. Zu den großen Zeitgenossen dieser Musikergeneration gehörten der 1844 geborene Schriftsteller Paul Verlaine und der 1840 geborene Maler Odilon Redon. Beide erkundeten neue Wege und verhalfen einer vagen, diffusen

Darstellungsform, die zu freien Träumereien einlädt, zur Geltung. Erst in diesem Kontext entstand das eigentliche „französische Lied“: Es greift zwar immer noch auf Gedichte des verehrten Victor Hugo zurück – aber welche Entwicklung es durchlaufen hatte!

In *La Coccinelle* von 1868 schlägt Bizet einen ganz neuen, humorvollen Ton an, dessen Ausgestaltung wesentlich dem Klavier übertragen wird: Auf einmal erhält dieses Instrument eine größere Verantwortung, eine neue Ausdruckskraft – es steht im Dienst einer zarten und frischen Melodie, die dank ihrer feinsinnigen Ironie durch und durch modern wirkt. Diese Ironie prägt in einer sarkastischeren Variante auch den *Danse macabre* von Saint-Saëns (1872), dessen orchestral wirkender Klavierpart eine radikal neue Ästhetik vermittelte.

Diese beiden bekannten Lieder markieren bereits den Beginn einer neuen Zeit – mit neuen musikalischen Ausdrucksformen, der Rückkehr zu einer „natürlichen“ Verwendung der Sprache und einem veränderten Verhältnis zur Prosodie, die weitaus freier behandelt wird. In Bizets *Pastorale* (1868) ist diese Freiheit schon deutlich zu spüren: Im Gegensatz zu Gounod geht es Bizet hier nicht um eine Würdigung der alten Formen, sondern um einen lebendigen, bewegten musikalischen Erzählfluss, der sich aus dem engen Korsett des Versmaßes befreit.

Nichts zügelte nun mehr den Wunsch der französischen Komponisten, eigene Ausdrucksformen zu erschaffen, die alten Konventionen zu sprengen und neue Harmonien und Gefühlswelten zu erkunden. Schon 1870 illustrierte Saint-Saëns diese Bestrebungen mit *Si vous n'avez rien à dire*, in dem ein

vibrierendes, „hypnotisches“ (Graham Johnson) Ostinato – ein Vorbote weiterer musikalischer Entdeckungen – die Klavierbegleitung bestimmt.

Die elitäre, aristokratische oder auch hermetische Seite des französischen Lieds entfaltete sich in neuer, strenger Form bei Chausson. Doch ein neuer Faktor sollte die Situation verkomplizieren: der mächtige Aufschwung Richard Wagners in Frankreich.

Während sich die 1840er-Generation noch nicht mit Wagner auseinandersetzen musste, sah das bei den späteren Jahrgängen anders aus. Massenet und Chabrier erlebten zwar einen „Wagner-Schock“, ihr Musikstil war zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits gefestigt. Auch wenn Chabrier nach dem Besuch einer Aufführung von *Tristan und Isolde* in München

beschloss, sich vollständig der Musik zu widmen, blieb sein Schaffen ganz und gar unbeeinflusst von Wagners Musiksprache. Im Gegenteil: Chabrier war fest entschlossen, sich nicht vom bleiernen Ernst des deutschen Vorbilds anstecken zu lassen. *La villanelle des petits canards* (1890) offenbart die Genialität, mit der er dieser Heiterkeit Ausdruck verlieh: Mit seinen lautmalerischen Elementen (etwa Phrasen, die wie Enten zu watscheln scheinen) und klanglichen Kunststücken, die für seltsam schwebende Effekte sorgen, illustriert dieses „von Fantasie erfüllte Meisterwerk“ (Debussy) perfekt Chabriers überaus feinen Humor.

Wagner und mehr

Le temps des lilas, das 1886 aus dem *Poème de l'amour et de la mer* herausgelöst wurde, erklingt in einem traurigen, langsamen d-Moll voller

bitterer Nostalgie und erinnert an Wagners „Dämmerungen“. Auch die schillernde Harmonik des *Cantique à l'épouse* (1896) erzeugt eine geheimnisvolle, religiöse Stimmung (das zweite Lied des Opus trägt den Titel „Im Wald des Zaubers und Entzückens“). Chaussons Landschaften sind voller zerstörerischer Leidenschaft und „feenhafter Dämmerungen“, die durch eine mystisch wirkende, komplexe und außerordentlich einheitliche Klangsprache kraftvoll vermittelt werden. Das in cis-Moll gehaltene Lied *Chevalier malheur* von 1898 erzählt eine sonderbare, symbolische Fabel unter Verwendung eines Verlaine-Gedichts; auffällig sind hier die indirekten Verweise auf Parsifal, den erlösenden Ritter, und auf eine weniger mittelalterlich denn symbolistisch geprägte imaginäre Welt, die mit einer neuen agogischen Freiheit gestaltet wird.

Auch Albéric Magnard wurde stark von Richard Wagner beeinflusst, obwohl der Komponist, der bei Vincent d'Indy – einem leidenschaftlichen Verfechter der französischen Kunst (*ars gallica*) – in die Lehre gegangen war, sich mit allen Kräften gegen diesen Einfluss wehrte. Der musikalische Schock von *Parsifal* und *Tristan* traf Magnard im Jahr 1885; er bemühte sich jedoch, Wagners Einfluss zu widerstehen. Die rhythmische Prosa der von ihm selbst gedichteten Liedtexte lässt die einzelnen Sätze wie Rezitative aufeinander folgen. Charakteristisch für diese Art der musikalischen Erzählung ist das Tongedicht *Les roses de l'amour* (1902): Hier steht die Freiheit der Form (der Notentext enthält Anweisungen wie „ohne Strenge“, „zurückhalten“) neben einer breiten Ausdruckspalette. Dank der perfekten Beherrschung seiner musikalischen Mittel und ihrer engen

Verknüpfung mit der Prosodie seiner eigenen Texte gelingt es Magnard, sich gegen den Einfluss von Wagners Musik zu behaupten.

Über all diesen Musikergenerationen schwebte in Frankreich eine Gestalt, die sich als produktivster aller Liedkomponisten erwies: Jules Massenet. Seine Laufbahn war bei Weitem nicht nur von Erfolgen begleitet. Die Originalität seiner Opern verwirrte, häufig schreckte sie auch ab. Doch das Lied blieb für ihn ein ständiger Begleiter: Insgesamt erschuf er mehr als 260 „*mélodies*“! Das der Mezzosopranistin Lucy Arbell gewidmete *Les yeux clos* (1904) und das Lied *Heure vécue* (1912), dessen eindringliches Motiv ein bitteres Gefühl der Nostalgie vermittelt, bezeugen Massenets untrügliches Gefühl für die Dichtkunst – das allerdings durch die Mittelmäßigkeit der vertonten

Verse ein wenig beeinträchtigt wird. Möglicherweise ist Massenet der Inbegriff des Paradoxes einer musikalisch anspruchsvollen, aber dichterisch bisweilen etwas beliebigen Kunst.





Thomas Hampson

baritone

Thomas Hampson, America's foremost baritone, has received many honors and awards for his probing artistry and cultural leadership. Honored as a Metropolitan Opera Guild "Met Mastersinger" and inducted into both the American Academy of Arts and Sciences and Gramophone's "Hall of Fame," Hampson is one of the most respected and innovative musicians of our time. With an Opera repertoire of over 80 roles sung in all the major Opera houses of the world, his discography comprises more than 170 albums, which include multiple nominations and winners of the Grammy Award, Edison Award and the Grand Prix du Disque.

He received the 2009 Distinguished Artistic Leadership Award from the Atlantic Council in Washington,

DC, and was appointed the New York Philharmonic's first Artist-in-Residence. In 2010 he was honored with a Living Legend Award by the Library of Congress, where he has served as Special Advisor to the Study and Performance of Music in America. Furthermore, he has received the famed Concertgebouw Prize, and was named ECHO Klassik's "Singer of the Year" in 2011 for the fourth time in 20 years. Hampson was made honorary professor at the Faculty of Philosophy of the University of Heidelberg and holds honorary doctorates from Manhattan School of Music, New England Conservatory, Whitworth College and San Francisco Conservatory, as well as being an honorary member of London's Royal Academy of Music.

He carries the titles of *Kammersänger* of the Vienna State Opera and *Commandeur dans l'Ordre des Arts*

et des Lettres of the Republic of France, and was awarded the Austrian Medal of Honor in Arts and Sciences.

Thomas Hampson enjoys a singular international career as an opera singer, recording artist and “ambassador of song,” maintaining an active interest in research, education, musical outreach and technology.

Through the Hampsong Foundation, which he founded in 2003, he employs the art of song to promote intercultural dialogue and understanding.

More about Thomas Hampson:

thomashampson.com

hampsongfoundation.org

songofamerica.net

Maciej Pikulski

piano

Pianist soloist, chamber music player and accompanist of famous singers, Maciej Pikulski already appeared on the stage in 300 concert halls on five continents.

He was awarded a piano, chamber music and vocal accompaniment diploma at the Paris Superior Conservatory. Then he was admitted to the post graduate cycle and became prize-winner of the France Telecom Foundation.

A disciple of Dominique Merlet and Clive Britton (himself a former pupil of Claudio Arrau) Maciej Pikulski has performed as soloist Liszt’s “Totentanz” and Gershwin’s Rhapsody in Blue at the Trancoso Festival in Brazil, Gershwin’s Concerto in F at Teatro

Colon in Buenos Aires and Sala Sao Paulo; Rachmaninoff’s Concerto n. 2 in Logroño, Spain, Beethoven’s Concerto n.5 “Emperor” in Biarritz, France, Chopin’s Concerto n. 2 in Olsztyn, Poland, and made piano recitals in Uruguay, Russia, India, Sri Lanka, Italy, Germany, Spain, Switzerland, Poland and Belgium.

Meanwhile, he developed a career as a vocal accompanist of world leading singers: he performed with José van Dam - concerts at Carnegie Hall in New York, La Scala Milano, Théâtre Royal de la Monnaie in Bruxelles, Concertgebouw in Amsterdam, Teatro Colon in Buenos Aires, Théâtre des Champs Elysées in Paris, with Renée Fleming - concerts at Salle Pleyel in Paris, Musikverein in Vienna, Grand Theatre de Genève, Barbican in London, Festspielhaus in Baden-Baden, Dublin Concert Hall, Rudolfinum in Prague; with Thomas



Hampson, Natalie Dessay, Diana Damrau, Dame Felicity Lott, Maria Bayo, Sumi Jo, Anna-Caterina Antonacci, Luca Pisaroni, Laurent Naouri, Nicolas Testé, Joseph Calleja and Patricia Petibon.

Maciej Pikulski recorded 15 CDs and DVDs and gave masterclasses in China, Brazil, India, Belgium, Holland and France. He is also professor with tenure at the Superior Conservatory of Music of San Sebastian (Spain).

The press recognized his “poetic sensitivity” (Globe and Mail, Toronto), his “powerful technique” (The New York Times) and called him “magnificent musician” (Le Figaro) and a “great pianist” (Corriere della Sera).



SÉRÉNADE

Victor Hugo

Quand tu chantes, bercée
Le soir entre mes bras,
Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas?
Ton doux chant me rappelle
Les plus beaux de mes jours.
Chantez, ma belle,
Chantez toujours!

Quand tu ris, sur ta bouche
L'amour s'épanouit,
Et soudain le farouche
Soupçon s'évanouit.
Ah! le rire fidèle
prouve un coeur sans
détours!
Riez, ma belle,
Riez, toujours!

Serenade

translated by Peter Low

When you sing in the evening
cradled in my arms,
can you hear my thoughts
softly answering you?
Your sweet song recalls to me
the happiest days I've
known.
Sing, sing, my pretty one,
sing on forever!

When you laugh, love
blossoms on your lips,
and at once cruel suspicion
vanishes.
Ah, faithful laughter
shows a heart without guile.
Laugh, laugh, my pretty one,
laugh on forever!

Serenade

translated by Bertram Kottmann

Wenn am Abend du singst,
in den Armen mir liegst,
nimmst du wahr, was im
Geist
ich ganz leise dir sag?
Dein süß' Lied ruft zurück
mir die glücklichste Zeit.
Singe, mein Lieb,
singe allzeit!

Wenn du lachst, dann
erblüht
auf dem Mund dir die Lieb,
und auf einmal ist je-
glicher Argwohn zerstreut.
Ach, dein Lachen so treu
zeigt ein Herz ohne Arg.
Lache, mein Lieb,
lache allzeit!

Quand tu dors, calme et
pure,
dans l'ombre, sous mes yeux,
ton haleine murmure
des mots harmonieux.
Ton beau corps se révèle
sans voile et sans atours... -
dormez, ma belle,
dormez toujours!

When you sleep calm and
pure
beneath my gaze, in the
shadow,
your breathing murmurs
harmonious words.
Your lovely body is revealed
without veil or finery.
Sleep, sleep, my pretty one,
sleep on forever!

Wenn du schläfst, still
und rein,
ich im Dämmer dich seh,
hauchst im Traume du leis
etwas Liebes mir zu.
Deine schöne Gestalt
mir sich unverhüllt zeigt ... -
Schlafe, mein Lieb,
schlafe allzeit!



Ô MA BELLE REBELLE!

Jean-Antoine de Baïf

Ô ma belle rebelle!
 Las! que tu m'es cruelle,
 Ou quand d'un doux souris,
 Larron de mes esprits,
 Ou quand d'une parole,
 Mignardètement molle,
 Ou quand d'un regard d'yeux
 Fièremment gracieux,
 Ou quand d'un petit geste,
 Tout divin, tout céleste,
 En amoureuse ardeur
 Tu plonges tout mon cœur !

Ô ma belle rebelle !
 Las ! que tu m'es cruelle,
 Quand la cuisante ardeur
 Qui me brûle le cœur
 Fait que je te demande,
 A sa brûlure grande,
 Un rafraîchissement
 D'un baiser seulement.
 Ô ! ma belle rebelle !
 Las, que tu m'es cruelle,
 Quand d'un petit baiser
 Tu ne veux m'apaiser.

O my beautiful rebel!*translated by Laura Prichard*

O my beautiful rebel!
 Alas! you are so cruel to me,
 When flashing a sweet smile,
 Robber of my spirits,
 Or when with a single word,
 Adorably tender,
 Or when with a single glance
 Proudly graceful,
 Or when making one tiny
 gesture,
 Completely divine,
 completely heavenly,
 Into loving ardor
 You plunge my whole heart!

O my beautiful rebel!
 Alas! you are so cruel to me,
 When the scorching ardor
 Which burns my heart
 Makes me ask you,
 [To soothe] its terrible
 burning,
 {For} a refreshing
 single kiss.
 O! my beautiful rebel!
 Alas, you are so cruel to me,
 When [even] one little kiss
 You won't give me for
 comfort.

Schöne Rebellin*translated by Bertram Kottmann*

Schöne Rebellin, ach,
 wie hart bist du zu mir!
 Wenn du mit süßem Lächeln
 noch den Verstand mir
 raubst,
 oder mit einem Wort,
 verführerisch und sanft,
 mit einem Blick
 voll Anmut und voll Stolz,
 mit einer kleinen Geste,
 göttlich, wie vom Himmel,
 du mein ganzes Herz
 in Leidenschaft und Liebe
 tauchst!

Schöne Rebellin, ach,
 wie hart bist du zu mir!
 Wenn diese Leidenschaft,
 die mir das Herz verbrennt,
 mich drängt, das zu erflehn,
 was dieses Feuer
 löscht:
 ein einz'ger Kuss!
 Schöne Rebellin, ach,
 wie hart bist du zu mir,
 wenn du mit diesem Kuss
 nicht wolltest trösten mich.

Me puisse-je un jour, dure !
 Venger de ton injure ;
 Mon petit maître amour
 Te puisse outrer un jour,
 Et pour moi langoureuse
 Il te fasse amoureuse
 Comme il m'a langoureux
 De toi fait amoureux.
 Alors, par ma vengeance
 Tu auras connaissance
 Quel mal fait du baiser
 Un amant refuser.

If only one day I could [have
 it], hard-hearted one!
 Vengeance for your injury;
 My little master, Cupid,
 Might enter [your heart]
 one day,
 And languishing for me,
 He would make you suffer
 for love
 Like he [has made] me
 languish
 For you out of love.
 Then, through my vengeance
 You will realize
 What pain is caused by your
 kiss
 being denied to a lover.

Könnst' ich, Herzlose, einst
 mich rächen für dies Leid!
 Mein kleiner Liebesmeister
 könnte einst auch dich
 erregen:
 Er lässt dich dann nach mir
 stets sehnen und verlangen,
 so wie er mich nach dir
 sehrend verlangen ließ!
 Dann wirst durch meine
 Rache
 den Schmerz auch du
 erfahren,
 den jeder Kuss bereitet,
 der Liebenden verweigert.

LA CHANSON DU PÊCHEUR

Théophile Gautier

Ma belle amie est morte:
Je pleurerai toujours;
[Sous]¹ la tombe elle
emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans
m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller
sur la mer!

La blanche créature
Est couchée au cercueil.
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil!
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller
sur la mer!

The Fisherman's Song

translated by Emily Ezust

My beautiful love is dead,
I shall weep always;
Into the tomb, she has taken
My soul and my love.
Without waiting for me,
She has returned to heaven.
The angel which took her
there
Did not want to take me.
How bitter is my fate!
Ah! without love, to go to
sea!

The white creature
Is lying in the coffin;
How all in Nature
Seems bereaved to me!
The forgotten dove
Weeps and dreams of the
one who is absent;
My soul cries and feels
That it has been abandoned.
How bitter is my fate,
Ah! without love, to go to
sea!

Lied des Fischers

translated by Bertram Kottmann

Mein Schönliebchen ist tot,
immerzu werde ich weinen.
Ins Grab nimmt sie
mein Herz und meine Liebe
mit.
Ohne auf mich zu warten
kehrte sie in den Himmel
zurück;
der Engel, der sie dorthin
führte, wollte mich nicht
mitnehmen.
Wie bitter ist doch mein
Schicksal!
Ach! Ohne eine Liebe hinaus
aufs Meer!

Der weiße Leib ruht im Sarg;
die ganze Natur scheint zu
trauern!
Die vergessene Taube
weint und denkt an die
Entrückte;
meine Seele weint und
spürt, dass sie zertrennt ist.
Wie bitter mein Los ist!
Ach! Ohne eine Liebe hinaus
aufs Meer!

Sur moi la nuit immense
[S'étend]² comme un linceul;
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah! comme elle était belle,
[Et comme]³ je l'aimais!
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour, s'en aller
sur la mer!

1 Viardot: "Dans"

2 Fauré: "Plane"

3 Fauré: "Et combien"; Viardot: "Comme"

Above me the immense
night
Spreads itself like a shroud;
I sing my romanza
That heaven alone hears.
Ah! how beautiful she was,
And how I loved her!
I will never love
Another woman as much as
I loved her;
How bitter is my fate!
ah! without love, to go to
sea!
To go to sea!

Über mir breitet sich die
unendliche Nacht
wie ein Leichentuch aus.
Ich singe mein Liebeslied,
das nur der Himmel hört.
Ach! Wie schön sie war,
und wie ich sie liebte!
Ich werde niemals mehr
eine Frau so lieben wie sie.
Wie bitter ist doch mein Los!
Ach! Ohne eine Liebe
hinaus aufs Meer!

PASTORALE

Jean-François Regnard

Un jour de printemps,
Tout le long d'un verger
Colin va chantant,
Pour ses maux soulager :
Ma bergère, ma bergère,
tra la la la la la la la
Ma bergère, laisse-moi
Prendre un tendre baiser !

La belle, à l'instant
Répond à son berger:
»Tu veux, en chantant
Un baiser dérober?...
Non Colin, non Colin,
Tra la la la la la la la
Tu voudrais, en chantant
Prendre un tendre baiser
Non, Colin, ne le prends pas,
Je vais te le donner.

Pastorale

translated by Peter Low

One day in the Springtime
as they walked in the valley,
Colin sang a song
to express his desire:
Shepherdess, oh
shepherdess,
Oh tra la la (bis)
Please allow, grant me this,
may I now steal a kiss?

She then in reply
answered him in this way:
You wish, says your song,
to take something of mine.
No, Colin. No, Colin,
tra la la (bis)
Would you dare steal a kiss?
Could I be so remiss?
No, Colin. You will not steal
it.
For I'll give it away to you!

Pastorale

translated by Bertram Kottmann

Eines Tages im Lenz
am Obstgarten entlang
ging Colin und sang,
um zu lindern sein Leid:
„Schäferin, Mädchen mein,
tra la la la la la la la,
lass mich doch, lass mich
doch
stehlen einen zarten Kuss!“

Sofort gibt die Schöne
dem Schäfer zur Antwort:
„Du möchtest beim Singen
mir stehlen den Kuss?
Nein, Colin, nein Colin,
tra la la la la la la la,
Du hättest gern singend
einen zärtlichen Kuss?
Nein Colin, stiehlt ihn nicht,
ich werde ihn dir geben.“

LA COCCINELLE

Victor Hugo

Elle me dit: "Quelque chose
"Me tourmente." Et j'aperçus
Son cou de neige, et, dessus,
Un petit insecte rose.

J'aurais dû, - mais, sage
ou fou,
A seize ans, on est farouche,
- Voir le baiser sur sa bouche
Plus que l'insecte à son cou.

On eût dit un coquillage;
Dos rose et taché de noir.
Les fauvettes pour nous voir
Se penchaient dans le
feuillage.

Sa bouche fraîche était là;
[Je me courbai]¹ sur la belle,
Et je pris la coccinelle;
Mais le baiser s'envola.

The ladybug

translated by Emily Ezust

She told me: "Something
Is bothering me."
And I noticed
Her snow-white neck,
and, upon it,
A small reddish insect.

I should have - but wise
or mad,
At sixteen, one is timid --
I should have noticed the
kiss on her mouth
More than the insect on her
neck.

It looked like a shell,
Its back red and spattered
with black.
To see us better, warblers
Stretched out their necks in
the branches.

Her sweet mouth was there;
[I bent]¹ over the beautiful
girl,
And I removed the ladybug,
But the kiss flew away!

Der Marienkäfer

translated by Bertram Kottmann

Sie sagte mir: „Irgendwas
belästigt mich.“ Und ich sah
ihren schneeweißen Nacken
und auf ihm
ein kleines rötliches Insekt.

Ich hätte - doch, klug oder
irr, mit sechzehn ist man
scheu - eher ihren Mund,
zum Kuss bereit, sehen sollen
als das Insekt auf ihrem
Nackten.

Man könnte es als Muschel
beschreiben, der Rücken rot
und schwarz getupft.
Die Grasmücken reckten den
Hals im Laub, um uns besser
zu sehen.

Ihr leuchtender Mund war
vor mir: ich beugte mich
über das schöne Mädchen
und nahm den Marienkäfer
von ihrem Nacken,
doch der Kuss flog davon.

"Fils, apprends comme on
me nomme,"
Dit l'insecte du ciel bleu,
"Les bêtes sont au bon Dieu;
"Mais la bêtise est à
l'homme."

1 Bizet: "Hélas! Je me penchai"

"Son, learn what they call
me,"
The insect said from the
blue sky,
"Animals belong to the Good
Lord,
But Idiocy belongs to Man."

1 Bizet: "Alas! I leaned"

„Sohn, lern, wie man
mich nennt;“
sagte das Insekt am
blauem Himmel,
„Tiere sind des Herrn,
Dummheit ist des
Menschen.“

6

LA CHANSON DU FOU

Victor Hugo

Au soleil couchant
Au soleil couchant,
Toi qui vas cherchant
Fortune,
Prends garde de choir;
La terre, le soir,
Est brune.
L'océan trompeur
Couvre de vapeur
La dune.
Vois, à l'horizon,
Aucune maison
Aucune!

The Fool's Song

translated by Peter Low

At sunset,
you who are seeking
your fortune,
watch out you don't
stumble;
the earth is brown
in the evening.
The deceptive ocean
covers the dunes
with spray.
Look, on the horizon,
no houses,
not one!

Lied des Narren

translated by Bertram Kottmann

Zu Sonnenuntergang,
du, der auf der Suche ist
nach dem Glück,
hüte dich vor einem Sturz;
gen Abend ist die Erde
dunkel.
Das trügerische Meer
legt Nebel
auf die Dünen.
Schau, am Horizont
kein einziges Haus,
keines!

Maint voleur te suit,
La chose est, la nuit,
Commune.
Les dames des bois
Nous gardent parfois
Rancune.
Elles vont errer:
Crains d'en rencontrer
Quelqu'une.
Les lutins de l'air
Vont danser au clair
De lune.

Thieves are following you –
That is common
at night.
The ladies of the woods
sometimes have grudges
against us.
They will be roaming:
be afraid that you might
meet one.
The goblins of the air
will be dancing
in the moonlight.

Manch ein Dieb folgt dir,
was üblich ist
zur Nacht.
Die Waldfrauen
hegen zuweilen einen Groll
gegen uns.
Sie werden umherschweifen:
fürchte dich davor, einer
zu begegnen.
Die Kobolde der Lüfte
werden im Mondenschein
tanzen.

Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864)

7

SICILIENNE

François-Joseph Méry

Fleurs qu'adore
La beauté,
Ciel que dore
La gaîté,
[Hors la ville,
Frais asile,
Mer tranquille],
C'est l'été !

Lune pleine,
Mer qui luit,

Sicilienne

translated by Peter Low

Flowers adored
by beauty,
a sky gilded
by gaiety.
Far from towns,
cool refuges
and calm waters
– that is summer.

A full moon,
a shining sea,

Sicilienne

translated by Bertram Kottmann

Blüten, die
die Schönheit lieben,
Himmel,
Heiterkeit vergoldend,
fern der Städte
kühle Zuflucht,
stille Ströme:
Sommer ist's.

Voll der Mond
und Meeressglitzern,

Tiède haleine Qui la suit. Sous la treille, Douce veille, Sans pareille : C'est la nuit !	a warm breeze moving along it. Under the trellis, a late evening, gentle and unmatched - that is night.	milder Hauch herüberweht. In der Laube süßes Wachen ohnegleichen: Es ist Nacht.	Barboteurs et frétillards, Heureux de troubler l'eau claire, Ils vont, les petits canards.	Paddlers and wrigglers, Happy to trouble the clear water, They go, the little ducks,	Da planschen sie und zappeln, froh, das klare Wasser trüb zu machen, grad wie die braven Leut vom Land!
Feu qui dore Tout séjour Et dévore Chaque jour, Deuil et fête, Dans la tête Du poète : C'est l'amour !	A fire gilding every place and consuming every day. Grief and joy in the mind of the poet - that is love.	Feuer: Gold wird all Verweilen - es verschlinget Tag um Tag. Fest und Trauer sind im Herzen des Poeten. Liebe ist's.	Ils semblent un peu jobards, Mais ils sont à leur affaire, Comme de bons campagnards.	They seem a little silly, But they are at their business, Like good country folk!	Ein wenig dämlich wirken sie, doch sind sie bei der Sache, grad wie die braven Leut vom Land!
			Dans l'eau pleine de têtards, Où tremble une herbe légère, Ils vont, les petits canards,	In the water full of tadpoles, Where light grass trembles, They go, the little ducks,	Im Wasser voller Kaulquappen, wo leichte Gräser schwanken, ziehn sie dahin, grad wie die braven Leut vom Land!

¹ Meyerbeer:

Loin des villes, Frais asiles, Flots tranquilles

Emmanuel Chabrier (1841 – 1894)

8

VILLANELLE DES PETITS CANARDS

Rosemonde Gérard

Ils vont, les petits canards,
Tout au bord de la rivière,
Comme de bons
campagnards!

They go, the little ducks

translated by Charles Witkowski

They go, the little ducks,
All at the side of the river,
Like good country folk!

Da watscheln sie, die Entchen

translated by Bertram Kottmann

Da watscheln sie, die
Entchen,
alle am Bach entlang,
grad wie die braven Leut
vom Land!

Marchant par groupes épars,
D'une allure régulière
Comme de bons
campagnards!

Dans le beau vert
d'épignards
De l'humide cressonnière
Ils vont, les petits canards,

Et quoiqu'un peu
goguenards,
Ils sont d'humeur débonnaire
Comme de bons
campagnards!

Marching in separate groups,
In a regular pace
Like good country folk!

In the pretty spinach green
Of the humid cress-plot,
They go, the little ducks,

And what, than a little
mocking,
They are of a good-natured
mood,
Like good country folk!

Marschiern in Grüppchen
hier und dort in gleichem
Schritt und Tritt, grad wie die
braven Leut vom Land!

Durchs schöne Grün, durch
den Spinat, durchs feuchte
Kressebeet watscheln die
kleinen Enten.

Ein wenig spöttisch sind
sie wohl, doch gutmütig
zugleich, grad wie vom Land
die braven Leut!

Faisant, en cercles bavards,
Un vrai bruit de pétaudière,
Ils vont, les petits canards,

Making, in talkative circles,
A true bedlam of noise,
They go, the little ducks,

Sie machen in
geschwätz'gem Kreis
viel Lärm und
Durcheinander,
die kleinen Enten.

Le sang de mon vieux cœur
n'a fait qu'un jet vermeil,
Puis s'est évaporé sur les
fleurs, au soleil.

My old heart's blood made
only one red spurt
and then dried out on the
flowers, in the sun.

Das Blut meines alten
Herzens schoss leuchtend
rot hervor,
und verflüchtigte sich
dann in der Sonne auf den
Blumen.

Dodus, lustrés et gaillards,
Ils sont gais à leur manière,
Comme de bons
campagnards!

Plump, glossy and lively,
They are merry with their
manner,
Like good country folk!

Sind munter, glänzend,
wohl genährt,
fröhlich auf ihre Art,
grad wie die braven Leut
vom Land!

L'ombre éteignit mes yeux,
un cri vint à ma bouche
Et mon vieux cœur est mort
dans un frisson farouche.

The shadow blinded my eyes,
a cry rose in my mouth,
and my old heart died in a
cruel shudder.

Der Schatten löschte mein
Augenlicht, ein Schrei kam
mir auf die Lippen,
und mein altes Herz erstirbt
in einem wilden Schauer.

Amoureux et nasillards
Chacun avec sa commère
Ils vont, les petits canards,
Comme de bons
campagnards!

Amorous and nasal,
Each one with its hearsay,
They go, the little ducks,
Like good country folk!

Verliebt und schnatternd
watscheln sie, die
Klatschbase zur Seit',
die kleinen Enten her und
hin, grad wie vom Land die
braven Leut!

Alors le chevalier Malheur
s'est [rapproché]',
Il a mis pied à terre et sa
main m'a touché.

That's when the Horseman
Misfortune approached
and dismounted and
touched me with his hand.

Dann näherte sich des
Unglücks Ritter.
Er stieg vom Pferd und
fasste mich an.

Son doigt ganté de fer entra
dans ma blessure
Tandis qu'il attestait sa loi
d'une voix dure.

His iron-gloved hand entered
my wound
while his harsh voice was
expounding his law.

Sein eiserner Finger drang in
meine Wunde,
indes er mit harter Stimme
sein Gesetz bezeugte.

Ernest Chausson (1855 – 1899)

9

LE CHEVALIER MALHEUR
Paul Verlaine

A good masked Horseman
translated by Peter Low

**Guter und maskierter
Ritter**
translated by Bertram Kottmann

Bon chevalier masqué qui
chevauche en...
Bon chevalier masqué qui
chevauche en silence,
Le Malheur a percé mon
vieux cœur de sa lance.

A good masked Horseman
who rides in silence,
Misfortune has pierced my
old heart with his lance.

Guter und maskierter Ritter,
der in Schweigen reitet -
das Unglück hat mein
altes Herz mit seiner Lanze
durchbohrt.

Et voici qu'au contact glacé
du doigt de fer
Un cœur me renaissait, tout
un cœur pur et fier

And now on the icy contact
of his iron finger
a heart was being reborn in
me, pure and proud,

Und siehe, bei der Berührung
durch den eisigen Finger aus
Eisen
wurde mir ein Herz
wiedergeboren, ein Herz
vollkommen rein und stolz,

Et voici que, fervent d'une
candeur divine,

yes now, divinely candid and
fervent,

und so geschah es, dass,
erbrannt in göttlicher

Tout un cœur jeune et bon
battit dans ma poitrine !

a good young heart started
beating in my chest!

Tugendhaftigkeit,
mir ein gänzlich junges,
gutes Herz in der Brust
schlug!

Or, je restais tremblant, ivre,
incrédule un peu,
Comme un homme qui voit
des visions de Dieu.

There I was trembling,
drunken, a little incredulous
like a man seeing visions of
God.

Da stand ich nun, zitternd,
trunken und ein wenig
ungläubig,
wie ein Mensch dem Gott im
Traumgesicht erscheint.

Mais le bon
chevalier, remonté sur sa
bête,
En s'éloignant, me fit un
signe de la tête

But the good Horseman,
back on his mount,
as he rode off nodded his
head at me

Doch der gute Ritter stieg
wieder auf sein Pferd,
und gab mir beim
Davonreiten ein Zeichen

Et me cria (j'entends encore
cette voix) :
« Au moins, prudence ! Car
c'est bon pour une fois. »

and shouted (I hear that
voice still):
"Be prudent, though! It's
good for only one time."

er rief mir zu (noch immer
hör ich diese Stimme):
„Sei zumindest vorsichtig
und klug! Denn einmal
genügt.“

¹ Chausson: "approché"

CANTIQUE À L'ÉPOUSE

Albert Jounet

Épouse au front lumineux,
Voici que le soir descend
Et qu'il jette dans tes yeux
Des rayons couleur de sang.

Le crépuscule féérique
T'environne d'un feu rose.
Viens me chanter un
cantique
Beau comme une sombre
rose

Ou plutôt ne chante pas,
Viens te coucher sur mon
cœur
Laisse-moi baiser tes bras
Pâles comme l'aube en fleur;

La nuit de tes yeux m'attire,
Nuit frémissante, mystique
Douce comme ton sourire
Heureux et mélancolique.

Song to a wife

translated by Peter Low

Wife with the radiant
forehead,
evening now is falling
and into your eyes are
shining rays the colour of
blood.

The fairy-tale dusk
surrounds you with a pink
glow.
Come and sing me a song
as beautiful as a sombre
rose...

or rather, do not sing,
come and lie down on my
heart;
let me kiss your arms
as pale as the dawn in
flower.

The night of your eyes
attracts me;
it's a quivering, mystical
night,
as sweet as your smile
which is happy and
melancholy.

Loblied an die Gemahlin

translated by Bertram Kottmann

Meine Frau, wie du strahlst,
nun, da die Abendsonne
in deine Augen
blutrote Strahlen senkt.

Die zaubrische Dämmerung
hüllt dich in rötlichen Schein.
Komm, sing mir ein Lied,
schön wie eine dunkle Rose;

oder besser, singe nicht
und komm an mein Herz,
lasse mich deine Arme
kosen,
licht wie der neue Morgen.

Dunkel deiner Augen nimmt
mich in Bann,
ein irisierend geheimnisvolles
Dunkel,
sanftmütig wie dein Lächeln,
voller Glück und Melancholie.

Et soudain la profondeur
Du passé religieux,
Le mystère et la grandeur
De notre amour sérieux,

And suddenly the depth
of the religious past,
the mystery and grandeur
of our genuine love,

Und unvermittelt eröffnet
sich der Grund
der geheiligten
Vergangenheit,
das Geheimnis und die
Größe
unserer innigen Liebe

Le vent a changé, les cieux
sont moroses,
Et nous n'irons plus courir,
et cueillir
Les lilas en fleur et les belles
roses ;
Le printemps est triste et ne
peut fleurir.

The wind has changed, the
skies are morose,
And we will no longer run
to pick
The lilacs in bloom and the
beautiful roses;
The spring is sad and cannot
bloom.

Gedreht hat sich der Wind,
der Himmel sich verdüstert;
wir werden nicht mehr eilen,
den Flieder zu brechen
und die schönen Rosen;
voll Trauer ist der Lenz, kann
nicht erblühen.

S'ouvre au fond de nos
pensées
Comme une vallée immense
Où des forêts délaissées
Rêvent dans un grand
silence.

opens out at the back of our
thoughts
like an immense valley
in which forsaken forests
dream in a great silence.

in der Tiefe unseres Innersten
wie ein weites Tal,
wo verlassene Wälder
in tiefem Schweigen
träumen.

Oh ! joyeux et doux
printemps de l'année,
Qui vins, l'an passé, nous
ensoleiller,
Notre fleur d'amour est si
bien fanée,
Las ! que ton baiser ne peut
l'éveiller!

Oh! Joyful and gentle spring
of the year,
That came last year to bathe
us in sunlight,
Our flower of love is so
wilted,
Alas! that your kiss cannot
awaken it!

Ach, heitere und süße
Frühlingszeit,
vergang'nes Jahr kamst du
mit deiner Sonne;
doch so verblüht ist nun die
Blume unsrer Liebe,
dass selbst dein Kuss sie
nicht mehr neu beleben
kann.

LE TEMPS DES LILAS

Maurice Bouchor

Le temps des lilas et le
temps des roses
Le temps des lilas et le
temps des roses
Ne reviendra plus à ce
printemps-ci ;
Le temps des lilas et le
temps des roses
Est passé, le temps des
œillets aussi.

The time of lilacs

translated by Korin Kormick

The time of lilacs and the
time of roses
Will no longer come again to
this spring;
The time of lilacs and the
time of roses
Has passed, the time of
carnations also.

Die Zeit des Flieders

translated by Bertram Kottmann

Die Zeit des Flieders und die
Zeit der Rosen -
in diesem Lenz wird sie nicht
wiederkehren;
Die Zeit des Flieders und die
Zeit der Rosen
ist vorbei, wie auch die Zeit
der Nelken.

Et toi, que fais-tu ? pas de
fleurs écloses,
Point de gai soleil ni
d'ombrages frais ;
Le temps des lilas et le
temps des roses
Avec notre amour est mort
à jamais.

And you, what are you
doing? No budding flowers,
No bright sun at all nor cool
shade,
The time of lilacs and the
time of roses,
Along with our love, is dead
forever.

Und was machst du? Kein
Knospen und kein Blühen
mehr,
noch heitrer Sonnenschein
und kühler Schatten;
die Zeit des Flieders und die
Zeit der Rosen -
sie und unsre Liebe sind für
immer tot.



LES YEUX CLOS

Gaston Buchillot

Closed eyes

translated by Peter Low

Quand tes yeux clos ne
verront plus
Les lieux charmeurs où nous
aimâmes,
J'aurai des sanglots plein
mon âme,
Quand tes yeux clos ne
verront plus.
Sous le poids lourd des
destinées,
Courbant un front qui se
souvient,
Ton souvenir restera mien,
Dans le tourbillon des
années.
Quand tes yeux clos ne
verront plus
Les fleurs qui s'ouvraient
pour te plaire,
J'en couvrirai ta tombe
chère,
Quand tes yeux clos ne
verront plus !

When your closed eyes no
longer see
the charming places where
we shared our love,
my soul will be full of sobs,
when your closed eyes no
longer see.
Beneath the heavy weight
of destiny
As I bow a head that
remembers the past,
my memory of you will stay
with me
through the vortex of the
passing years.
When your closed eyes no
longer see
the flowers that opened to
give you pleasure,
I will strew them on your
cherished tomb
when your closed eyes no
longer see!

Gebrochene Augen

translated by Bertram Kottmann

Wenn deine gebrochenen
Augen nicht mehr
die Zauberorte sehen, an
denen wir uns geliebt,
wird meine Seele voll des
Seufzens sein,
wenn deine gebrochenen
Augen nicht mehr sehen.
Unter des Schicksals
schwerer Bürde
neige ich ein Haupt, das
gedenkt,
dein Angedenken wird mir
bleiben
im Wirbel der Jahre.
Wenn deine gebrochenen
Augen nicht mehr
die Blüten sehen, die sich dir
zur Freude öffneten,
werde ich dein teures Grab
mit ihnen bedecken,
wenn deine gebrochenen
Augen nicht mehr sehen.

HEURE VÉCUE

(M. Jacquet)

Une nuit brune
D'un soir d'hiver...
Un ciel sans lune...
C'est déjà loin !... et c'est
hier.
Ardentes fièvres !
Profond soupir !
Entre leurs lèvres...
Un très long baiser vint
mourir.
Et ce fut tout.
Une heure... un charme,
Puis, une larme !
Heure inoubliable, surtout !
Première page
D'un livre aimé,
Vite fermé...
De peur d'en lire davantage.
C'est déjà loin ! et c'est hier

An hour that they lived

translated by Peter Low

The darkening nightfall
of a winter evening...
a moonless sky...
It's already distant... and it's
just yesterday.
Ardent passions!
Deep sighing!
On their lips
a very long kiss came to an
end.
And that was all.
An hour... a charm,
and then a teardrop!
An unforgettable hour,
that's the point!
The first page
of a book that they loved
then quickly closed...
for fear of reading further.
It's already distant... and it's
just yesterday.

Wahre Stunde

translated by Bertram Kottmann

Eine dunkle
Winternacht ...
ein mondloser Himmel ...
es liegt schon weit zurück ...
und doch erst gestern.
Leidenschaftliche Erregung!
Tiefes Seufzen!
Zwischen ihren Lippen
erstirbt ein sehr langer Kuss
Und das war alles.
Eine Stunde ... ein
Entzücken,
dann, eine Träne!
Vor allem eine unvergessliche
Stunde!
Die erste Seite
eines geliebten Buchs,
rasch zugeschlagen ...
aus Angst, weiterzulesen.
Es liegt schon weit zurück ...
und doch erst gestern.

**LE PAS D'ARMES DU ROI
JEAN**

Victor Hugo

Par saint Gille,
Viens-nous-en,
Mon agile
Alezan ;
Viens, écoute,
Par la route,
Voir la joute
Du roi Jean.

Qu'un gros carme
Chartrier
Ait pour arme
L'encrier ;
Qu'une fille
Sous la grille,
S'égosille
À prier ;

Nous qui sommes,
De par Dieu,
Gentilshommes
De haut lieu,
Il faut faire
Bruit sur terre,
Et la guerre
N'est qu'un jeu.

King John's Tournament

translated by Peter Low

By Saint-Gille, let's go, you
agile chestnut horse of mine.
Listen, we're hitting the road
to see the joust of King John.

Let a fat friar librarian arm
himself with an inkwell;
let a girl held in a convent
make herself hoarse with
praying.

We who are, by the grace of
God, high ranking noblemen,
need to make a noise on
earth; and war is a mere
game.

**Der Waffengang des
Königs Johann**

translated by Bertram Kottmann

Gilgentag!
reiten wir,
bist behend,
flinker Fuchs.
Hör dir's an,
es geht zum
Tjost von König Johann.

Karmelit,
schlau und dick,
ihm zur Wehr
ein Tintenfass;
Lass die Maid
unterm Fallgitter
beten bis
sie heiser wird.

Wir, die von
Gottesgnad
adelig
von hohem Rang,
machen Krach
hier auf Erd,
und der Krieg
ist nur ein Spiel.

Cette ville
Aux longs cris,
Qui profile
Son front gris,
Des toits frêles,
Cent tourelles,
Clochers grêles,
C'est Paris !

Los aux dames !
Au roi los !
Vois les flammes
Du champ-clos,
Où la foule
Qui s'écroule,
Hurle et roule
À grands flots !

Sans attendre,
Çà, piquons !
L'œil bien tendre,
Attaquons
De nos selles
Les donzelles,
Roses, belles,
Aux balcons.

Là-haut brille,
Sur ce mur,
Yseult, fille
Au front pur ;

That city whose shouts we
hear, with its gray silhouette
of flimsy roofs, its hundred
turrets
and slender steeples - that
is Paris!

Praise to the ladies! Praise to
the King!
See the pennants on the
jousting-ground
and the stumbling crowd
shrieking and surging!

Let's not wait, let's hurry
there. And tenderly,
from our saddles, let's
besiege the damsels,
the rosy beauties on the
balconies.

Resplendent up on the wall
is Iseult,
the maid with the pure
forehead; and there,

Diese Stadt
voller Lärm
mit der grauen
Silhouette
aus morschen Dächern,
hundert Wehrtürmen,
schlanken Kirchtürmen
ist Paris!

Heil den Damen,
Heil dem König,
seht die Fahnen
in dem Rund,
wo das Volk
schiebt und drängt,
lärm und wallt
wie wilde Wogen.

Tauchen wir
sofort hinein!
Feurig blickend
attackieren
wir vom Sattel
Ritterfräulein,
rosig, schön,
auf den Altanen.

Oben strahlt
von dieser Mauer
Fräulein Isolde
makellos.

Là-bas, seules, Force aïeules Portant gueules Sur azur.	separate, is a group old ladies whose colours are gules upon azure.	Unten stehen alte Jungfern, angetan in Rot und Blau.	Car madame Isabeau Suit son âme Au tombeau. [Que d'alarmes ! Que de larmes ! ... Un pas d'armes, C'est très beau !] ²	For Madame Isabeau is following his soul to the grave. So many alarms! So many tears! A tournament is so beautiful!	Denn die edle Frau Isabell folgt seiner Seele zum Grab.
On commence. Le beffroi ! Coups de lance, Cris d'effroi ! On se forge, On s'égorge Par saint George ! Par le Roi !	The fight begins. The bell has sounded! Lance blows, cries of fright! Brave deeds are done, throats are cut, it's happening, by George, by the King!	In die Schlacht! Es läutet Sturm! Lanzenstich, Angstgeschrei! Eisen klirrt, man sticht sich ab im Namen des Heiligen Georg! Im Namen des Königs!	Ça, mon frère, Viens, rentrons Dans [notre] ³ aire De barons ; Va plus vite, Car au gîte Qui t'invite, Trouverons,	Right, brother steed, let's go back to our baronial domain; go faster, for in the home that awaits you, we will find	Vorwärts Bruder, kehren wir zurück in unser Baronat. Reite schneller, denn im Lager, das dich erwartet finden wir
Dans l'orage, Lis courbé, Un beau page Est tombé. Il se pâme, Il rend l'âme ; Il réclame Un abbé.	In the tumult, like a bent lily, a handsome page has fallen. He faints, he is dying, he calls for a priest.	In der Schlacht, geknickte Lilie, ist ein schöner Page gefallen. Er wird schwach, gibt auf den Geist; verlangt nach einem Geistlichen.	Toi, l'avoine Du matin, Moi, le moine Augustin, Ce saint homme, Suivant Rome, Qui m'assomme De latin,	oats for you in the morning, and for me Augustin, the holy monk of the Roman church who bores me with Latin,	Hafer für dich als Morgenfutter, und Augustin, den Mönch, für mich, diesen heiligen Mann, auf den Spuren Roms, der mich sprachlos macht mit Latein
Moines, vierges, Porteront De grands cierges Sur son front ; Et, dans l'ombre Du lieu sombre, Deux yeux d'ombre [Pleureront] ¹ .	Monks and virgins will place large candles above his brow; and in the shade of that sombre place two dark eyes will weep.	Mönche, Jungfrauen werden große Kerzen halten über seinem Haupt; und im Dunkel jenes düstern Orts werden zwei dunkle Augen weinen.	Et rédige En romain Tout prodige De ma main, Qu'à ma charge	and records in roman script all the marvellous deeds I do, which I pay him to inscribe on broad parchment.	und der in lateinischer Schrift alle Wundertaten meiner Hand festhält,

Il émerge
Sur un large
Parchemin.

Un vrai sire
Châtelain
Laisse écrire
Le vilain ;
Sa main digne,
Quand il signe,
Égratigne
Le vélin.

1 Chabrier: "De latin"

2 omitted by Saint-Saëns

3 Chabrier: "mon"

A true Lord of the Castle has
a lowly man to write for him;
for his own worthy hand,
when he signs his name,
scratches the vellum.

die, auf mein Geheiß,
er auf einem großen
Pergament
auflistet.

Ein wahrer Herr
des Schlosses
lässt den Diener
schreiben;
seine edle Hand
zerkratzt
beim Unterschreiben
das Pergament.

Le vent d'hiver souffle, et la
nuit est sombre,
Des gémissements sortent
des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à
travers l'ombre
Courant et sautant sous
leurs grands linceuls,

Zig et zig et zig, chacun se
trémousse,
On entend claquer les os des
danseurs,
Un couple lascif s'asseoit sur
la mousse
Comme pour goûter
d'anciennes douceurs.

The winter wind blows and
the night is gloomy,
Groaning comes from the
lime trees;
White skeletons move
through the shadows,
Running and jumping under
their large shrouds.

Zig and zig and zig, everyone
is moving,
We hear the bones of the
dancers banging,
A lascivious couple sits upon
the moss
As if to taste ancient
pleasures again.

Der Winterwind weht und die
Nacht ist düster,
aus den Linden dringt ein
Wimmern;
weiße Skelette huschen
durch das Dunkel,
schnell und hüpfend unter
ihren weiten Leichentüchern.

Tapp und tapp und tapp,
jeder hüpfet und windet sich;
man hört, wie die Gebeine
der Tänzer klappern;
ein laszives Pärchen lagert
auf dem Moos,
als ob sie längst vergangene
Lust genossen.

DANSE MACABRE

Henri Cazalis

Zig et zig et zig, la mort en
cadence
Frappant une tombe avec
son talon,
La mort à minuit joue un air
de danse,
Zig et zig et zag, sur son
violon.

Dance of Death

translated by Emily Ezust

Zig and zig and zig,
Death rhythmically
Taps upon a tomb with his
heel;
Death at midnight plays a
dance air,
Zig and zig and zig on his
violin.

Totentanz

translated by Bertram Kottmann

Tapp und tapp und tapp,
den Takt schlägt
der Tod mit den Hacken aufs
Grab;
der Tod spielt zur
Mitternacht einen Tanz,
tapp und tapp und tapp, auf
seiner Geige.

Zig et zig et zag, la mort
continue
De racler sans fin son aigre
instrument.
Un voile est tombé! La
danseuse est nue!
Son danseur la serre
amoureusement.

La dame est, dit-on,
marquise ou baronne.
Et le vert galant un pauvre
charron -

Zig and zig and zag, Death
continues,
Scraping without end his
harsh-sounding violin.
A veil has fallen! The dancer
is nude!
Her partner squeezes her
amorously.

The lady is said to be a
marchioness or baroness,
And the crude gallant a poor
cartwright --

Tapp und tapp und tapp,
und weiter kratzt der Tod
ohn End auf seinem schrillen
Instrument.
Ein Schleier ist gefallen. Die
Tänzerin ist nackt.
Ihr Partner umfängt sie
verliebt.

Es heißt, die Dame sei eine
Marquise oder Baronin
und der junge Kerl ein
Karrenmacher -

Horreur! Et voilà qu'elle
s'abandonne
Comme si le rustre était un
baron!

Zig et zig et zig, quelle
sarabande!
Quels cercles de morts se
donnant la main!
Zig et zig et zag, on voit
dans la bande
Le roi gambader auprès du
vilain!

Mais psit! tout à coup on
quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq
a chanté
Oh! La belle nuit pour le
pauvre monde!
Et vive la mort et l'égalité!

Horrors! And look, she gives
herself to him
As though the churl were a
baron!

Zig and zig and zig, what a
saraband!
What circles of the dead, all
holding hands!
Zig and zig and zag, we see
in the crowd
King frolicking with peasant!

But shh! Suddenly the dance
is over,
one pushes, one takes flight:
the rooster has crowed;
Oh! A beautiful night for the
poor world!
And long live Death and
Equality!

wie grässlich! Und nun gibt
sie sich hin,
als wäre der Rüpel ein Baron!

Tapp und tapp und tapp,
welch eine Sarabande!
Welch ein Totenreigen, der
sich hier vergnügt!
Tapp und tapp und tapp,
man sieht,
wie der König mit dem
Bauern tollt.

Doch pst! Der Tanz ist
plötzlich aus,
man drängelt, rennt davon,
denn der Hahn hat gekräht;
Ach! Wie schön war's für die
Armen!
Lang lebe der Tod und die
Gleichheit.

SI VOUS N'AVEZ RIEN À ME DIRE

Victor Hugo

Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de
moi ?
Pourquoi me faire ce sourire
Qui tournerait la tête au roi ?
Si vous n'avez rien à me dire,
Pourquoi venir auprès de
moi ?

Si vous n'avez rien à
m'apprendre,
Pourquoi me pressez-vous
la main ?
Sur le rêve angélique et
tendre,
Auquel vous songez en
chemin,
Si vous n'avez rien à
m'apprendre,
Pourquoi me pressez-vous
la main ?

If you have nothing to tell me

translated by Emily Ezust

If you have nothing to tell
me,
Why do you come so close
to me?
Why do you make this smile
That could turn a monarch's
head?
If you have nothing to tell
me,
Why do you come so close
to me?

If you have nothing to teach
me,
Why do you squeeze my
hand?
Regarding this angelic and
tender dream
You had on the train,
If you have nothing to teach
me,
Why do you squeeze my
hand?

Wenn du mir nichts zu sagen hast

translated by Bertram Kottmann

Wenn du mir nichts zu sagen
hast,
warum kommst du mir nah?
Warum dieses Lächeln,
das einem König den Kopf
verdreht?
Wenn du mir nichts zu sagen
hast,
warum kommst du mir nah?

Wenn du mir nichts zu
eröffnen hast,
warum drückst du mir die
Hand?
Von diesem engelhaften,
sehnlichen Traum
auf deiner Reise hierher,
wenn du mir nichts zu
eröffnen hast,
warum drückst du mir die
Hand?

Si vous voulez que je m'en aille,
Pourquoi passez-vous par ici ?
Lorsque je vous vois, je tressaille :
C'est ma joie et c'est mon souci.
Si vous voulez que je m'en aille,
Pourquoi passez-vous par ici ?

If you wish me to go away,
Why do you pass by here?
When I see you, I quiver:
It is my joy and it is my worry.
If you wish me to go away,
Why do you pass by here?

Wenn du willst, dass ich geh,
warum kommst du hier vorbei?
Ich erschauere, wenn ich dich seh:
vor Kummer und vor Freud'.
Wenn du willst, dass ich geh,
warum kommst du hier vorbei?

les roses de l'aurore
fleurissent les lointains.
Lève-toi, viens, ma tendre bien-aimée,
regardes aux carreaux l'horizon radieux !
Mais déjà le soleil a brillé dans l'azur,
inondant de clarté ma maîtresse endormie.
Chère femme !
Cher paysage !

the roses of dawn bloom in the distant sky.
Get up, come, my tender beloved,
look through the window at the radiant horizon!
But already the sun has shone in the blue,
flooding with brightness my sleeping mistress.
Dear woman! Cherished landscape!

am fernen Horizonte blühen auf Auroras Rosen.
Steh auf und komm, mein zartes Lieb,
den leuchtenden Horizont in den Scheiben zu betrachten.
Doch schon glänzt die Sonne am blauen Himmel,
und überflutet mit Licht meine schlafende Geliebte.
Teure Frau! Geliebtes Land!

Albéric Magnard (1865 – 1914)

LES ROSES DE L'AMOUR

Albéric Magnard

Les roses de l'amour ont fleuri sur tes joues,
les roses du plaisir ont parfumé ta bouche
et tes yeux, tes yeux las, se ferment, embrumés.

Et les astres ont fui dans le brouillard léger.
La rosée du matin parfume les pelouses,

The roses of love

translated by Peter Low

The roses of love have bloomed on your cheeks,
the roses of pleasure have perfumed your mouth
and your eyes, your tired eyes, grow hazy and shut.

The stars have vanished in the light mist,
the morning dew perfumes the lawns,

Die Rosen der Liebe

translated by Bertram Kottmann

Die Rosen der Liebe sind erblüht auf deinen Wangen,
die Rosen der Lust haben deinen Mund mit Duft erfüllt
und deine Augen, die müden, schließen sich,
verhüllt.

Die Sterne sind im leichten Nebel schon entschwunden,
der Morgentau legt seinen Duft auf Rasenflächen,

17



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Renaud Loranger / Thomas Hampson**

Recording producer **Martin Sauer**

Balance engineers **René Möller / Tobias Lehmann**

Recording engineer & editor **Martin Sauer / René Möller**

Liner notes **Sylvain Fort**

English translation **Yehuda Shapiro**

German translation **texthouse**

Photography **Jiyang Chen**

Design **Catherine Pisaroni**

Product management **Max Tiel**

This album was recorded at Siemens Villa & Teldex Studios Berlin, Germany in September and October 2015.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Dirk Jan Vink**

Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R Manager **Kate**

Rockett | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

Premium Sound and Outstanding Artists

PENTATONE. Today's music is evolving and forever changing, but classical music remains true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honoured as it is timeless. And so also should the experience be. We take listening to classical music to a whole new level, using the best technology to produce a high-quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

Together with our talented artists, we take pride in our work, providing an impeccable means of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their contribution.

Find out more:
www.pentatonemusic.com



Sit back and enjoy